

Sobre el uso de las nomenclaturas organológicas en los textos y documentos

Ruben Félix Traverso*

Resumen

A lo largo de su historia, la tarea del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” ha sido la de generar conocimiento con la mediación de sus investigadores. Ellos necesitaron establecer un conjunto o sistema de nombres para poder facilitar la transferencia de la información especializada que produjeron.

Este artículo se ocupa de visitar nuevamente ese conocimiento generado que fue dando lugar al Archivo Científico de la institución. El camino elegido es el de practicar una relectura de las terminologías referidas a los instrumentos musicales; de la complejidad de su abordaje –debido a la diversidad de criterios adoptados por los investigadores para establecerlas–; y del modo como fueron utilizadas en los libros y documentos del Archivo, para finalmente –en la reflexión de cómo se va construyendo y reconstruyendo el conocimiento científico– exponer los aportes que ha hecho el Instituto Nacional de Musicología en el campo de la organología musical.

Palabras clave: organología, instrumentos musicales, terminología, clasificación, Carlos Vega.

About the use of organological classifications in texts and documents

Abstract

Throughout its history, the task of the National Institute of Musicology “Carlos Vega” has been to generate knowledge through the work done by its researchers, who needed to establish a set or system of names in order to facilitate the transfer of the specialized information they produced.

This article revisits that generated knowledge which originated the Scientific Archive of the institution. I have chosen to produce a re-reading of the terminologies referring to musical instruments, analyze the complexity of their approach due to the diversity of criteria adopted by the researchers to establish them, and describe how they were used and written in the books and documents of the Archive. Finally, in the reflection of how scientific knowledge is being built and rebuilt, I show the contributions that this institution has made in the field of musical organology.

Keywords: organology, musical instruments, terminology, classification, Carlos Vega.

* Profesor de Música especializado en Musicología por el Conservatorio Provincial de Morón. Intérprete, compositor, arreglador y docente. Fue encargado del Museo de Instrumentos Musicales del INM entre 2007 y 2019.

Introducción

Todas las disciplinas necesitan establecer un conjunto o sistema de nombres para poder facilitar la transferencia de la información especializada que producen. No solamente para la comunicación de sus logros, sino también con la finalidad de normalizar el uso de las terminologías, condición necesaria para adquirir el estatus científico. En el campo de la organología, especialmente en los sistemas clasificatorios de los instrumentos musicales, varios especialistas a lo largo del tiempo han ido proponiendo distintos criterios taxonómicos, aportando su particular mirada en torno a los diversos aspectos de los instrumentos musicales.

Carlos Vega y los investigadores que lo sucedieron en el abordaje de la temática organológica en el Instituto Nacional de Musicología (INM) –Isabel Aretz, Iván Cosentino, Jorge Novati, Inés Cuello, Irma Ruíz, Eleonora Alberti, Rubén Pérez Bugallo, Héctor Goyena, María Mendizabal, Yolanda Velo, entre otros–, debieron recurrir al uso de un repertorio de términos para referirse a los instrumentos musicales. Esto quedó plasmado en los diversos documentos que generaron, la catalogación de los instrumentos musicales, la redacción de los informes de sus investigaciones, la organización de exposiciones, la publicación de artículos y el dictado de conferencias. La conformación de una terminología y la adopción de criterios para nombrar y describir los instrumentos musicales quedaron sujetas a la experiencia y el conocimiento de cada investigador o a aquello que, en la realización de proyectos grupales, surgió del común acuerdo. En consecuencia, es frecuente encontrar diferencias con relación a las terminologías utilizadas en los documentos antes mencionados.

La denominación de los instrumentos musicales en los textos científicos

Para poder referirme a esta problemática voy a exponer algunas consideraciones que espero resulten orientadoras para quienes necesiten consultar los documentos del Archivo Científico (AC) del INM o no están habituados a trabajar con esta temática organológica.

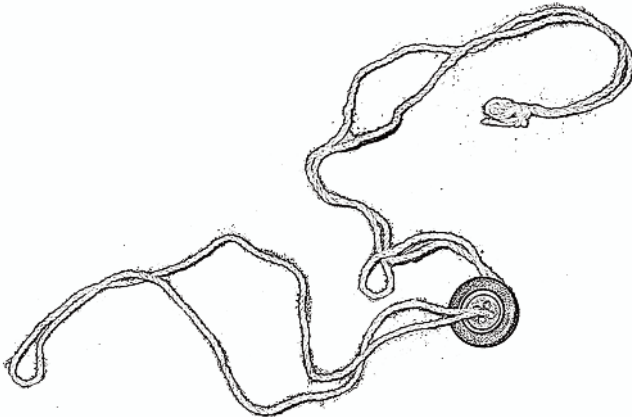
Es sabido que las denominaciones para aludir a un mismo tipo de instrumento musical o a las partes que lo constituyen resultan ser diversas, tanto en las publicaciones de divulgación como en los textos producidos en el marco de una investigación científica. Su uso no cuidado puede llegar a provocar confusión en la lectura a quienes no están familiarizados con esta materia. Es necesario, entonces, tener presente que en el devenir del desarrollo teórico-práctico de la

especialidad organológica, se fue estableciendo la posibilidad de utilizar tres tipos de nomenclaturas o denominaciones distintas para referirse a un mismo objeto. Estas se conocen como: nomenclatura científica, denominación vernácula y nombre de uso corriente. Todas ellas pueden ser empleadas convenientemente en los textos, de acuerdo con lo que se está tratando de explicar o describir en cada etapa de una investigación.

