

ICOM CA

The International Council of Museums
Conseil International des Musées
Comité Argentino

Instrumentos musicales étnicos

Subcomité de
Instrumentos Musicales
CIMCIM CA

Identificación
Conservación



Instrumentos musicales étnicos

Título del original:
Ethnic musical instruments/
Instruments de musique ethnique.

Editado por Jean Jenkins
Copyright 1970 ICOM

Traducción, notas críticas y
apéndices:

Subcomité de Instrumentos
Musicales del Comité Argentino del
ICOM

Coordinador:
Lic. Carlos Rausa

Miembros:
Prof. Raquel Casinelli de Arias
Lic. Nerea Valdez
Lic. Yolanda Velo

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización profesional dedicada al desarrollo de los museos en todo el mundo.

En la actualidad el ICOM agrupa a más de siete mil museólogos en ciento doce países.

Está asociado a la UNESCO en tanto que organización no gubernamental de categoría A, y tiene su sede en París, en la casa de la UNESCO.

Es la organización que representa a la profesión museológica en el plano internacional, así como el instrumento técnico para realizar los programas de la UNESCO referente al desarrollo de los museos.

El Comité Argentino fue creado en 1959, siendo su primer presidente el profesor Carlos María Gelly Obes.

En la actualidad está integrado por 290 miembros representativos del quehacer museológico nacional, quienes desarrollan sus investigaciones y realizan asesoramientos a través de los siguientes sub-comités: Educación y Acción Cultural, Museología, Arquitectura y Técnicas Museográficas, Bellas Artes, Etnografía y Folklore, Museos Regionales, Museos de Historia y Arqueología, Documentación, Conservación, Relaciones Públicas e Instrumentos Musicales, Ciencia y técnica y artes aplicadas. Su actual Consejo Directivo formado por nueve miembros, se compone de la siguiente forma:

Presidenta

Lic. Mónica Garrido de Cilley
Rectora de la Escuela Superior de Conservadores de Museos.

Vice-Presidente

Prof. Guillermo Whitelow
Director del Centro Cultural San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

Secretario

Lic. Jorge Roberto Silva
Director del Museo Histórico y Colonial "Enrique Udaondo".

Vocales

Conservadora

Sara García Martín de Bomchil
Directora del Centro de Informaciones Museológicas del Instituto Argentino de Museología.

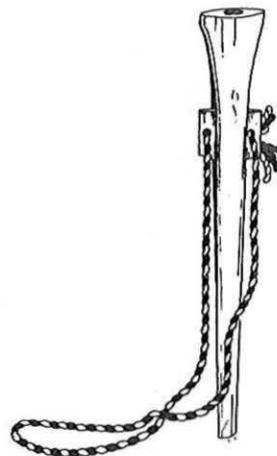
Arq. Isabel Padilla y de Borbón
Directora del Museo de Arte Español "Enrique Larreta"

Dr. Jorge Carlos Mitre
Director del Museo Mitre

Prof. Hilda Usarralde
Coordinadora del Museo Nacional de Arte Decorativo.

Lic. Guiomar Valverde de Urgell
Directora del Museo de Arte Hispano Americano "Isaac Fernández Blanco"
Conservadora Dora Vallejos de Godoy
Directora del Museo Histórico y de Arte de Morón.

El Comité Argentino inicia con "Instrumentos musicales étnicos" su primer aporte a los museos de nuestro país. Este trabajo fué preparado por el Sub-comité de Instrumentos musicales, cuyo coordinador es el Lic. Carlos Rausa y sus miembros Prof. Raquel Casinelli de Arias, Lic. Nerea Valdez y la Lic. Yolanda Velo; desempeñándose todos ellos en la "Colección Azzarini" dependiente de la Secretaría de Extensión Cultural y Difusión de la Universidad Nacional de La Plata



Pifilka

Silbato mapuche construído con un trozo de madera perforado en casi toda su longitud mediante un hierro candente. Se lo ejecutaba durante el *nguillatún*, rito de fertilidad de los mapuches.

Indice

4	Prefacio a la edición española	
5	Prefacio	
6	Identificación Idiófonos Membranófonos Aerófonos Cordófonos	Jean Jenkins
21	Restauración	Jean Jenkins
22	Conservación y almacenaje	J.S. Laurenty A.E.A. Werner
26	Cuestionario para el recolector de campo	Simha Aarom Geneviève Dournon - Taurelle
27	Ficha de identificación y catalogación	Claudie Marcel - Dubois
28	Apéndice I. Clasificación de los instrumentos musicales étnicos y folklóricos de la Argentina	CIMCIM CA
30	Apéndice II. Ficha para instrumentos musicales elaborada por el CIMCIM	CIMCIM CA (Traducción)
32	Apéndice III. Ficha descriptiva y polivalente elaborada por el Centro de Documentación del ICOM	
33	Bibliografía selectiva	Jean Jenkins
35	Actualización de la bibliografía selectiva	CIMCIM CA

Prefacio a la edición española

Uno de los objetivos primordiales del Subcomité de Instrumentos Musicales del Comité Argentino del ICOM (CIMCIM CA), constituido en 1982, es encarar una serie de publicaciones dentro de su área que respondan a las necesidades reales de los museos latinoamericanos y, especialmente, argentinos.

Con la traducción del excelente trabajo *Instrumentos musicales étnicos* se inicia este cometido. Esta se basa principalmente en el original bilingüe, agotado en la actualidad, aunque también se empleó una versión realizada y cedida gentilmente por Dora Tálce de Seco Villalba.

Se ha creído oportuno, para una mejor aprehensión del texto, agregar a esta traducción notas críticas. Asimismo se actualizó la bibliografía selectiva y a los dibujos reproducidos del original se le colocaron, en lo posible, leyendas con las designaciones más comunes de los instrumentos musicales representados.

Para lograr exactitud en la terminología técnica de los capítulos referidos a conservación, restauración y almacenaje se contó con el inestimable asesoramiento del Subcomité de Conservación del ICOM CA, consultado a través de su coordinador, Cons. Alberto Orsetti.

Por último se confeccionaron tres apéndices. En el primero se clasifican, según los lineamientos expuestos por Jean Jenkins, los instrumentos étnicos y folklóricos de la Argentina. Los restantes están dedicados a dos fichas: la descriptiva polivalente del Centro de Documentación de ICOM-UNESCO y la específica para instrumentos musicales realizada en 1973 por el CIMCIM y traducida al español por este Subcomité.

CIMCIM CA

Prefacio

Las colecciones de instrumentos musicales étnicos se encuentran corrientemente reunidas en museos de etnografía, arte popular, arqueología, o en museos comunales y regionales. Salvo que estos instrumentos formen una colección muy importante, no es frecuente que un etnomusicólogo integre el personal del museo. Le incumbe, pues, a un conservador sin formación especial en ese dominio, ocuparse de los instrumentos musicales.

Este trabajo ha sido escrito para ayudar a los conservadores a identificar los instrumentos según su tipo, a catalogarlos, conservarlos y restaurarlos. Es una guía que responde a las preguntas que se formulan los recolectores de campo. Al final del volumen se encuentra una breve bibliografía de obras abundantemente ilustradas.

Instrumentos musicales étnicos ha sido preparado por un grupo de trabajo del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM), que es una de las ramas especializadas del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO).

Los miembros de este grupo son, en su mayor parte, etnomusicólogos que han colaborado en cada capítulo, y que están dispuestos a ayudar a los conservadores a resolver los problemas que les presenten los instrumentos musicales que poseen sus museos.

Jean Jenkins, Chairman of the group on ethnic musical instruments, Horniman Museum, London S.E. 23, Great Britain
Simha Arom, Institut de Musicologie, 3 rue Michelet Paris 5 e.
G. de Chambure, Conservateur du Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, 14 rue de Madrid, Paris 8 e.
Genevieve Dournon - Taurelle, Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, place de Trocadéro, Paris 16 e.

Ernst Emsheimer, Musikhistoriska Museet, Slottsbacken 6, Stockholm, Sweden.

J.S. Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Central, 13 chaussée de Louvain, Tervuren, Belgium.
Claudie Marcel-Dubois, Musée National des Arts et Traditions Populaires, route de Madrid, Paris 16 e.

Ivonne Oddon, Centre de Documentation UNESCO-ICOM, 1 rue Miollis, Paris 15 e.

Gilbert Rouget, Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, place du Trocadéro, Paris 16 e.

Erich Stockmann, Deutsches Akademie den Wissenschaften z.i., Geschichte W.B. Volkskunde, Unter den Linden 8, 108 Berlin, D.D.R.

Anthony Werner, British Museum, Great Russell Street, London W.C. 1, Great Britain.

Identificación

Podemos identificar los instrumentos musicales desde dos puntos de vista: tipológico y cultural.

La identificación tipológica es relativamente simple: todos los instrumentos, si se clasifican según su principio acústico, se dividen en cuatro grupos principales:

1. Idiófonos (instrumentos en los cuales la principal materia vibrante es su propio cuerpo).
2. Membranófonos (instrumentos cuya principal materia vibrante es una membrana).
3. Aerófonos (instrumentos cuya principal materia vibrante es el aire).
4. Cordófonos (instrumentos cuya principal materia vibrante es una o más cuerdas).

Cada grupo es divisible y subdivisible; la definición de cada tipo de instrumento está ilustrada con un dibujo básico (el sistema adoptado para la clasificación es el de Hornbostel-Sachs, ligeramente modificado*).

La identificación cultural a menudo es muy difícil, pues ella exige saber a que población o región pertenece el instrumento estudiado.

Para determinar el área geográfica, la tipología generalmente es útil; por ejemplo, la *sanza* no se encuentra en Africa más que al sur del Sahara; la *kora* en Africa Occidental; las *guimbardas* de bambú en el Sudeste Asiático y en Oceanía; la *vina* en la India, etc.

Se puede obtener una identificación más precisa examinando los instrumentos como todos los otros objetos étnicos, de acuerdo con el material con el cual están hechos, el diseño general, la decoración y la factura.

La bibliografía selectiva brinda una lista de volúmenes profusamente ilustrados que pueden aportar elementos que faciliten la identificación cultural. En fin, si los problemas de identificación persisten, convendrá informar a los miembros del grupo de trabajo de instrumentos musicales étnicos del CIMCIM**; éstos se esforzarán por resolverlos. En ese caso se pueden enviar fotografías, medidas, detalles sobre los materiales empleados, o toda otra información que puedan aportar los conservadores.

* Nota del traductor (N.T.): En este trabajo Jenkins ha invertido el orden que Hornbostel-Sachs propusieron para aerófonos y cordófonos. En cuanto a la terminología española de la clasificación, se ha mantenido en general la establecida por Carlos Vega en 1946 (cfr. la bibliografía selectiva).

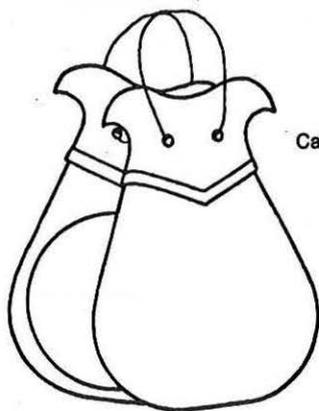
* N.T.: O a los miembros del CIMCIM CA Diagonal 78 N° 680, 1900 La Plata, Argentina.

Idiófonos

Los idiófonos son instrumentos contruídos con materias inherentemente resonantes y son ejecutados por medio de la percusión, tensión y distensión de un material flexible o fricción.