Nomenclatura científica

El uso de la nomenclatura científica preferentemente se reservará para el momento en el que se requiera realizar la descripción del material organológico en estudio y estará sujeta a la nomenclatura propuesta por la sistemática que se haya adoptado para tal fin. Si utilizáramos, por ejemplo, la taxonomía de Hornbostel-Sachs, en la clasificación de un tipo de ‘disco zumbador’ empleado por la etnia wichi, la denominación resultante será la siguiente: “Aerófono libre, interruptivo no idiofónico, de rotación sobre su propio plano” (Juan i Nebot, 1998).

Será pertinente que se utilice en su reemplazo la nomenclatura científica en forma acotada, en este caso es “Aerófono libre”, cuando el investigador no haya podido obtener, de sus colaboradores en campo, su denominación vernácula o la de uso corriente, ni tampoco haya podido procurarla de la consulta bibliográfica.



Nomenclatura científica: Aerófono libre, interruptivo no idiofónico, de rotación sobre su propio plano.

Denominación vernácula: Ts’engah

Nombre de uso corriente: Zumbador o disco zumbador

Denominación vernácula

La denominación vernácula es la habitualmente utilizada por los miembros de un grupo social o de una etnia. Para nombrar al ‘disco zumbador’ los wichis de Colonia Muñiz, Formosa, utilizan la palabra “*ts’enalh*”. Es aconsejable que cuando se mencione este tipo de instrumentos en informes, *papers* o publicaciones, se los acompañe de su correspondiente descripción, para evitar de esta manera que la lectura tenga interferencias en cuanto a la comprensión de los conceptos que se están exponiendo.

Nombre de uso corriente

El nombre de uso corriente se emplea cuando se hace mención de instrumentos musicales que son conocidos por el lector o el público en general. En el caso del ejemplo anterior: “zumbador” o “disco zumbador”. Esta denominación también se podría utilizar en textos que traten de un área cultural específica –en este caso el área chaqueña, habitada por varias etnias–, en reemplazo de su denominación vernácula. De esta manera evitaríamos que, cuando se trate de un instrumento de tipo similar empleado por varios grupos étnicos que cohabitan en una misma área, el uso de una de las denominaciones vernáculas nos remita solo a la etnia que utiliza dicha denominación.

Las nomenclaturas en los textos de Carlos Vega

En sus primeros escritos, Carlos Vega trabajó a partir de la bibliografía existente en el Museo Nacional de Historia Natural.¹ A manera de ejemplo, transcribo a continuación uno de sus primeros escritos dedicado al estudio de los instrumentos musicales araucanos. En este podemos observar cómo el novel investigador, de manera intuitiva, hizo uso de los tres tipos de terminologías a las cuales nos estamos refiriendo. Para facilitar su reconocimiento y ubicación destacué en negrita las distintas denominaciones que utilizó Vega para referirse al mismo instrumento, las que obtuvo seguramente de las fuentes bibliográficas que consultó:

¹ Actualmente Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” (MACN).

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ARAUCANOS

por CARLOS VEGA

Adscripto a las secciones Arqueología y Etnología
del Museo Nacional de Historia Natural

Como todos los pueblos naturales, los araucanos tenían y tienen su música, bailes e instrumentos. Las pocas y no muy nutridas colecciones de melodías recogidas y publicadas hasta hoy, por no responder a las exigencias de la etnomusicografía, dificultan la visión de su estructura característica. Puede decirse, apenas, que no presentan sus ritmos mayor complejidad y que el registro general, reducido a una cuarta en algunos casos, abarca hasta cuatro octavas en la “*tutuca*”; y esto sin ninguna certidumbre. Algunos de los cantos anotados presentan íntegra la gama europea.

Los bailes, en cambio, y los instrumentos han sido descriptos con cierta prolijidad por varios cronistas, viajeros y etnógrafos, por lo que puede ensayarse una breve descripción. De estos últimos nos ocuparemos en el presente artículo.

Los instrumentos araucanos son pocos y rudimentarios. Los hay pertenecientes a las tres categorías clásicas: **viento**, **cuerda** y **percusión**. Se notan en mayor número los de viento; la categoría de **cuerda** está representada aquí, como en algunas zonas de la América precolombina, por un instrumento único: el **arco musical**; y los de **percusión**, por una especie de **timbal** muy difundido, el “*cultrun*”, y dos especies de **sonajeros** muy poco usados.

Veamos los **de viento**:

TUTUCA. Este singular instrumento, llamado por otros “*trutruca*” o “*trutrucabue*”, es una **especie de corneta** hecha con un tallo de caña, de 2 a 6 metros de largo. Lo construyen los araucanos dividiendo verticalmente el tallo, extrayendo la pulpa interior y uniendo de nuevo las mitades con cáñamo o “nervios” (tendones) en doble espiral. Extienden bajo la atadura, tiras de rama de la misma gramínea y recubren luego el tallo en toda su extensión con una tripa fresca de caballo o de oveja que, al secarse, impide la salida del aire por las ranuras laterales. Cortan el cabo más angosto al sesgo o añaden una boquilla de caña para embocadura. En el otro cabo aseguran un cuerno de buey para reforzar el sonido. Un instrumento semejante, recto o en forma de “S”, suele encontrarse en nuestras provincias del Norte. El nombre de la “*tutuca*” proviene de idéntica voz, del mapuche.

El “*lolkin*” y el “*palkin*”, según las descripciones, parecen pequeñas “*tutucas*”. El primero se hace con la caña del “*troltro*” y el segundo con el arbusto

que los araucanos llaman “*palkin*”, del cual le viene el nombre. Ambos tienen un cuerno de buey fijo en un extremo.

PIVILCA. Escriben algunos “*pifilca*” o “*pivilla*”. Es una especie de **flauta** o **pito**, de un solo sonido, construido en madera o piedra, con orejas perforadas para sujetarlo mediante un cordón. Según Guevara, la “*pivilla*” se hace a veces con las “canillas” (tibia) de los prisioneros enemigos muertos.

Algunos tratadistas consideran especies de la “*pivilla*” a las **flautas** llamadas “*pincullu*” o “*piticahue*”, pero ateniéndonos a las descripciones, más bien parecen estas variedades de la **flauta de Pan** o **siringa**, de gran difusión entre los incas y otros indígenas americanos. Consta el mencionado instrumento, no ya de un solo tubo, como la “*pivilla*” araucana, sino de varios yuxtapuestos, tallados en un solo bloque de piedra o unidos con hilos si se trata de tubos de caña.

El nombre procede de la voz mapuche “*pivilla*”.

OTROS DE VIENTO: el “*troltro*” (o “*troltro*”) es una **especie de clarín** que los araucanos hacen con la caña del cardón del mismo nombre, planta muy común en el Sud; el “*cullcull*” (o “*kulku*”), trompeta o bocina, es un cuerno de buey ligeramente retocado para su nuevo oficio. Antiguamente era muy usado en la guerra.

Los instrumentos de **cuerda** están representados, como se ha dicho, por el **arco musical**, que los araucanos llaman:

QUINQUECAHUE. Afecta la forma de un arco de caza, en pequeño, con su correspondiente cuerda. Se hace con una costilla de caballo, con madera o con mimbre. Lleva de extremo a extremo una cuerda de crin y se toca friccionando esa cuerda con la de otro arco igual. Mientras la mano derecha maneja uno de los arcos, los dedos de la izquierda acortan la extensión vibrátil de la cuerda obteniendo de ella algunos sonidos muy débiles. La parte superior del arco cuya cuerda recibe la fricción es introducida en la boca por el ejecutante para su retención.

Este instrumento se encuentra, en América, en la zona comprendida entre California y el istmo de Panamá, en el Chaco y en la Patagonia.

Los **de percusión** son los siguientes:

CULTUN. Es el **timbal** araucano. Escriben algunos “*culthun*”, “*kultrun*”, “*cuntrun*”, “*rali cultrum*”. Ciertos ejemplares de mayor tamaño llámense “*caquel cultrum*”. Usados por las “*machi*” o hechiceras, está formado por una fuente honda de madera o media calabaza grande, con la boca cubierta por un cuero de caballo u oveja. El cuero recubre el borde y se extiende sobre la parte exterior de la fuente tres o cuatro centímetros. El borde de cuero lleva un hilo de

cáñamo que lo perfora a pequeños trechos, y un costillar completo de trencillas de crin une ese hilo de cáñamo a un aro de cuero duro que esta aplicado a la base o asiento de la fuente. La superficie del cuero que cubre la boca presenta líneas ornamentales hechas con alguna substancia colorante. Se toca con un palillo forrado con lana en la punta, el “*macabue*”, o con un calabacín.

El nombre procede del mapuche: “*culthun*”.

HUADA. Llamase así entre los araucanos al conocido y difundido **sonajero** de calabaza. Es un instrumento primitivo y en cierto modo natural, pues tiene en su construcción muy poca parte la industria humana. Se trata de una calabaza seca, cuyas pepitas interiores suenan cuando se la agita tomada por el cabo. Suelen hacerle un pequeño agujero –que obturan después– para substituir las pepas por piedrecitas. Este instrumento no parece muy usado, a juzgar por las escasas referencias que se tienen de él, y aún se asegura que actualmente ha sido reemplazado por los **cascabeles**.

CADACADA. Muy pocas noticias se tienen de este sonajero. Parece pertenecer a la familia de los que se obtienen atando en racimo capsulas vegetales, pezuñas de animales o partículas córneas, que suenan al chocar unas contra otras. Se ha visto únicamente entre algunas tribus araucanas de la costa y hecho a base de conchas grandes rayadas.