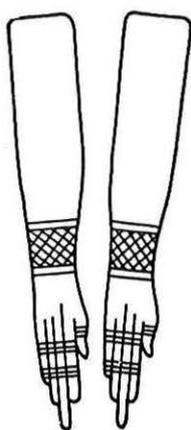
A. Idiófonos de golpe. Se subdividen en:

1. Idiófonos de entrechoque: objetos de la misma naturaleza golpeados uno contra el otro.

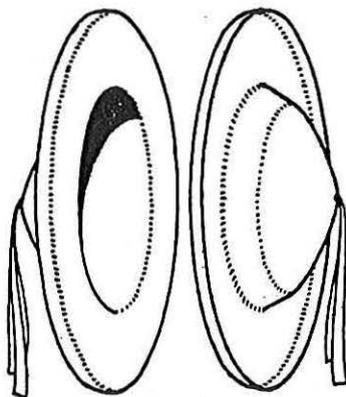
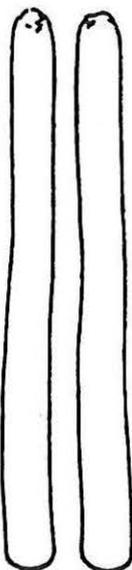


Castañuelas

Tarreñas



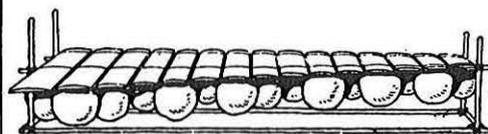
Palos de entrechoque



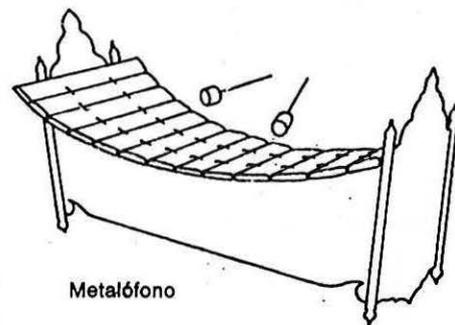
Platillos



2. Idiófonos de percusión: material golpeado con una maza o badajo (suelto o ligado).
a. canaletas, leños, etc. de percusión.

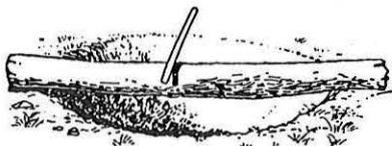


Xilófono

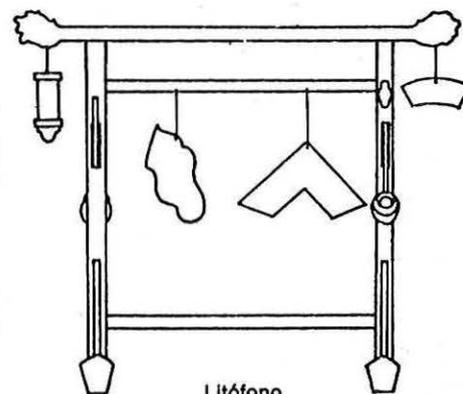


Metalófono

b. idiófonos de placa o barra, simples o compuestos.
En madera son denominados xilófonos; en metal metalófonos; en piedra litófonos; en vidrio cristalófonos.

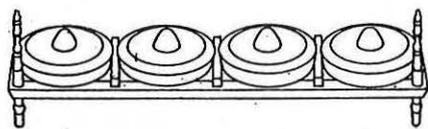


Tronco percutido

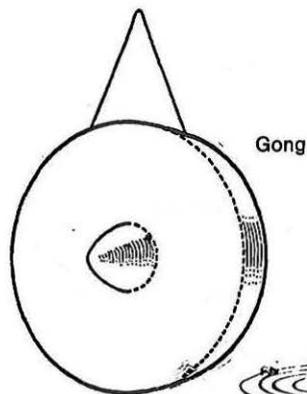


Litófono

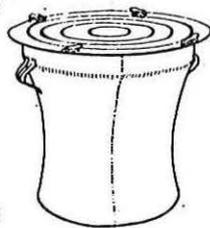
c. gongs: placas circulares de metal normalmente percutidas en su centro para obtener el máximo sonido. Los gongs pueden ser planos, cóncavos o con una protuberancia central.



Carillón de gongs

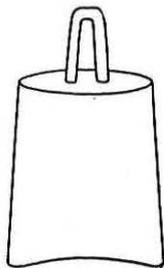


Gong

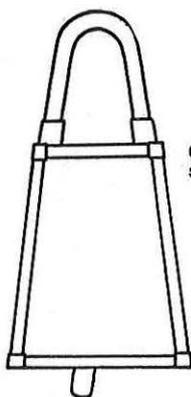


Tambor de metal

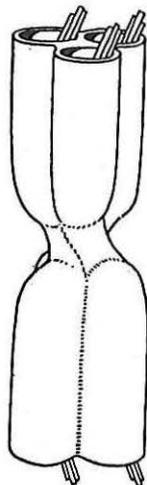
d. campanas: difieren de los gongs por la forma y también porque es el borde y no el centro en donde se obtiene el sonido máximo.



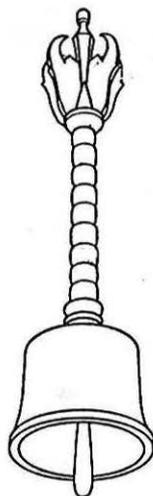
Campana colgante sin badajo



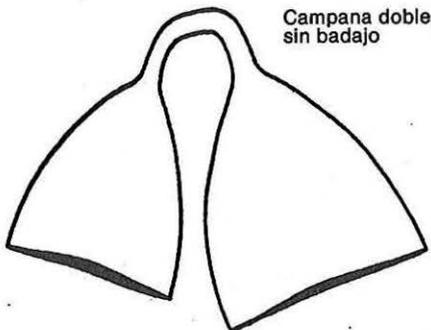
Campana colgante simple con badajo



Campana en juego con badajo múltiple

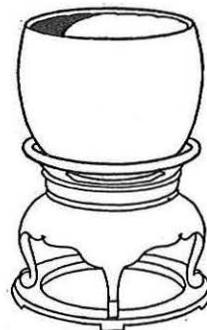


Campana con badajo

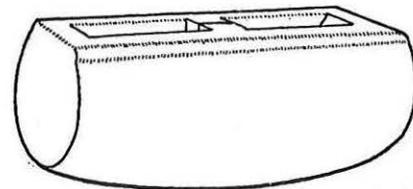
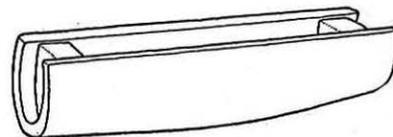


Campana doble sin badajo

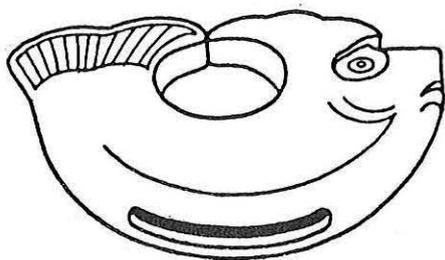
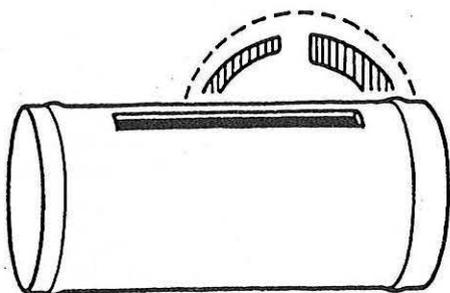
Campana asentada sin badajo



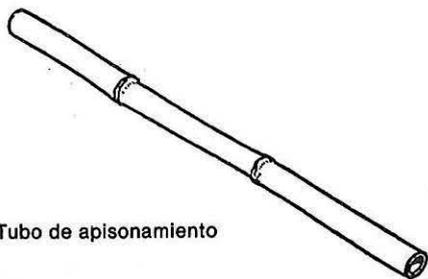
e. tambores de hendidura: troncos o piezas de bambú excavados, generalmente percutidos sobre los bordes de la hendidura*.



*N.T.: En algunos casos, los labios de la hendidura han sido convenientemente tallados para producir distintos sonidos.

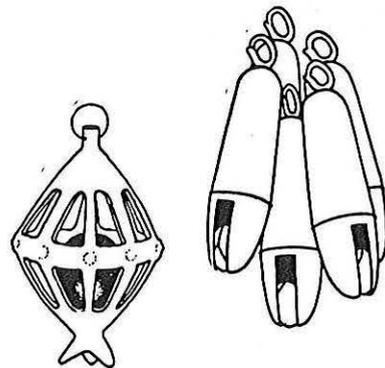
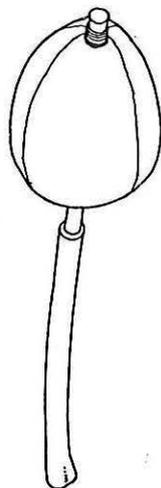
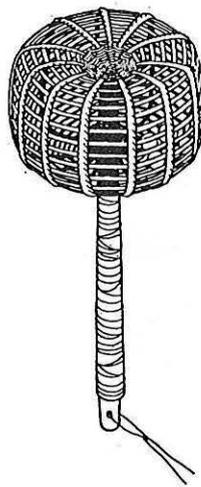
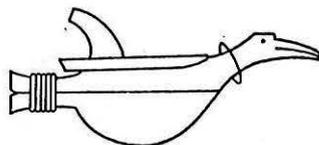


3. Idiófonos de apisonamiento:
son percutidos verticalmente
sobre el suelo, el agua, o también
sobre el cuerpo humano. Pueden ser
tubos, calabazas, troncos o bastones.

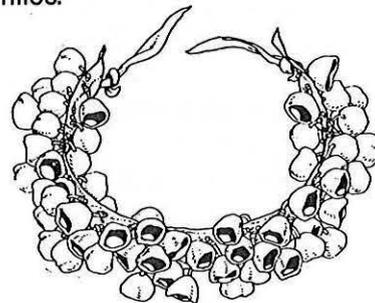


Tubo de apisonamiento

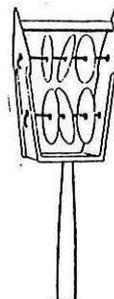
4. Idiófonos de sacudimiento:
a. maracas o sonajeros: corpúsculos
contenidos en una vaina de granos,
calabaza, cesta, caja, tubo, anillo
hueco o esfera hueca.



b. sonajas: en general las conchillas,
granos, monedas, anillos, fragmentos
de cuerno o hueso atados a cuerdas
o hilos.

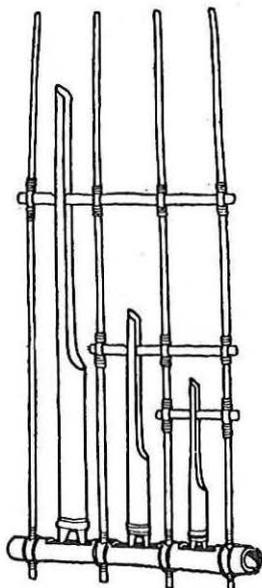


c. sistros: discos o anillos
enhebrados en palos, que se
entrechocan.



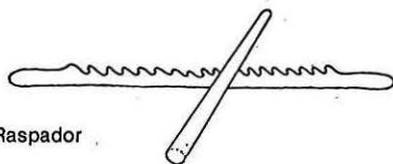
Sistro

d. *anklungs*: elemento entrechocante (bambú) que se desliza en una ranura

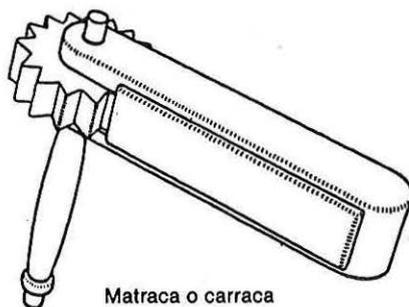


Anklung

5. Idiófonos de raspadura: también llamados chirriadores, escofinas, raspadores, bastones con muescas; son instrumentos con incisiones que suenan mediante el raspado con un objeto rígido. Fig. 12



Raspador

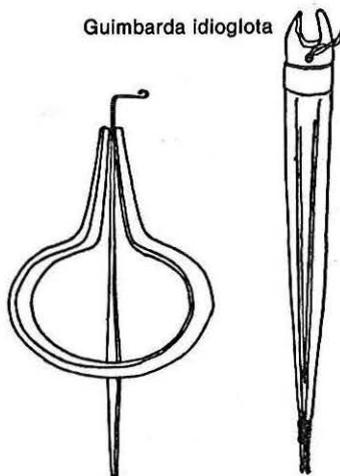


Matraca o carraca

B. Idiófonos de punteo - Linguáfonos. El sonido es producido por tensión y distensión de una materia flexible. Los linguáfonos se subdividen en:

1. Guimbaradas: una lengüeta de bambú o metal es punteada con los dedos, sirviendo la boca como resonador (por esta razón se las puede clasificar como idiófonos o aerófonos)*.