Tal es, brevemente, el conjunto de instrumentos araucanos. Para la descripción de los más difundidos hemos tenido a la vista ejemplares de las colecciones de etnología del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, cuyas fotografías y dibujos ofrecemos en esta nota. Los demás, raros actualmente, se consignan de acuerdo a las noticias de cronistas e historiadores, sobre la base de que existen similares, al parecer, entre otras tribus americanas. Prescindimos de algunos nombres que acaso no son sino denominaciones regionales de los instrumentos descriptos.

Carlos Vega (Vega, 1930: folios 1-4).

Se evidencia en el texto que, por entonces –*circa* 1930–, el investigador no había accedido aún al estudio de las sistemáticas de Víctor-Charles Mahillon (1880) o de Hornbostel-Sachs (1914). Este sería el motivo por el cual agrupó los instrumentos a partir de “las tres categorías clásicas: viento; cuerda y percusión”.²

Con relación al uso de la denominación vernácula, presumo que Vega se limitó a transcribir los nombres de instrumentos que obtuvo del estudio de la

² En el ámbito de la música académica, es la forma en que se agrupan los instrumentos de la orquesta sinfónica: Vientos –maderas y metales–; Cuerdas; y Percusión.

bibliografía y a realizar sus descripciones o paráfrasis sobre la base de los datos presentes allí. Además, omitió hacer la debida cita de los títulos y de los autores que consultó para elaborar su texto.

Los nombres de uso corriente de los instrumentos que mencionó en su texto solo los utilizó con el fin de ejemplificar las descripciones morfológicas o contextuales, sobre la base de la información que había recopilado.

En el siguiente texto que Carlos Vega presentó a sus superiores para exponer los resultados de su primer viaje de investigación de campo, al que tituló “Estudios Etnográficos en Jujuy” (Vega, 1931a), se evidencia el acrecentamiento de sus conocimientos y del compromiso con su trabajo.

En este escrito continuó utilizando la clasificación “clásica” de instrumentos (ver nota 2), evidencia de que aún no había accedido a la bibliografía especializada.

Transcribo a continuación su introducción titulada “Instrumentos Musicales Jujeños”, en la que, como en el caso anterior, destaqué la mención de los instrumentos musicales en negrita:

INSTRUMENTOS MUSICALES JUJEÑOS

Los pobladores actuales de la provincia de Jujuy usan en sus fiestas y ceremonias varios instrumentos de diversa naturaleza y procedencia. Nosotros creemos haber visto y estudiado la totalidad de los que se emplean en nuestros días, y noticia alguna de antiguos vecinos del lugar nos da siquiera el nombre de [un] instrumento no considerado por nosotros.

Nuestro cuadro debe excluir sin vacilaciones todos aquellos instrumentos de difusión universal moderna, más o menos recientemente introducidos por la cultura actual, v.gr.: el **violín**, el **piano**, el **redoblante**, el **mandolín**, las pequeñas **armónicas de boca**, el **bombo**, el **triángulo** y algún otro. Se encuentran algunos pianos, con menos frecuencia algún violín, tal bombo; el mandolín tuvo su momento de aceptación, como en Buenos Aires, al principio del siglo, pero, como el piano y el violín, tuvo escaso número de cultores y no fuera de los centros poblados; bien que mientras estos persisten con buenas perspectivas, el mandolín ha desaparecido. El bombo, el redoblante y el triángulo se han introducido en la campaña y no es raro verlos en las festividades serranas. Las armónicas de boca interesan casi exclusivamente a los niños.

No obstante el culto popular de estos instrumentos –bombo, redoblante, triángulo, armónica–, es superfluo decir que no vamos a estudiarlos aquí, toda vez que se trata de los tipos corrientes de fabricación urbana.

La **guitarra**, con su forma y afinación actual, es un instrumento difundido en las poblaciones jujeñas y aun en la campaña; en el capítulo dedicado a la música examinaremos su comportamiento característico.

Hay en Jujuy otros instrumentos musicales, no extraños a la cultura europea en su mayor parte, pero con un área limitada dentro del territorio argentino, y con modificaciones que le prestan originalidad e interés; algunos, como la **kena** y la **flauta de Pan**, son sin duda precolombinos.

Eliminados los instrumentos importados por la cultura contemporánea, el cuadro se reduce y nuestra labor adquiere límites precisos. He aquí la enumeración:

CUERDA: El **charango**.

VIENTO: La **flauta de Pan**, la **kena**, la **anata**, la **corneta** (especie regional), el **erke** y la **flautilla**.

PERCUSIÓN: La **caja** y el **sonajero** (“**clavelito**”).

Nuestras inquisiciones fueron tenaces en la persecución del dato cronológico; pudimos obtener así, con satisfactoria constancia, la aseveración de que algunos de los instrumentos citados fueron introducidos en Jujuy en fecha que no escapa al recuerdo de los más antiguos vecinos de la comarca, mientras otros, los menos, pertenecen al patrimonio serrano desde épocas cuya determinación no pueden formular las tradiciones. Estos son unánimemente atribuidos al acervo de los primitivos indígenas de la Quebrada.