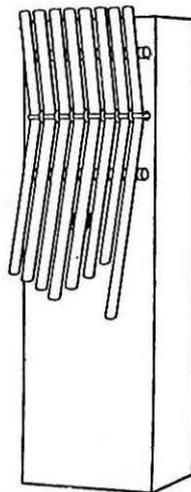
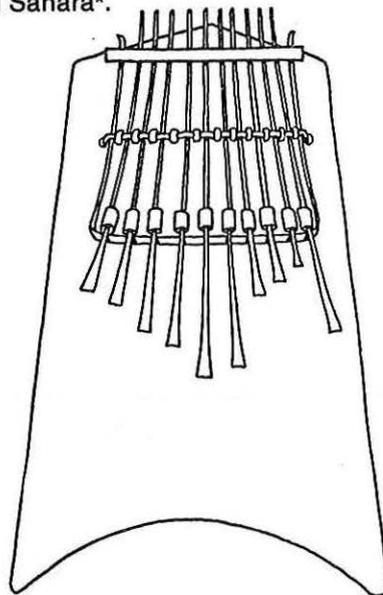
Guimbarada idioglota



Guimbarada heteroglota

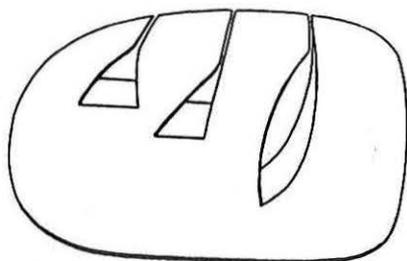
*N.T.: Existen dos tipos principales de guimbaradas: idioglotas, en las cuales la lengüeta está recortada en el material del marco, y heteroglotas, con lengüeta adherida, del mismo u otro material.

2. Sanzas (o mbira): juego de lengüetas de bambú o hierro, fijadas sobre una pequeña caja de resonancia o sobre una placa (puede añadirse una calabaza como resonador); generalmente las lengüetas se puntean con los pulgares. Estos instrumentos no se encuentran más que en África, al sur del Sahara*.



*N.T.: También en América, en zonas de influencia negra.

C. **Idiófonos de fricción.** El sonido es producido por frotación.



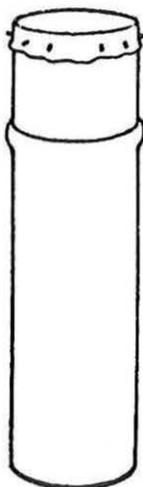
Nutnut

Membranófonos

Los membranófonos son instrumentos en los cuales el sonido es producido por la vibración de una membrana tensa. La membrana puede ser percutida (tambores), frotada (tambores de fricción) o soplada (mirlitones)*.

Los **Tambores** se clasifican según:

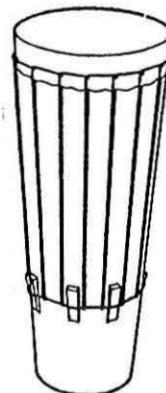
1. El número de membranas:
 - a. simple
 - b. doble
2. Por su forma:
 - a. Tubular: el cuerpo del tambor es un tubo.
 1. Cilíndrico



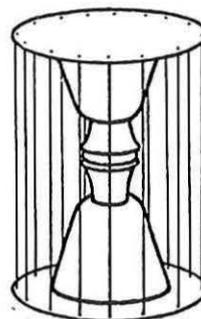
2. Barril



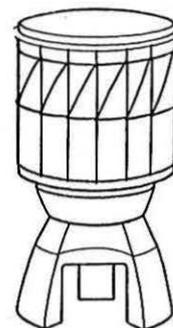
3. Cónico



4. Reloj de arena o de cintura

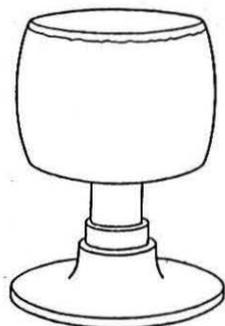


5. Con patas

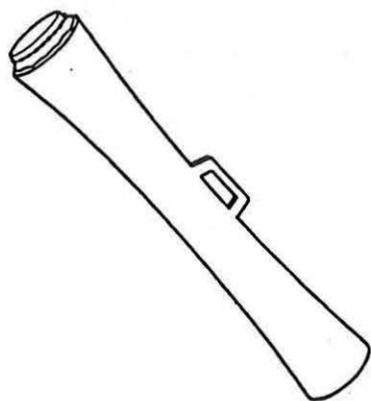


*N.T.: La membrana por soplado no produce sonido, sino que modifica el timbre de uno preexistente.

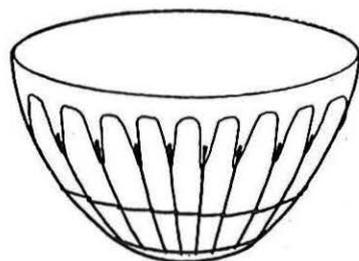
6. De copa



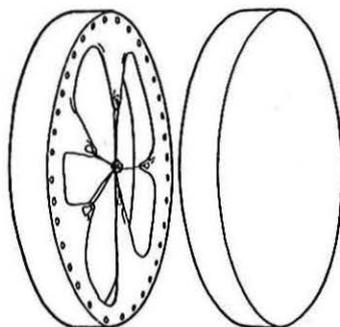
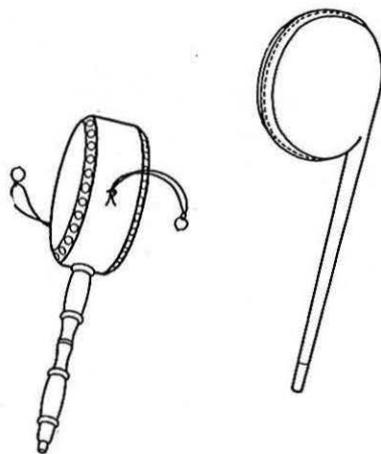
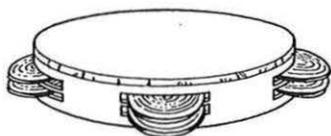
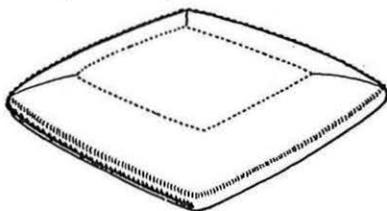
7. Con asa



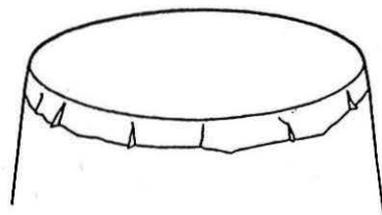
b. Timbales: el cuerpo tiene forma de olla o vasija.



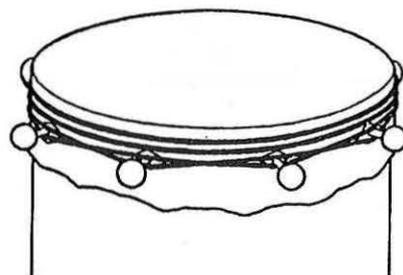
c. De marco: el cuerpo está reemplazado por un marco.



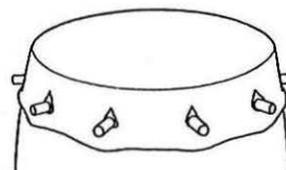
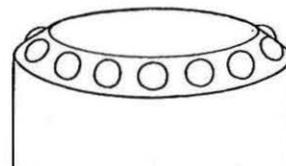
3. Fijación de la membrana:
a. Pegada



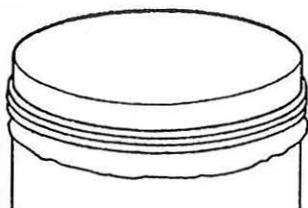
b. Abotonada



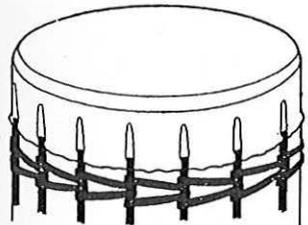
c. Clavada o enclavijada



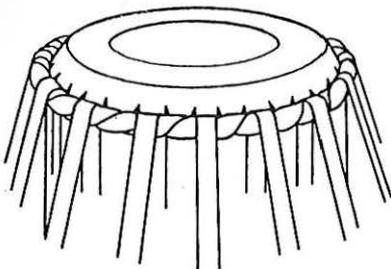
d. Apretada por medio de una cuerda que rodea el borde del cuerpo;*



e. Atada o enlazada
1. directamente (enlazada a través de orificios en el borde de la membrana)



2. indirectamente (la atadura se realiza en un anillo interior o exterior)



*N.T.: No siempre el apretamiento se produce por una cuerda.

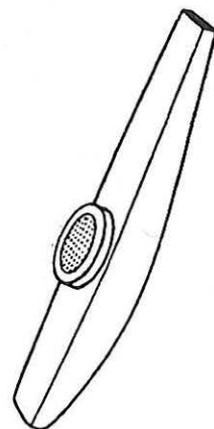
Tambores de fricción. En estos membranófonos una cuerda o una varilla está en contacto o atraviesa la membrana. La fricción se realiza sobre la cuerda o varilla*.



Mirlitones. Instrumentos en los cuales la membrana es puesta en vibración por soplo**, por ejemplo máscara de voz, papel de seda sobre un peine, kazoo, etc.



Kazoo



*N.T.: También existen membranófonos en los cuales la fricción se realiza directamente sobre la membrana.

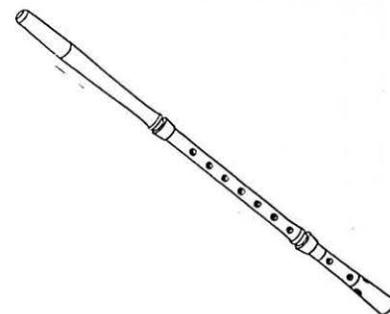
**N.T.: Ver nota pág. 11

Aerófonos

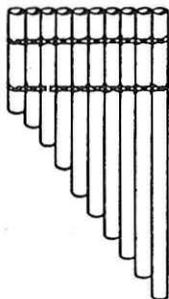
También llamados instrumentos de viento, son aquellos en los cuales, a través o alrededor de ellos, una porción de aire es puesta en vibración. Contenido en una cavidad, el aire puede ser colocado en movimiento por la arista afilada de un tubo (flautas), por la acción de una lengüeta batiente o libre (instrumentos de lengüeta) o por la presión de los labios del ejecutante (cornos y trompetas). Algunos instrumentos actúan directamente sobre el aire ambiente: zumbadores, bramaderas, etc.

A. Flautas. Tubos en los cuales la vibración es producida por el ejecutante que sopla oblicuamente sobre el borde afilado de una embocadura. La longitud de la columna de aire, y en consecuencia la altura del sonido, es modificada generalmente por orificios de digitación. La mayoría de las flautas son tubulares, pero también pueden ser globulares. La posición de ejecución puede ser vertical, horizontal u oblicua.

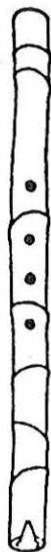
1. Flautas:
la embocadura está formada por la abertura natural del tubo o por su borde tallado en bisel.



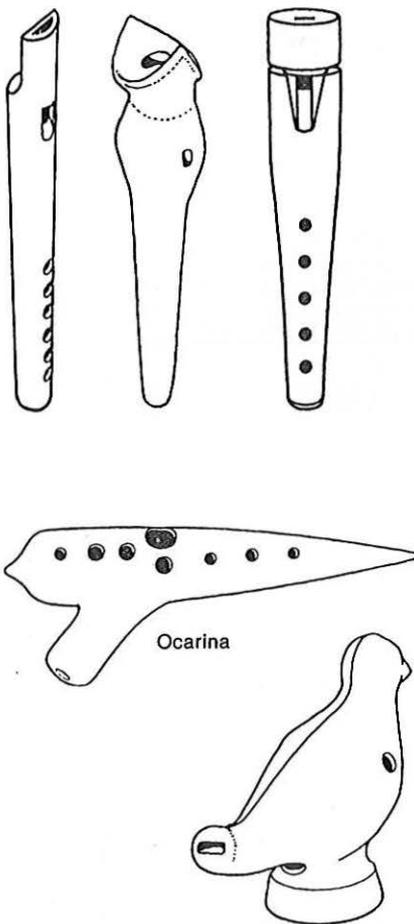
Las flautas de Pan o siringas son flautas en juego sin orificios de digitación. Generalmente están ligadas y cada una produce una sola nota.



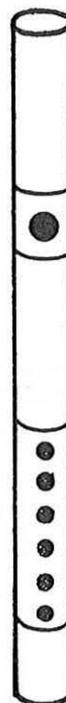
2. Flautas con muesca o escotadura: el borde afilado de la embocadura se forma practicando una muesca sobre la abertura superior del tubo a fin de facilitar la insuflación.



3. Flautas con aeroducto: algunas de ellas son denominadas comúnmente silbatos*; tienen la extremidad superior parcialmente bloqueada, de modo que el soplo del ejecutante, pasando por un estrecho conducto, es dirigido sobre el borde biselado de un orificio o luz realizado en el tubo. La mayoría de las flautas globulares son flautas con aeroducto.



4. Flautas transversas: su extremidad superior está cerrada y la embocadura es realizada en un costado del tubo.



*N. T.: Se suelen denominar silbatos a formas elementales de flautas que producen uno o dos sonidos. Pueden tener o no aeroducto.

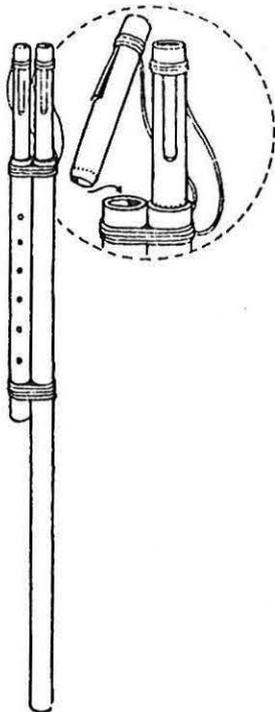
(Nota: las flautas nasales, sopladas por la nariz en lugar de la boca, pueden tener diversas formas).

B. Instrumentos de lengüeta

1. Instrumentos de lengüeta simple (clarinetes):

son generalmente tubos cilíndricos cerrados en su extremo superior, cerca del cual una pequeña abertura está cubierta por una lengüeta recortada oblicuamente** o sujeta al tubo*** (ambas lengüetas batientes simples). La boquillas con sus lengüetas, se encuentran a menudo separadas del tubo. Los clarinetes suelen presentarse por pares, ligados entre sí*.

(Nota: A veces hay formas compuestas, generalmente construídas con el agregado de un pabellón de material diferente al del tubo).



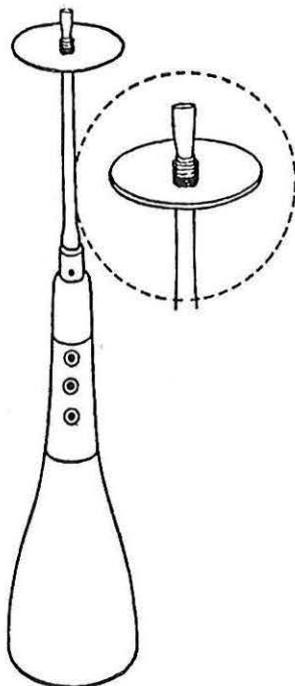
**N.T.: Lengüeta idioglota.

***N.T.: Lengüeta heteroglota.

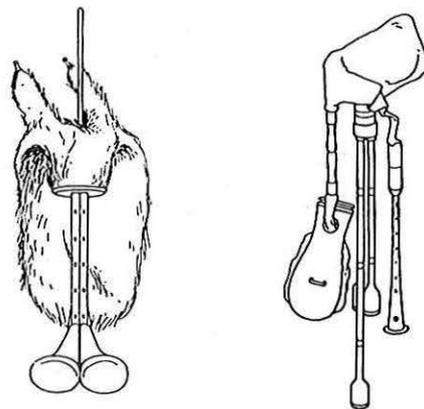
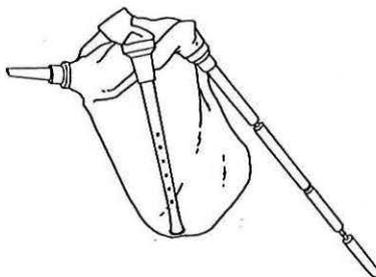
*N.T.: Los clarinetes poseen generalmente orificios de digitación.

2. Instrumentos de lengüeta doble (oboes):

en ellos dos cañas o dos partes de una caña están unidas e insertadas en el extremo superior del tubo o aplicadas sobre él. Este tubo, con orificios de digitación, se ensancha hacia su extremo inferior.

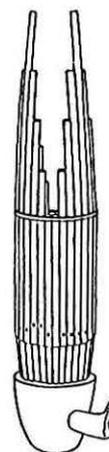


(Nota: Las gaitas, que están provistas de un receptáculo destinado a regular el volumen del aire, pueden pertenecer a la categoría de los clarinetes (lengüeta simple) o de los oboes (lengüeta doble). Los bordones tienen generalmente una lengüeta simple. Puede agregarse un fuelle para la insuflación).



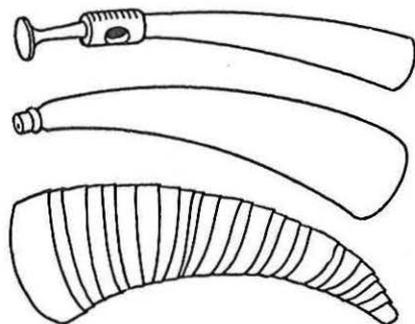
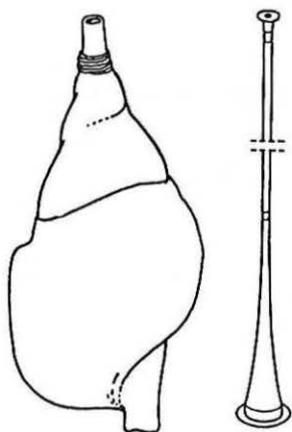
3. Instrumentos de lengüeta libre:

son aquellos en los cuales la lengüeta cortada en el tubo es exactamente de la misma dimensión que la abertura, de modo que ella vibra libremente cuando la columna de aire es puesta en vibración por el soplo en el extremo superior del tubo o en la embocadura de un receptáculo de aire (los órganos de boca, acordeones, armonios, ciertos órganos e instrumentos mecánicos pertenecen a esta categoría).

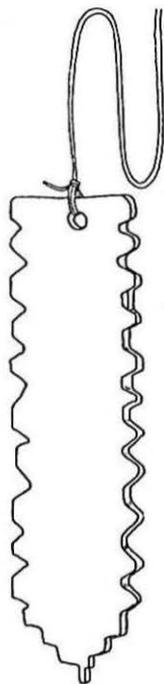


Organo de boca

C. Cornos y trompetas. Son instrumentos en los cuales el aire es puesto en vibración por la presión de los labios del ejecutante. Son generalmente de forma cónica, pero a veces cilíndrica o globular (caracolas). Pueden estar contruidos en metal, madera, bambú, cuerno, marfil, concha, calabaza, etc... La insuflación se realiza en el extremo superior del instrumento (verticales) o en la pared del mismo (traversos). En el primer caso tienen una boquilla, en el segundo un reborde, pero en ambos la embocadura puede consistir simplemente en un orificio. A veces poseen orificios de digitación.



D. Instrumentos de aire ambiente. Estos instrumentos actúan directamente sobre el aire. El zumbador es el principal instrumento de esta categoría.

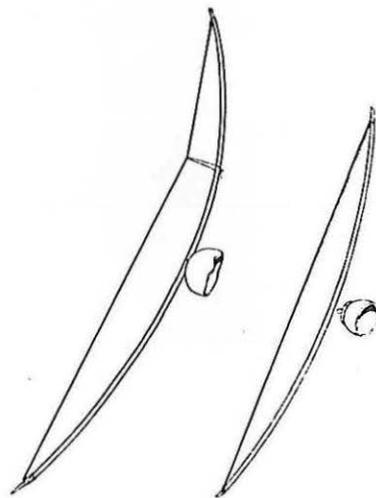


Cordófonos

Los cordófonos o instrumentos de cuerda, tienen cuerdas tensas que suenan por punteo (con los dedos o un plectro), frotación, golpe y, ocasionalmente, por el viento. Según su construcción se distinguen los tipos siguientes:

A. Arcos musicales y arpas

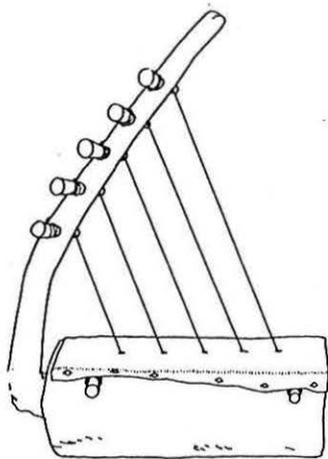
1. Arcos musicales: consisten en un arco y una cuerda tensa atada a los extremos del arco. Pueden tener resonador, separado o agregado, y son puestos en vibración por pulsación, percusión o fricción.



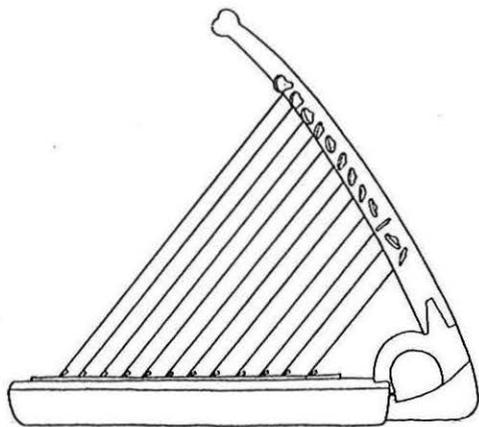
2. Pluriarcos: están formados por varios arcos musicales fijados a un único resonador.



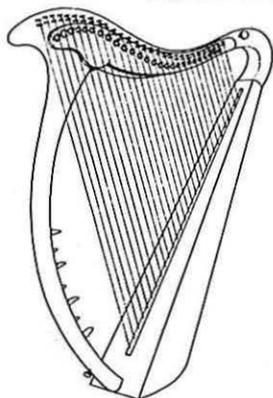
3. Arpa: instrumento en el cual el arco es un cuello rígido, arqueado o angulado, con un resonador fijo (caja de resonancia). Las cuerdas están atadas a la caja y tendidas oblicuamente hasta el cuello donde son tensadas por un sistema mecánico (clavijas, anillos, etc...). Un arpa de marco tiene una columna añadida entre los extremos de la caja de resonancia y del cuello. Las cuerdas del arpa son punteadas.