La real división en dos grupos, preexistente el uno, de introducción reciente el otro, pudo ser prácticamente confirmada por mí en el terreno. En efecto, los últimamente incorporados al patrimonio regional, diríamos mejor a las disponibilidades de la región, se conservan hoy en propiedad y culto de los emigrantes bolivianos portadores, sin que los serranos de la quebrada hayan intentado, sino excepcionalmente, la disputa de tal exclusividad. Los otros, en cambio, se encuentran profusamente difundidos en Jujuy y en manos de los pobladores de la campaña; forman, pues, el grupo preexistente de que hablan los vecinos antiguos.

Nuestra labor de gabinete esclarece el alcance de esta división y, en armonía con los hechos observados y con los resultados de cotejos diversos, formula el aserto de que todos los instrumentos populares de Jujuy han sido introducidos por los emigrantes bolivianos en dos épocas indeterminadas: la primera, anterior a todo recuerdo directo o tradicional; la segunda, aproximadamente extensible en la última mitad del siglo pasado y primeros años del presente. Los instrumentos son los siguientes:

Primitiva introducción: la CAJA, el ERKE y la FLAUTILLA.

Introducción reciente: el CHARANGO, la FLAUTA DE PAN, la KENA, la ANATA, el SONAJERO y la CORNETA.

La Corneta no admite prácticamente con docilidad tal encasillamiento, pues su difusión en las serranías jujeñas es menor que la de los tres primeros y mayor que la de los últimos. Si no se toma la difusión con extremo rigor, la fórmula propuesta tiene grandes posibilidades de exactitud.

Particularidad digna de anotarse es que no todos los instrumentos se tocan en cualquier oportunidad y tiempo, aun cuando haya motivo. Algunos solo pueden usarse en cierta época determinada por la tradición.

La Caja, por ejemplo, se toca desde la fiesta de Todos los Santos (1° de Noviembre) hasta el miércoles de Ceniza (Carnaval); el Erke y la Flautilla son de la misma época; la Corneta, en cambio, se emplea solamente desde el domingo de Pascua (Semana Santa) hasta Corpus Christi (movible, junio 4 en 1931). La Anata y la Quena se tocan en verano.

Solo en un caso los serranos me han dado la razón (?) de estas imitaciones: “La Corneta se toca únicamente en invierno porque en verano llama a las heladas”.

Los instrumentos son ejecutados exclusivamente por los hombres. Raramente alguna mujer toca la Caja” (Vega, 1931a).

En el resto de su informe continuó aludiendo a los instrumentos “jujeños” que enumeró, donde además de realizar la descripción morfológica de cada uno, se refirió a las denominaciones que fue recabando de ellos en la bibliografía que consultó para redactarlo.

Tanto en el fragmento que transcribí más arriba como en el resto del informe, para la enumeración de los instrumentos musicales, Vega únicamente utilizó la denominación vernácula de aquellos que él consideró “realmente jujeños”. Por motivos que desconozco exceptuó al siku,³ al que en el texto introductorio llamó “flauta de Pan”. Para el resto de los instrumentos utilizó los nombres de uso corriente.

En meses posteriores a este viaje de 1931, Carlos Vega comenzó a estudiar el idioma alemán. Para ampliar y afirmar el conocimiento de esta lengua, se abocó a la traducción del “sistema *creado por* von Hornbostel y Sachs” (Vega, 2016

³ También utilizó, en una sola oportunidad, el nombre “zampoña” en el Catálogo del MACN, cuando asentó los instrumentos adquiridos en el viaje n.º 31.

[1946]: 21).⁴ Dio testimonio de esta tarea en la introducción del libro *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina* de la siguiente manera:

Nuestro profesor, el extinto doctor Federico Braunnüller, trabajó a nuestro lado largas semanas explicándonos con la precisión posible el sentido de cada denominación. Yo me encargué de buscar su equivalente técnico en nuestro idioma, ya adoptando el usual, ya creándolo; pero la cantidad de voces nuevas y la necesidad de reproducir en una voz castellana todas las que tan fácilmente reducen a una los alemanes, constituyeron una seria preocupación para mí, y demandaron un esfuerzo cuyos resultados nunca me dieron total satisfacción (Vega, 2016 [1946]: 22).

En los años siguientes se encargó de traducir al español otras sistemáticas a las que consideró “las más importantes que se han elaborado en Europa: la de Víctor-Charles Mahillon [...], la de George-Alexis Montandon, la de André Schaeffner y, finalmente, la de Karl Gustav Izikowitz” (Vega, 2016 [1946]: 8-9). El resultado de este trabajo se puede apreciar en *Los Instrumentos Musicales...*, en donde reseñó y comentó “las ideas y los principios en que se fundan las clasificaciones” (Vega, 2016 [1946]: 8-9).

La aplicación de estos principios, en particular los desarrollados por Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs en su *Systematik der Musikinstrumente Ein Versuch* (1914), considerado por Vega base de cualquier estudio organológico, se fue cristalizando en forma paulatina en sus informes de viaje posteriores.