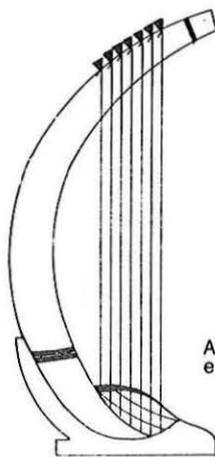
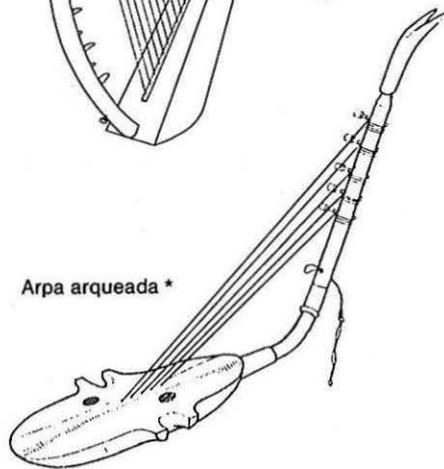
Arpas angulares



Arpa de marco

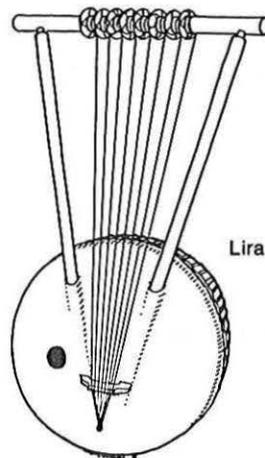


Arpa arqueada *

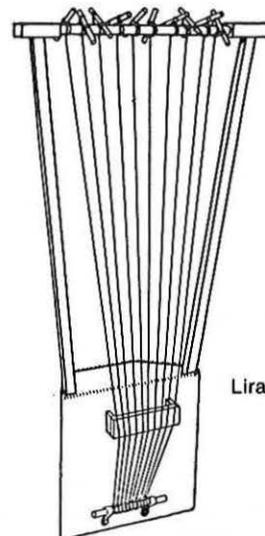


Arpa arqueada egipcia

B. Liras. Consisten en un cuerpo (caja o cuenco) que sostiene dos brazos unidos en la parte superior por una barra transversal. Las cuerdas están sujetas en la base de la caja de resonancia pasando por encima de un puente o bien están fijas al puente mismo y aseguradas en ambos casos por su otro extremo a la barra transversal. Siempre están tendidas paralelamente a la superficie de la caja de resonancia. Pueden ser punteadas por los dedos o con un plectro, o ser frotadas con un arco.



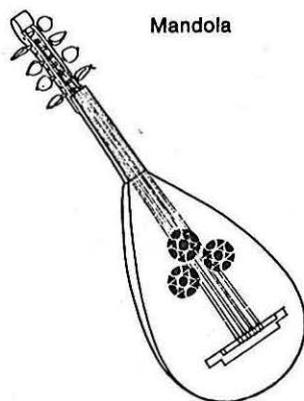
Lira de cuenco



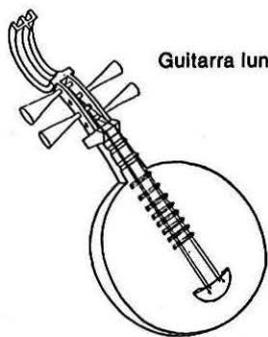
Lira de caja

*N.T.: Este dibujo puede prestarse a confusión pues el mango tiene un ángulo, aunque sea muy abierto. Hemos considerado conveniente agregar otro dibujo de arpa arqueada.

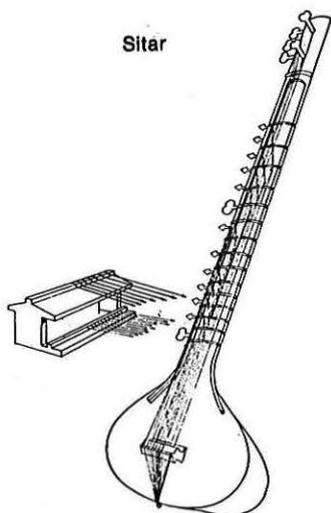
C. Laúdes o vielas. Consisten en una caja de resonancia y un mango (que puede ser simplemente una prolongación del cuerpo). La cuerda -o las cuerdas- están tendidas sobre el puente desde la base -o cerca de la base- de la caja de resonancia hasta la extremidad del mango. La longitud vibrante de las cuerdas puede ser modificada durante la ejecución por presión de los dedos. Las cuerdas pueden ser pisadas sobre el mango o presionadas lateralmente, sin tocarlo. Los laúdes son punteados o frotados; en este último caso se denominan comúnmente vielas. Laúdes y vielas tienen gran variedad de formas*.



Mandola



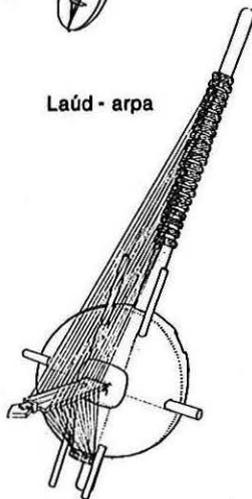
Guitarra lunar



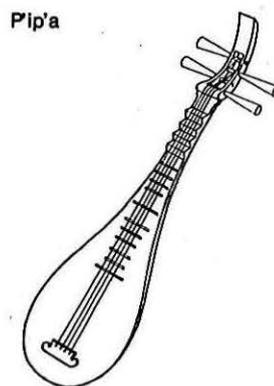
Sitar



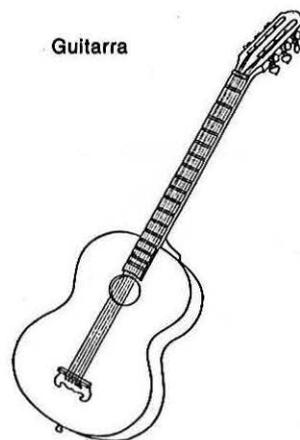
Saz



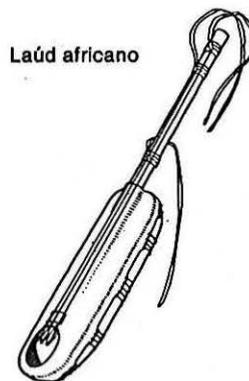
Laúd - arpa



Pip'a



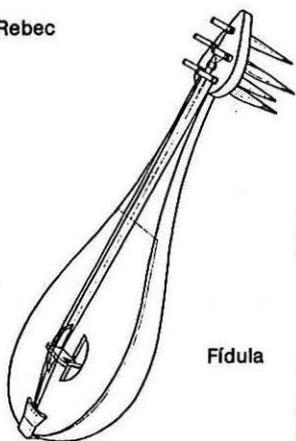
Guitarra



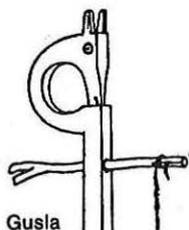
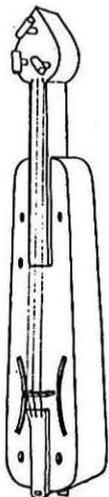
Laúd africano

*N.T.: Generalmente se utiliza en la clasificación de laúdes y vielas el concepto de caja y cuenco ya mencionado en las liras.

Rebec



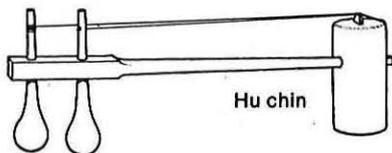
Fídula



Gusla

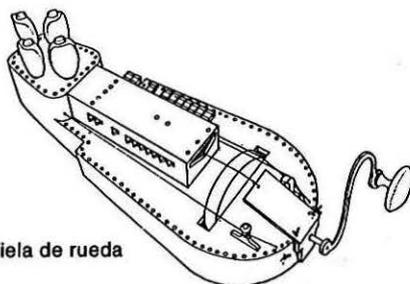


Kemeché



Hu chin

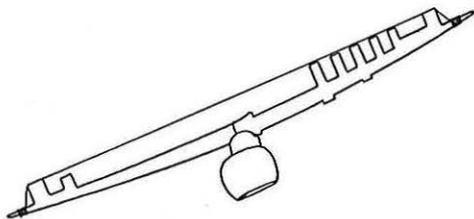
Existen formas complejas: vielas de rueda, nyckelharpa, etc.**



Vuela de rueda

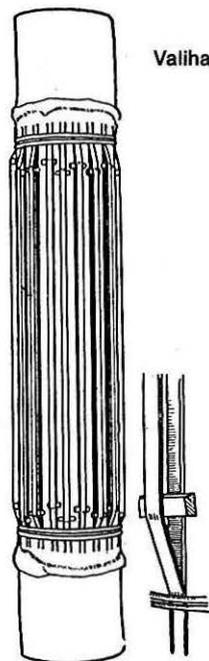
D. Cítaras. Son instrumentos cuyas cuerdas, pasando sobre puentes, están tendidas paralelamente sobre toda su superficie. Puede añadirse un resonador, pero comúnmente el instrumento entero actúa como resonador. Las cuerdas de una cítara se puntean, percuten, frotan con los dedos o un arco, etc.... Las cítaras se dividen en:

1. Cítaras de palo: el instrumento está formado por un palo o barra sobre el cual están tendidas las cuerdas. El resonador, generalmente una calabaza, está agregado debajo.



**N.T.: El concepto de formas complejas de J. Jenkins está referido en este caso al agregado de sistemas mecánicos (teclado, rueda de fricción, etc.). Sin embargo el criterio más generalizado para clasificar un laúd como complejo es el de aplicar este término a aquellos laúdes que participan además de características de otros tipos de cordófonos, por ejemplo los laúdes-arpas (cfr. ilustración de laúdes).

2. Cítaras de tubo: consisten en un tubo en el cual parte de su corteza ha sido desprendida longitudinalmente para formas cuerdas que son tensadas por puenteillos (instrumentos de cuerdas desprendidas)*. Algunas veces las cuerdas son agregadas al tubo**.

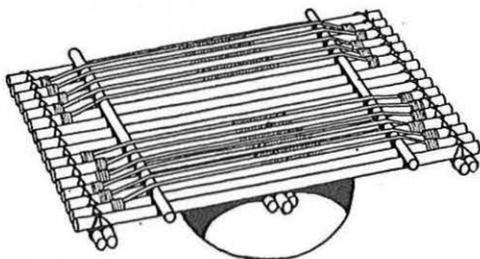


Valiha

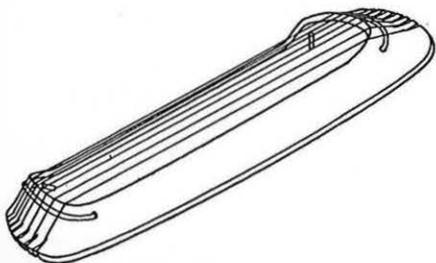
*N.T.: Cítaras de tubo idiocordes.

**N.T.: Cítaras de tubo heterocordes, las más comunes en la actualidad.

Quando varias cítaras de tubo de una sola cuerda están unidas lado a lado, constituyen una *cítara de balsa*. Las cítaras de balsa pueden tener resonadores adicionales.



3. Cítaras de cuenco: están constituidas por una pieza de madera ahuecada o por una caja*** que actúa como resonador; las cuerdas están tendidas de un extremo a otro. Puede tener resonador adicional.