A partir de la experiencia y los conocimientos adquiridos en la elaboración y la escritura de su libro sobre los instrumentos, Vega comenzó a utilizar un “repertorio de voces” algunas de las cuales fueron elaboradas por él –basadas en la sistemática de Hornbostel-Sachs– y las otras tomadas de Izikowitz (1970 [1934]). El libro además refiere escuetamente los criterios que adoptó para subsanar algunas dificultades que se le presentaron en su aplicación:

La adaptación de esas extensas nomenclaturas al idioma castellano me ha exigido largo cuidado, y no puedo decir que estoy demasiado satisfecho con los

⁴ El resultado es propio. No coincido totalmente con Vega en atribuirle la noción de “creación” a lo realizado por Hornbostel y Sachs en su sistemática. Ellos mismos admitieron que se habían basado parcialmente en la ideada por Mahillo y que también adoptaron el sistema numérico ideado por Melvil Dewey, con modificaciones.

resultados. / Con todo, pienso que esta exposición resultará, en nuestro ambiente y en nuestro idioma, una verdadera novedad (Vega, 2016 [1946]: 9).

Es materialmente imposible explicar los detalles en que von Hornbostel y Sachs fundan las subdivisiones. Los propios autores renuncian a discutir pormenores y confían a la simple presentación de los cuadros la ilustración minuciosa del pensamiento que los ha orientado. Nosotros haremos lo mismo (p. 21).

En organología, una palabra o dos, a veces tres o cuatro, tienen a su cargo la representación y la definición de cada especie de instrumentos. Así se comprende que las nomenclaturas técnicas y los elencos de las clasificaciones hayan conseguido articular, por síntesis de síntesis, un vocabulario convencional poco menos que incomprensible para los que se inician. [...] Los nomencladores de las clasificaciones que hemos traducido traen –excepto el de Hornbostel y Sachs– buena copia de grabados [...] Coincido, naturalmente, con los autores, en la necesidad de las ilustraciones; y para que los repertorios de voces propuestas por mí o adoptadas en nuestra materia tengan el complemento objetivo que aclare los conceptos mismos, he considerado útil añadir el anunciado panorama gráfico [...] (p. 51).

Las nomenclaturas utilizadas por Carlos Vega en el *Catálogo de instrumentos*

Este “nuevo” sistema de nomenclaturas adoptado y adaptado por Vega consiste en reducir a solo dos palabras el extenso nombre que resultaría de aplicar la sistemática de Hornbostel-Sachs. Es la que será utilizada en los registros de ingreso al *Catálogo de instrumentos* de la institución a partir de 1948, es decir desde que se dispuso su emancipación del Museo de Ciencias Naturales y se lo constituyó como Instituto de Musicología.

En los documentos del organismo (informes de viaje, actas de entrega de materiales y otros) pude observar que, con anterioridad a esa fecha, se habían utilizado exclusivamente las denominaciones vernáculas y de uso corriente y que al iniciarse la cumplimentación de este libro de registro y de control patrimonial se incluyó también la denominación científica.

A lo largo del período en que fue utilizado el *Catálogo* –entre 1948 y 1995– se incurrió en errores involuntarios, cambios en las nomenclaturas que el propio Vega había estipulado en el libro de *Los Instrumentos Musicales...*, desajustes conceptuales, etc. Para exponer los inconvenientes que fui detectando en la utilización de las nomenclaturas, tomé como referencia la sistemática que Vega presentó en “Panorama gráfico de los instrumentos americanos”, en el capítulo II de su libro (1946: 53-82), y las confronté con sus anotaciones en el *Catálogo*

de *instrumentos*, realizadas entre los años 1948 y 1959. A continuación, presento algunas de las inconsistencias que pude detectar:⁵

Idiófonos

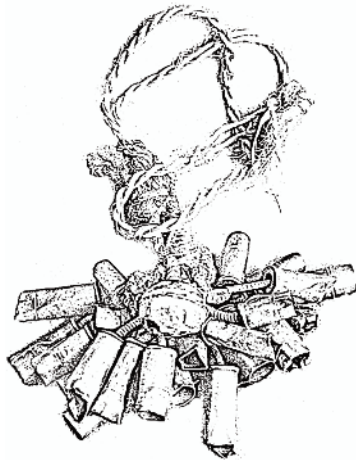
Idiófono de sacudimiento / sonajero de uñas; sonajero de metal

En el *Catálogo* Vega anotó de esta forma el ingreso de los siguientes instrumentos:

N.º: 108; Clase: I; Especie: Sonajero; Idiófono de **entrechoque**. Sonajero de **cápsulas**, un racimo de 13 [pezuñas] **pequeñas** de animal [*sic*] de cuyo vértice perforado sale el cordón que los une (folio 19).

N.º: 109; Clase: I; Especie: Sonajero; Idiófono de **entrechoque**. Sonajero de **cápsulas**, un racimo de 13 **pezuñas pequeñas** de animal, de cuyo vértice sale el cordón que los une (folio 19).

N.º: 112; Clase: I; Especie: Sonajero; Idiófono de **entrechoque** constituido por un racimo de treinta y siete **cápsulas vacías de balas** de revolver; un piolín entorchado pasa por la cápsula y se une con los otros en asidero (folio 19).



Sonajero n°112 del *Catálogo de instrumentos* (INM, AC).

En el registro de estos tres instrumentos, como podemos observar, Vega confundió el principio de “entrechoque” con el de “sacudimiento”.

⁵ Utilicé negrita para resaltar los términos que importan en esta exposición.

En su sistemática había definido “entrechoque” como: “Partes sonoras combinadas golpean una contra otra” (2016 [1946]: 53), cuya interpretación es ambigua, y podría llevarnos a la confusión debido a que no aclara el número de “partes sonoras combinadas”, ni la acción que se debe realizar para que se produzca el golpe de “una contra otra”. Según se especifica en la sistemática de Hornbostel-Sachs el entrechoque se produce por la acción del golpe directo entre dos o más partes sonoras complementarias generalmente simétricas. Entonces, en el sacudimiento, los objetos se golpean indirectamente, es decir por la acción de sacudir, como se desprende de la descripción realizada por Vega en el ítem ‘a’ de la misma sistemática: “El ejecutante sacude el instrumento” para que suene o sea un “Idiófono de percusión / C. de sacudimiento” (2016 [1946]: 55).

Tampoco es correcto que les asignara la denominación “sonajero de cápsulas” a las sonajas n.º 108 y 109 debido a que se trata de “Uñas de animales se unen [unidas] en racimo”, por lo tanto, corresponde llamarlas “sonajeros de uñas”.

Entonces, las nomenclaturas correctas que le corresponden a los dos primeros idiófonos (n.º108 y 109) en términos de la sistemática implementada por Vega son: “Idiófono de sacudimiento / sonajero de uñas”; y al restante (n.º 112): “Idiófono de sacudimiento / sonajero de metal” (Vega, 2016 [1946]: 55).

Idiófonos de percusión / de sacudimiento / sonajeros

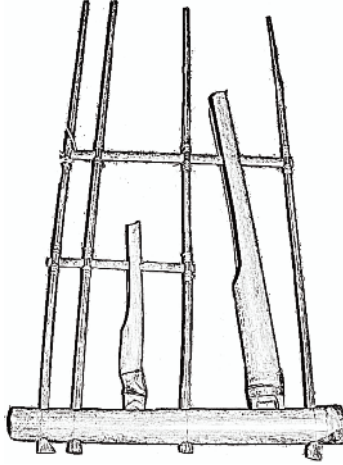
En el folio 28 del *Catálogo*, Vega consignó los siguientes instrumentos:

N.º: 164; Clase: I; Especie: **Idiófono oriental**; **idiófono de sacudimiento**. Un grueso tubo de caña de 28 / 28,5 cm. de largo y 3,7 cm de diámetro es el cuerpo resonador; perforando y atravesando el tubo, se eleva un sistema de cuatro mástiles ligados, arriba, por una caña transversal a todo el ancho y por otra a la mitad; estas cañas atraviesan por unos agujeros otros dos tubos que descienden verticalmente e introducen los extremos afinados en sendas aberturas cuadrangulares del tubo resonador; los tubos verticales miden unos 37 cm, el mayor, y unos 24 cm, el menor, y están afinados más o menos a la octava. Moviendo el resonador, los tubos verticales chocan dentro de las hendiduras y producen el doble sonido. Nombre: **Anklung**.⁶

N.º: 165; Clase: I; Especie: **Idiófono oriental**; **Idiófono de sacudimiento**. Este instrumento es exactamente igual al descrito con el n.º precedente, 164, pero es

⁶ La denominación correcta de este instrumento es *angklung*, en este caso originario de Sunda, Isla de Java, Indonesia.

algo más pequeño. El tubo resonador tiene 26.8 cm de largo y 3 cm de diámetro máximo; el largo de los tubos verticales es 32 y 19 cm. Nombre: **Anklung**.



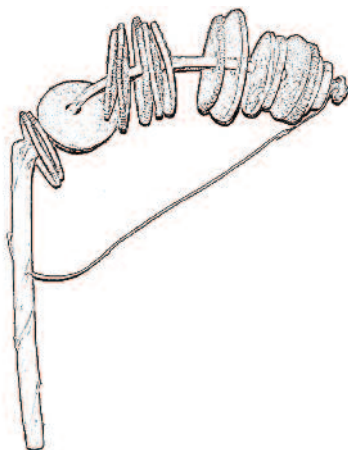
Anklung n.º 165 del *Catálogo de instrumentos* (INM, AC)

Para diferenciar estos instrumentos originarios de Indonesia del resto de los del Museo, Vega decidió crear la tipología “idiófono oriental”, cuya lógica se puede entender como una adaptación del recurso utilizado por Izikowitz (1970 [1934]) para denominar instrumentos del mismo tipo, pero provenientes de distintos grupos étnicos –*Mataco flute*, *Aztec flute*, *Uaupés flute*, etc.–. Esta se utilizó en el *Catálogo* solo una vez, y en su lugar se podría haber utilizado la denominación vernácula, que era conocida por Vega. Posiblemente el nombre *angklung* fuera demasiado exótico en esos tiempos y el autor haya optado reemplazarlo por otro que resultase familiar a los usuarios del Museo.