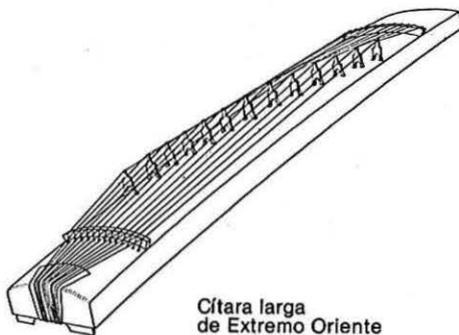


***N.T.: Sin tapa.

4. Cítaras de tabla: tienen una superficie plana o ligeramente curvada y las cuerdas están tendidas a lo largo de toda la superficie de la tabla. Están elevadas por puentes que pueden ser individuales, colectivos, o ser una combinación de ambos. Pueden añadirse resonadores, aunque generalmente están incorporados a la tabla****.



Cítara de caja



Cítara larga de Extremo Oriente

****N.T.: Cítaras de caja.

Restauración

Restaurar los instrumentos musicales procedentes de Africa, Asia y América, respetando su autenticidad, es siempre muy difícil y frecuentemente imposible.

Diferentes factores intervienen en la elección de los instrumentos que deben ser restaurados y también en la decisión del punto al cual debe llegar esta restauración. Es necesario tener en cuenta las disponibilidades financieras, la habilidad de los artesanos disponibles, las posibilidades de obtener los materiales necesarios de los países de origen, el deseo de utilizar esos instrumentos para ilustrar conferencias y conciertos o para demostraciones públicas, el espacio reservado para la exhibición -o la falta de espacio-, el tipo de vitrinas y, en fin, el valor etnológico.

El conservador que ha decidido proceder a la restauración de un determinado ejemplar debe aplicarse a realizarla con la mayor autenticidad posible, especialmente en dos grupos: los instrumentos populares de Europa y los instrumentos clásicos no europeos

a. Los instrumentos populares europeos generalmente están todavía en uso en sus países de origen. El museo local (ver el *International Directory of Musical Instruments Collections*, Netherland, Fritz Knuf for the ICOM, 1977*) o el departamento de antropología, etnografía o música de la universidad de la misma región puede habitualmente sugerir donde se pueden hallar los materiales. En algunos casos existen aún en la zona constructores de instrumentos que pueden prestarse a hacer la reparación.

b. Los instrumentos clásicos de China, Japón, India, Indonesia, Irán y de los países árabes han sido bien descritos y reproducidos (ver la bibliografía selectiva). Pueden

también ser fácilmente identificados y, una vez conocida la procedencia y el nombre vernáculo, a menudo es posible obtener los materiales necesarios para la restauración.

Algunos museos y universidades envían misiones para realizar trabajos de campo: antropológicas, botánicas, médicas, etc... que por lo general colaboran en forma voluntaria. Los misioneros también aportan corrientemente su ayuda, así como las escuelas de música del país; los contactos, una vez establecidos, pueden mantenerse.

Si los instrumentos son destinados a ser ejecutados, en general es preferible, y menos costoso, adquirir un instrumento moderno que restaurar uno antiguo.

Los instrumentos populares no europeos presentan un problema mayor. Salvo algunas excepciones, la documentación sobre ellos es rara y poco sistemática, de manera que la identificación exacta es difícil. Aún cuando se hubiera identificado la etnia de origen, es poco frecuente que se conozca a alguien que viaje al área exacta y todavía menos probable que pueda transportar los materiales al museo.

Cuando los instrumentos no son restaurados para su ejecución, sino solamente para ser expuestos y para servir de estudio, el problema que hemos comentado desaparece.

Cuando se restauran los instrumentos para ser expuestos podemos recurrir a un procedimiento fáctico: a partir de una fotografía del instrumento tal como debiera ser, se da a la pieza de museo un aspecto lo más aproximado posible a dicha fotografía sirviéndose de materiales semejantes a los empleados en su origen.

No obstante, a veces son aplicados otros criterios de restauraciones realizadas sólo para que el instrumento sea exhibido. Algunos restauradores prefieren servirse de cuerdas de nilón y otros materiales modernos para poner en evidencia

*N.T.: En la actualidad se está preparando una segunda edición.

Conservación y almacenaje

las partes rehechas, procediendo como el arqueólogo, que para reconstruir una cerámica utiliza el yeso, que permite distinguir la reconstrucción del original.

En general es preferible devolver al instrumento su aspecto primitivo a condición de ser conservada una documentación precisa sobre el trabajo cumplido, que comprenda las fotografías tomadas antes y durante el proceso de restauración.

La mayor parte de los museos etnográficos poseen un laboratorio técnico y la experiencia de sus miembros permite determinar la naturaleza de la restauración a efectuar. Deben también mencionarse otros tipos de ayuda. Las obras esenciales sobre la conservación en los museos están citadas en la bibliografía selectiva. Estas podrán sugerir nuevos métodos que hayan probado su eficacia. Además existe una escuela para formar asistentes técnicos para los métodos de conservación de las colecciones etnográficas africanas; se puede escribir al Director del Centro de Formación Bilingüe de Técnicas de Museos en Jos (Nigeria) que ayudará a resolver los problemas específicos.

Una vez provisto de su número de inventario y terminadas las operaciones preliminares al almacenaje, el instrumento musical es enviado al local destinado a albergarlo. Parecería que la forma más práctica de cuidar un instrumento es tener en cuenta, ante todo, los materiales empleados para su construcción. Pero los instrumentos musicales están entre los objetos más complejos. Por ejemplo, una trompeta de marfil, que podría ser considerada, en apariencia, como el más simple de los instrumentos, a menudo tiene pabellón de madera, bandolera en tela, reparaciones en resina, etc...* La solución a adoptar debe ser un compromiso; debe inspirarse en consideraciones múltiples entre las que se cuentan, principalmente:

- los materiales empleados
- el tamaño de los objetos
- la clasificación organológica
- el origen geográfico de la colección

Considerando estos dos últimos ítems debemos puntualizar aquí que existe una superabundancia de instrumentos musicales -particularmente de Africa- que no son cordófonos, aerófonos ni membranófonos. En consecuencia requieren locales y armarios en número suficiente. Esto puede ser un factor decisivo para prever las futuras adquisiciones.

La mejor solución consiste en inspirarse sobre todo en las consideraciones emitidas en los puntos c y d. Afortunadamente se conocen los procedimientos que satisfacen las condiciones exigidas por la disparidad de los materiales. Ordenando los instrumentos musicales por su clasificación y, además, por su origen (etnia, región, país), se obtiene un ordenamiento racional y didáctico, que deberá ajustarse a luego a las dimensiones de los instrumentos.

*N.T.: Los tambores de hendidura, monóxilos por excelencia, pueden tener fisuras selladas con resina o reparadas con grampas metálicas y las baquetas con cabeza de caucho, etc.

Todo objeto tiende a un equilibrio físico-químico con el medio ambiente. En consecuencia es esencial evitar variaciones bruscas en ese medio. Ya sea que los instrumentos estén expuestos o en almacenamiento, las condiciones atmosféricas deben satisfacer dos importantes requisitos:

1. Estabilidad

2. Pureza

Consideraremos sucesivamente:

A. Los locales de almacenamiento y las condiciones que allí deben imperar

B. Los armarios destinados a albergar las colecciones

C. El método de ordenamiento

A. Atmósfera de los locales

1. Estabilidad

Depende de dos factores fundamentales que exigen ser mantenidos constantes de manera rigurosa. En primer lugar el calor, caracterizado por la temperatura, y en segundo la humedad, medida en términos de Humedad Relativa*.

La H.R. debe ser mantenida entre un 50 y 60% para temperaturas de 20 a 25°C (60 a 75°F). Mientras la temperatura no pase estos límites puede ser graduada teniendo en cuenta el confort de los visitantes. Es suficiente que esté mantenida razonablemente constante. Si no se puede disponer de un acondicionador de aire toda variación de temperatura afectará la H.R.*.

Veamos cuáles son los efectos de las variaciones de la H.R. Un exceso de humedad:

*La Humedad Relativa (designada desde este momento con las iniciales H.R.) es la efectiva cantidad de vapor de agua en un volumen de aire determinado y a una temperatura determinada (p) expresada como porcentaje de la cantidad contenida en el punto de saturación en el mismo volumen a la misma temperatura (P). La fórmula es:
 $H.R. = (p/P \times 100)\% \text{ a } T^{\circ}C.$

*N.T.: Se sobreentiende que si existe acondicionador de aire éste debe funcionar en todas las dependencias en donde estén los instrumentos y durante las veinticuatro horas.

tuerce los paneles de madera y los marfiles
encoge las telas
ablanda los adhesivos
provoca el ampollado de los barnices
corroe los metales, etc.
Un exceso de sequedad:
agrieta los marfiles
vuelve quebradizos los adhesivos
deforma los paneles
dilata los tejidos
afloja las telas, etc.

En caso de variaciones cíclicas de la H.R. (alternancia de períodos húmedos y secos) las sales solubles absorbidas por los objetos de piedra o terracota son resolubilizadas y cristalizadas en la superficie, provocando deterioros.

Un problema especial surge en invierno en las regiones templadas, donde los locales están provistos de calefacción central. Un aumento de la temperatura interior ocasiona una baja correlativa de la H.R., por lo tanto deben alejarse los instrumentos musicales de las fuentes de calor (y también de la luz). Una manera general para restablecer el nivel de humedad consiste en colocar recipientes con agua sobre los radiadores. Existen igualmente una variedad de humidificadores portátiles y fijos**.

Los súbitos cambios en la H.R., debidos por ejemplo a bruscas variaciones en el clima o a una avería en el sistema de calefacción o acondicionador de aire, pueden ser contrarrestados. El empleo de cortinas, paños de tapices en fibras naturales, madera para la fabricación de muebles, estabilizan las variaciones, actuando como receptáculos, absorbiendo y devolviendo la humedad.

**Ver ADMUR, Elias J. Humidity control-isolates area plan, *Museum News*, Dec. 1964, p.58-60; BUCH, Richard D. A specification for museum air-conditioning, *Museum News*, Dec. 1964, p.53-57.

En un clima caluroso y lluvioso, con largos períodos de H.R. elevada, se produce una proliferación de mohos y la aparición de óxido. Es en este momento que se imponen al máximo las inspecciones cotidianas. Un simple remedio consiste en el empleo de inhibidores de moho*, pero éstos son sólo efectivos si los armarios de conservación están sellados herméticamente.

La aparición de óxido puede ser combatida con el uso de disecadores, como el gel de sílice, a razón de 1 kg. para 2 m³ de un espacio cerrado. Si su normal color azul vira a rosa, se lo puede regenerar por medio del calor.

Si todas estas medidas no son efectivas, el empleo de aparatos deshumidificadores es la única solución**.

Si los locales de almacenamiento tienen amplias dimensiones es necesario instalar alguna forma de ventilación para asegurar una adecuada circulación del aire, previniendo así la posible formación de áreas localizadas de H.R. elevada.

Se instalará igualmente un higrómetro registrador fijo, que relevará las condiciones atmosféricas ambientales. Este aparato podrá controlarse periódicamente mediante un psicómetro de honda. Se utilizará este último especialmente para sondeos en diferentes lugares de un depósito de amplias dimensiones.

2. Salubridad de la atmósfera
Los enemigos principales de toda colección son esencialmente tres:
A. polvo
B. cloruros
C. sulfuros

A. El remedio contra el polvo es obvio. Es suficiente obstaculizar su intrusión mediante el empleo regular de un extractor. Además una perfecta hermeticidad de los muebles destinados a albergar las colecciones es tan económica como eficaz.

B. Los cloruros abundan en el aire marino y están presente hasta una cierta distancia de la costa. Ellos son los que corroen principalmente los metales. De nuevo el remedio más eficaz consiste en encerrar las colecciones en locales y armarios herméticos.

C. Los sulfuros, especialmente el anhídrido sulfuroso (SO₂), aparecen sobre todo en áreas industriales y urbanas; su nocividad tiene efecto sobre todo en las materias orgánicas, especialmente los textiles y cueros, por la formación de ácido sulfúrico (H₂SO₄). El hidrógeno sulfuroso (H₂S) ennegrece los metales y aleaciones (principalmente la plata y el cobre).

Insistimos sobre el único remedio que se impone y que hemos preconizado en casos precedentes, es decir la hermeticidad de los muebles*.

3. Los parásitos
El problema de la conservación de los instrumentos musicales se identifica con una lucha perpetua contra dos agentes destructores:

- A. Los gusanos xilófagos
- B. Las polillas y otros insectos

A. El remedio más eficaz parece ser la fumigación. Los mejores fumigantes son:

- a. el cianuro de hidrógeno
- b. el bromuro de metilo
- c. el óxido de etileno

Existe igualmente una gama de productos líquidos que contienen hidrocarburos clorados cuya

*Vaporización de lauril pentaclorofenol, o aplicación de hidrocarburos clorados.

**Deshumidificador a refrigeración, modelo móvil (Dehumid); deshumidificador rotativo.

*N.T.: Y la revisión periódica de los instrumentos musicales, tanto en exposición como en almacenaje.

aplicación es muy persistente*.

B. La mejor forma de eliminarlos consiste en colocar dentro de los armarios pequeños recipientes con cristales de paradiclorobenceno, renovando frecuentemente este producto volátil. Su concentración debe ser de 1 kg. por m³**.

4. La luz

Esta ejerce un efecto nocivo sobre las materias orgánicas y los barnices. Es conveniente entonces aislar los objetos a conservar, no solo de los rayos visibles del espectro, sino también de los ultravioleta.

El empleo de cortinas venecianas permite tamizar la luz en cierta medida, pero el medio de protección más radical consiste todavía en una perfecta opacidad de los muebles de conservación.

B. Los armarios destinados a albergar las colecciones

Por las razones ya mencionadas los armarios deben ser:

1. herméticos y opacos
2. fabricados en madera

Las condiciones de hermeticidad quedan aseguradas si el cerramiento de las puertas está asegurado por medio de un encastre de muesca y espiga. La fijación de listas mencionando el contenido del armario y de una ficha consignando las procedencias de los instrumentos será muy útil y evitará largas búsquedas.

Hasta tanto se logre la adquisición de muebles adecuados, es aconsejable guardar los objetos en bolsas de material plástico almacenadas al resguardo en una atmósfera seca. Si no, las bolsas deberán perforarse en algunos lugares pues la condensación de agua que se produciría en un medio

**Por ejemplo el basileum. Se puede proceder por inyección. En la aplicación existe el inconveniente de alterar la pátina de los objetos.*

***N.T.: En casos específicos se recomienda consultar a los conservadores de cada país o al Comité Internacional de Conservación del ICOM.*

muy hermético entrañaría una H.R. elevada y el riesgo de la aparición de moho*.

C. El método de ordenamiento

En principio los instrumentos deben ubicarse de manera tal que la mayor superficie de los mismos repose sobre el soporte. Conviene puntualizar que jamás deberán apilarse.

1. Objetos pequeños: el ordenamiento debe hacerse en forma horizontal y preferentemente en gavetas. Este sistema conjuga la practicidad con la conveniencia de permitir una conservación en un medio aislado.

2. Objetos grandes: para aquellos que puedan ser colocados en los armarios, una solución ventajosa consiste en aplicar sobre el fondo de los mismos una placa perforada (los orificios se realizarán a una distancia media de aproximadamente 10 cm.). Ganchos introducidos en las perforaciones de la placa permiten sujetar los objetos por uno de sus extremos al fondo del armario. Este puede dividirse con anaqueles, aunque no es imprescindible. En el caso de las arpas, por ejemplo, los anaqueles pueden reemplazarse ventajosamente por dos barras paralelas de madera. La distancia que las separe estará determinada por la mayor dimensión longitudinal de la caja de resonancia más chica. Las arpas de mayores dimensiones se colocarán entre las dos barras. En ambos casos, como hemos dicho más arriba, un gancho sujeta firmemente el cuello del instrumento a la placa perforada.

**N.T.: Debido al clima general de los países latinoamericanos, y al tiempo que transcurre muchas veces hasta adquirir los muebles apropiados, no es aconsejable el empleo de bolsas de material plástico.*

Cuestionario para el recolector de campo

Los instrumentos musicales étnicos se obtienen principalmente en las regiones en donde se los emplean. En consecuencia parece necesario brindar al recolector un cuestionario (modelo presentado más abajo) que le permitirá consignar, sobre cada instrumento recogido, una documentación indispensable para el museólogo sin la cual un objeto pierde su valor científico.

Nº de inventario del recolector

Cuál es el nombre del instrumento en la lengua vernácula:
traducción literal

Cuál es el grupo étnico

El uso del instrumento es:
profano
Observaciones:

El lugar de utilización es:
fijo
Observaciones:

El período de utilización es:
Observaciones:

El instrumento está localmente:

Quiénes lo emplean tradicionalmente:
hombres
adultos

¿Cuál es su estatus social?
¿Son músicos profesionales?
¿Tienen restricciones que les conciernan?

La propiedad del instrumento es:

¿Cuál es la ubicación del instrumento cuando no es utilizado? *
El instrumento es ejecutado como parte de un conjunto

El instrumento acompaña:

¿El instrumento tiene otro uso además del musical? ¿Si es así, cuál?

Descripción breve de la posición de ejecución:
del músico
del instrumento
(croquis, fotos, films)

Nomenclatura de las diferentes partes del instrumento y de los materiales utilizados (en la lengua vernácula, con traducción literal):

Grabación:

- cada sonido grabado separadamente
- grabación de una pieza musical

que lo construye: que lo utiliza:

religioso o ritual ambos

reglamentado indeterminado

fijo indeterminado

difundido raro

mujeres ambos

niños ambos

individual colectiva

solo

de instrumentos similares
de instrumentos diferentes

el canto la danza
la palabra

*N.T.: ¿O se lo destruye?

Apéndice I

Clasificación de los instrumentos musicales étnicos y folklóricos de la Argentina

El presente apéndice tiene como objeto brindar al museólogo la clasificación, según los lineamientos expuestos por Jean Jenkins, de los instrumentos musicales étnicos y folklóricos de la Argentina. Para facilitar su empleo es necesario aclarar los siguientes aspectos:

- Las divisiones y subdivisiones de la clasificación se han limitado al panorama organológico argentino.
- Las denominaciones locales de los instrumentos aparecen en bastardilla para diferenciarlas de las técnicas o genéricas.
- Las denominaciones locales de los instrumentos del ámbito indígena van acompañadas por los nombres, colocados entre paréntesis, de la (s) etnias (s) que los utilizan.

Esta clasificación puede complementarse mediante la consulta de los libros sobre instrumentos musicales argentinos incluídos en la bibliografía.

Clasificación Idiófonos

A. Idiófonos de golpe

1. Idiófonos de percusión
 - a. canaletas, leños, etc.
 3. Apisonamiento

4. Sacudimiento
 - a. maracas o sonajeros

- b. sonajas
- c. sistro
5. Raspadura

B. Idiófonos de punteo - linguáfonos

1. Guimbardas

Membranófonos

Tambores *

A. Tubulares

1. Cilíndricos

B. Timbales

C. De marco

Etnicos

Folklóricos

Bastones de
ritmo
Takuapú (mbíá)

Sonajeros de
calabaza
Sonajeros de
cascabeles
Sonajas de uñas

Triángulo

*Sistro, latincha
Matraca*

Trompa, trompe

Trompo, birimbao

Angúa guásu
(chiriguano -
chané)
Angúa rai
(chiriguano -
chané)
Anguapú (mbíá)

Bombo (derivado
del tambor
militar)

Redoblante

Kultrún
(mapuche)
Tambores de
agua

Michi rai
(chiriguano -
chané)

*Caja
Bombo*
(derivado de la
gran caja)

*En cuanto al número de membranas y sistemas de fijación de las mismas se remite a la clasificación de Jenkins.

Clasificación
Aerófonos

A. Flautas

1. Flautas

Etnicos

Folklóricos

Pifilka (mapuche)
Silbato chaquense
esferoidal*
Silbato chaquense
longitudinal**

Mimbí retá (mbíá) *Siku*
Flautilla

chaquense *Quena*
Temimbí puku Flautilla jujeña
(chiriguano- chané)

2. Flautas con muesca o escotadura

3. Flautas con aeroducto

Pinguio Flauta
(chiriguano- chané) tucumana

Mimbí (mbíá) *Punkullo*
Temimbí guasu *Anata*
(chiriguano- chané)

4. Flautas transversas

Kanoji (mataco)
Temimbí ie piasa
(chiriguano- chané)

B. Instrumentos de Lengüeta

1. Instrumentos de lengüeta simple

3. Instrumentos de lengüeta libre

Erkencho
Armónica
Acordeón
a botón- a piano
Bandoneón
Corneta o erke

C. Cornos y trompetas

Trutruka
(mapuche)
Waka rantí
(chiriguano- chané)

Cordófonos

A. Arcos musicales y arpas

1. Arcos musicales

3. Arpas

Arcos musicales

Arpa

C. Laudes o vielas

(laúdes)

Mabaraká (mbíá) *Guitarra*
Requinto
Tiple o
guitarilla
Charango
Mandolín

(vielas)

N-biké (toba -
pilagá)
Rabé o labé (mbíá)
Turumi
(chiriguano -
chané)

*Carlos Vega adoptó como denominación genérica la voz pilagá naseré.

**Carlos Vega adoptó como denominación genérica la de sereré que, según este musicólogo, era el nombre dado al instrumento por los chiriguano.

Apéndice II

Ficha para instrumentos musicales
elaborada por el CIMCIM

Medida: 455 x 225 mm.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

N° DE INVENTARIO _____

INSTITUCION _____

PROPIEDAD _____

CLASIFICACION _____

Categoría principal _____

Sub categoría _____

DESIGNACION

Nombre del instrumento _____

Nombre vernáculo _____

Traducción literal _____

ORIGEN GEOGRAFICO

de producción _____

de distribución _____

de utilización _____

Origen dudoso _____

GRUPO ETNICO O CULTURAL

Productor _____ Nombre vernáculo _____

Distribuidor _____ Nombre vernáculo _____

Usuario _____ Nombre vernáculo _____

CONSTRUCTOR O ARTESANO

Nombre de constructor _____ Firma _____

Nacionalidad _____ Marca _____

Status _____

Atribución _____

Artesanos complementarios _____

TALLER: ESCUELA _____

EPOCA: CRONOLOGIA

Epoca de construcción _____

Epoca y tipo de la
adquisición original _____

Objeto nuevo al adquirirlo

ESTILO _____

PIEZA NO ORIGINAL

Reconstruida Fecha _____

Transformada Fecha _____

Reproducción Fecha _____ Réplica

Modelado

Modelo agrandado Modelo reducido Escala _____

Falso

HISTORIA

Propiedad en el momento
de la adquisición _____

Propietarios anteriores _____

Ejecutantes destacados _____

DATOS TECNICOS & DESCRIPTIVOS

Materiales constitutivos principales _____

Otros materiales _____

Construcción; técnicas _____

Forma _____

Dimensiones generales _____

Descripción y dimensiones
de los elementos constitutivos _____

Pátina; colores _____

Ornamentación _____

Características musicales _____

FECHA DE ADQUISICION _____

LUGAR DE ADQUISICION _____

TIPO & FUENTE DE ADQUISICION

Compra Fuente _____

Recolección Fuente _____

Legado Fuente _____

Intercambio Fuente _____

Cambio Fuente _____

Objeto de préstamo Fuente _____

Objeto de depósito Fuente _____

NOMBRE DEL ADQUIRIENTE _____

NOMBRE DEL IDENTIFICADOR _____

Precio eventual _____

Apéndice III

Ficha descriptiva polivalente
elaborada por el centro de
documentación del ICOM

Medida. 205 x 150 mm.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
1 N° del objeto _____				4 Clasificación _____				5 Ubicación _____																			
2 Institución _____								en museo _____																			
3 Propietario _____																											
6 Lugar de origen _____																											
7 Nombre del objeto o de la especie _____																											
8 Nombre del autor o clase, _____																											
orden, familia, género																											
9 Materiales _____																											
10 Descripción, técnicas, _____																											
título (si hay), firma,																											
dimensiones. _____																											
11 Fecha, modo, fuente _____																											
y lugar de adquisición _____																											
12 Precio pagado, evaluación _____																											
(si hay fecha)																											
13 Recolector, misión _____																											
14 Grupo cultural o étnico _____																											
15 Función, uso, utilización _____																											
16 Cronología; dudas _____																											
acerca de autenticidad																											
17 Estilo, escuela, influencias _____																											
representadas																											
18 Historia _____																											
19 Conservación, restauración, _____																											
notas museográficas _____																											
20 Documentación _____																Código _____											
Archivador técnico: _____				Negativo												del museo _____											

Bibliografía selectiva

Esta breve bibliografía ha sido preparada seleccionando, con preferencia, obras abundantemente ilustradas que puedan ayudar al conservador a identificar los instrumentos musicales.

Revistas de interés especial

Ethnomusicology Newsletter, continued as Ethnomusicology, Middletown, Conn., 1953.
Journal of International Folk Music Council, 1949.

Identificación

Andersen, J. C. *Maori Music with its Polynesian Background*. Thomas Avery & Sons, New Plymouth, N.Z., 1934.
Baines, A. *Bagpipes*. Oxford University Press, Oxford, 1960.
Baines, A. *European and American Musical Instruments*. Batford, London, 1966.
Baines, A. ed. *Musical Instruments through the Ages (2nd edition)*. Penguin Books, London, 1965.
Baines, A. *Woodwind Instruments and their History*. Faber & Faber, London, 1957.
Berner, A. et. al. *Preservation and Restoration of Musical Instruments*. Evelyn, Adams & Mackay, London, 1967.
Boone, O. *Les Tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Musée du Congo Belge, Tervuren, Belgium, 1951.
Boone, O. *Les Xylophones du Congo Belge*. Musée du Congo Belge, Tervuren, Belgium, 1936.
Buchner, A. *Musical Instruments through the Ages*. Spring books, London, 1956.
Chottin, A. *Tableau de la Musique Marocaine*. Paul Geuthner, Paris, 1959.
Collaer, P. *Ozeanien (Musikgeschichte in Bildern, Band 1, Lieferung 1)*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1965.
Densmore, F. *Monographs on American Indian Music and Instruments*, in Bulletin of American Ethnology, Bureau of American Ethnology, 1910-1957.
Ellis, C. J. *Aboriginal Music Making: Central Australian Music*. Libraries Board of Southern Australia, Adelaide, 1964.
Fox Strangways, A. H. *Music of Hindostan*. Clarendon Press, Oxford, 1914.
Galpin, F. W. *Music of the Sumerians... Babylonians and Assyrians*. Strasbourg University Press, Strasbourg, 1955.
Harrison, F. & Rimmer, J. *European Musical Instruments*. Studio Vista, London, 1964.
Hickmann, H. *45 Siècles de Musique dans l'Egypte Ancienne*. Larousse, Paris, 1956.
Hickmann, H. *Agypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2, Lieferung 1)*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1961.
Izikowitz, K. *Musical and Other Sound Instruments of South American Indians*. Goteborg Wettergren & Kerber, Gothenburg, 1935.
Jenkins, J. *Musical Instruments*. Horniman Museum, London, 1970.
Kaudern, W. *Musical Instruments in Celebes*. Elanders Boktryckeri a Ktiebolag Gothenburg, 1927.
Kirby, P. R. *Musical Instruments of Native Races of South Africa*. Oxford University Press, London, 1934.
Kunst, J. *Hindu-Javanese Musical Instruments (2nd. edition)*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1968.
Kuns, J. *Music in New Guinea*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1967.
Lachmann, R. *Musique des Orient*. Jedermanns Bücherci Verlagshirt, Breslau, 1929.
Laurenty, J. S. *Les Cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Musée du Congo Belge, Tervuren, Belgium, 1960.
Laurenty, J. S. *Les Sanza du Congo*. Musée du Congo Belge, Tervuren, Belgium, 1962.
Ling, J. *Nyckelharpen (keyed fiddle)*. P.A. Norstedt, Stockholm, 1967.
McPhee, C. *Music in Bali*. Yale University Press, New Haven, Conn., 1966.
Malm, W. P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Charles E. Tuttle, Tokyo, 1959.
Malm, W. P. *Music Cultures of the Pacific, Near East, and Asia*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1967.

- Marcuse, S. *Musical Instruments: a Comprehensive Dictionary*. Doubleday, New York, 1964.
- Moule, A. C. *Musical and Other Sound producing Instruments of the Chinese*. J.N.-China Brch. R. Asiat. Soc. Kegan Paul, Trench, Trubner, London, 1908.
- Naetia, J. H. *African Music in Ghana*. Longman, London, 1962.
- Ortiz, F. *Los Instrumentos de la Música Afro Cubana*. Ministerio de Educación, Havana, 1952-5.
- Reinhard, K. *Die Turkische Musik*. Museum for Völkerkunde, Berlin, 1962.
- Rimmer, J. *Ancient Musical Instruments of Western Asia*. British Museum, London, 1969.
- Sachs, C. *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*. Verlag der Königlich Bayerischen Academie der Wisseschaften, Munich, 1917.
- Sachs, C. *Die Musikinstrumente Indiens and Indonesiens*. Walter de Gruyter, Berlin, 1923.
- Sachs, C. *History of Musical Instruments*. W. W. Norton, New York, 1940.
- Sachs, C. *Les Instruments de Musique de Madagascar*, Institut d'Ethnologie, Paris, 1938.
- Sachs, C. *Real-Lexikon der Musikinstrumente (revised edition)*. Dover Publs, New York, 1964.
- Sarosi, B. *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1968.
- Tran Van Khe. *Viet-Nam (Les Traditions Musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1967.
- Trowell, M. & Wachsmann, K. P. *Tribal Crafts of Uganda. Part 2, Sound Instruments*, by K. P. Wachsmann. Oxford University Press, Oxford, 1953.
- Vega, C. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Centurión, Buenos Aires, 1946.
- Vertkov, K. ed. *Atlas of Musical Instruments the USSR*. State Music Publishers, Moscow, 1963. In Russian.
- Yupho Dhanit. *Thai Musical Instruments. Siva Phorn*, Bangkok, 1957.

Conservación

- Conservation of Cultural Property with Special Reference to Tropical Conditions. *Museums and Monuments Series XI*. UNESCO, Paris, 1968.
- Organ, R. M. *Design for Scientific Conservation of Antiquities*. Butterworth, London, 1969.
- Plenderleith, H. J. *The Conservation of Antiquities and Works of Art (revised reprint)*. Oxford University Press, Oxford, 1962.
- Thomson, G. ed. *London Conferente on Museum Climatology (revised edition)*. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1968.
- Thomson, G. ed. *Recent Advances in Conservation*. Butterworth, London, 1963.

Actualización de la bibliografía selectiva

Identificación

- Aretz, I. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Universidad de Oriente, Cumaná, 1967.
- Argentina, Instituto Nacional de Musicología. *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina*. Secretaría de Estado de Cultura, Buenos Aires, 1980.
- Bebey, F. *Musique de l'Afrique*. Horizons de France, Paris, 1969.
- Brandily, M. *Instruments de Musique et Musiciens Instrumentistes Chez les Teda du Tibesti*. Musée Royal de l'Afrique Central, Tervuren, Belgium, 1974.
- Buchner, A. *Les Instruments de Musique Populaires*. Gründ, Paris, 1969.
- Caron, N. & Safvate, D. *Iran (Les Traditions musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1966.
- Daniélou, A. *Inde du Nord (Les Traditions musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1966.
- Diagram Group. *Musical Instruments of the World*. Paddington Press, Holland, 1976.
- Dournon, G. *Guía para Recolectar Instrumentos Musicales Tradicionales*. UNESCO, Paris, 1981.
- Dournon, G. & Schwarz, J. *Musique du Monde-Les Instruments Traditionels*. Chant du monde, s.l., 1978.
- Fournon-Taurelle, G. & Wright, J. *Les Guimbardes*. Institut d'Ethnologie, Paris, 1978.
- Henríquez, A. *Organología del Folklore Chileno*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1973.
- Jenkins, J. & Rosving Olsen, P. *Music and Musical Instruments in the World of Islam*. Horniman Museum, London, 1976.
- Jiménez Borja, A. *Instrumentos Musicales Peruanos*, en Revista del Museo Nacional de Lima, Nº 19-20, 1951, p.136-189.
- Landy, P. *Japon (Les Traditions Musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- Leydi, R. & Mantovani, S. *Dizionario della Musica Popolare Europea*. Bompiani, Milano, 1970.
- Lorimer, D. & Emmanuel, C. P. *Essai d'organographie Haitienne*. Bureau d'Ethnologie de la République d'Haiti, Port-au-Prince.
- Mahillon, V. C. *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Hoste, Gand, 1893-1912.
- Marti, S. *Instrumentos Musicales Precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1955.
- Musée National des Arts et Traditions Populaires. *L'Instrument de Musique Populaire, Usages et Symboles*. Ministère de la Culture et la communication, Paris, 1980.
- Perú, Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza. *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú*. Lima, 1978.
- Picken, L. *Folk Music Instruments of Turkey*. Oxford University Press, London, 1975.
- Reck, D. *Music of the Whole Earth*. Scribners, New York, 1977.
- Reinhard, K. & U. *Turquie (Les Traditions Musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1969.
- Tintori, G. *Gli Strumenti Musicali*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1976.
- Touma, H. H. *La Musique Arabe (Les Traditions Musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1977.
- Tranchefort, F. R. *Les Instruments de Musique dans le Monde*. Seuil, Tours, 1980.
- Vandor, I. *La Musique du Bouddhisme Tibétain (Les Traditions Musicales)*. Buchet/Chastel, Paris, 1976.
- Vignati, M. & M. E. *La Música Aborigen, en Historia General del Arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982, vol. I, p.57-104.
- Zemp, H. & De Coppet, D. *'Aré' Aré, un Peuple Mélanésien et sa Musique*. Seuil, Paris, 1978.

Conservación

- Abondance, F. *Restauration des Instruments de Musique*. Office du Livre, Fribourg, 1981.

Nuestro especial agradecimiento por la importante colaboración al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y a su Subsecretaría de Cultura, quienes, han permitido la edición del presente trabajo. Asimismo nuestro agradecimiento a la activa participación y al permanente apoyo al Prof. José Eduardo Clemente y al Dr. Manuel Benítez de Castro. También nuestro reconocimiento a la generosa contribución de la Fundación del Banco de la Provincia de Buenos Aires, quien con su aporte ha hecho posible esta publicación

Fe de erratas

<u>Página. n°</u>	<u>Columna</u>	<u>Donde dice:</u>	<u>Debe decir:</u>
2	1	Conservación, Relaciones Públicas e	Conservación, Relaciones Públicas,
2	2	"Colección Azzarini"	"Colección Dr. Emilio Azzarini"
6	2	identifiación	identificación
10	1	Fig. 12	(No corresponde)
14	2	glubulares	globulares
19	3	formas	formar
22	2	ajustarse a luego a las dimensiones	ajustarse luego a las dimensiones
30		Objeto de préstamo	Objeto en préstamo
		Objeto de depósito	Objeto en depósito
35		Fournon	Dournon

Copyright 1983
ICOM - Comité Argentino

diseño gráfico
larralde + Ilosa