Idiófonos de percusión / de sacudimiento / sistros

En el folio 23 del *Catálogo* Vega consignó el siguiente instrumento: N.º: 130; Clase: I; Especie: **Sonajero; Idiófono de entrechoque** consistente en un mango al que está adherida una rama circular en que se han ensartado ocho platos de madera. África. Transf. del museo. Nombre: **wakasumba**.⁷

⁷ Este tipo de sistro de calabaza es utilizado por varios pueblos del África occidental, recibe también los nombres de wasamba (etnia bambara), wasamaka (etnia senufo) y wandyerma (etnia dogón). No encontré en la bibliografía consultada la denominación “wakasumba” aplicada a este tipo de instrumento.



Wakasumba n.º 130 del *Catálogo de instrumentos* (INM, AC)

Como en el caso anteriormente citado, Vega confunde el principio de *entrechoque* con el de *sacudimiento*. El instrumento efectivamente es un sonajero, pero siguiendo su sistemática, debería haberlo considerado un sistro: “Idiófonos perforados y ensartados” (Vega, 2016 [1946]: 57). Por lo tanto, es errónea la anotación efectuada en el *Catálogo* ya que hubiese correspondido consignarlo de esta forma: “Idiófono de sacudimiento / sistro”.

En relación con la denominación vernácula que utilizó en su descripción, incurrió en un error al anotar “*wakasumba*” en lugar de *wasamba*, que hasta donde se sabe es el nombre que le asigna a ese tipo de instrumento la etnia bambara de África.

Idiófonos de percusión / de raspadura

Las palabras que definen las acciones de raspar, frotar y friccionar pueden ser confundidas con facilidad debido a que guardan entre sí una relación de sinonimia. Sin embargo, el significado y uso de cada una de ellas en el campo de la organología es muy específico:

- El termino raspar o rascar se refiere a “pasar rozando” un cuerpo que no suena sobre un cuerpo que suena; este último en general posee una superficie “dentada” o “acanalada” (Juan i Nebot, 1998).
- Frotar implica pasar una cosa sobre otra con fuerza muchas veces, donde ambos cuerpos son lisos, permitiendo que en contacto se puedan deslizar libremente uno y otro.

- La fricción es una acción similar a la frotación, con la diferencia que uno de los cuerpos que intervienen presenta una superficie que impide el libre deslizamiento del otro cuerpo, lo que le provoca un tipo particular de sonido, más chirriante que el producido por frotación.

En el folio 22 del *Catálogo* se registró el instrumento n.º 124, con el siguiente detalle:

N.º: 124; Clase: I; Especie: Idiófono de frotación; **Idiófono de frotación**. Una vara de madera dura de 66 cm de largo con hendiduras transversales en una faz.

Vega no contempló, en el grupo de los idiófonos de su sistemática, la categoría “frotación” pero sí la de “raspadura”, la cual definió de la siguiente manera:

Una estaca o vara, huecas o no, un hueso o cualquier cuerpo de otro material, tienen en la superficie una serie de muescas o hendiduras naturales o talladas sobre las cuales pasa raspando otra vara o palo. La vibración del cuerpo dentado produce el ruido imaginable (Vega, 2016 [1946]: 59).

Por lo tanto, según esta explicación, el instrumento n.º 124 es un idiófono de raspadura y no de frotación como él consignó en el *Catálogo*.

Con relación a su nombre vernáculo, desconozco el motivo por el cual, habiendo sido su donante el venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera,⁸ no lo consignó en el *Catálogo*. Actualmente sabemos que en ese país una de sus denominaciones vernáculos es charrasca.

Un caso distinto al anterior es el del idiófono n.º 115, que Vega registró de la siguiente forma:

N.º: 115; Clase: I; Especie: Matraca; Idiófono de rueda. Carraca. Tubo de caña de 21.7 de largo, diám. 2.9 cm con marco con lengüeta recortada en mango de 24.8 cm, rueda dentada (folio 20).

Vimos que Vega en su sistemática, dentro del grupo de los “idiófonos de percusión”, incluyó la categoría “de raspadura” a la cual pertenece el instrumento al que nos estamos refiriendo. Sin embargo, como pudimos observar en su registro en el *Catálogo*, utilizó la categoría “de rueda, carraca”, y la especificidad de raspadura no estuvo contemplada en su sistemática, pero sí en la de Hornbostel-

⁸ En 1947, Ramón y Rivera realizó, junto a Isabel Aretz, el viaje de investigación n.º 50 a Venezuela. Es posible que la presencia de este y otros instrumentos se deba a la recolección efectuada en esa oportunidad.

Sachs. Tal vez al notar la omisión en la que había incurrido se haya permitido esta licencia u olvidado de salvarla.

Membranófonos

Tambores de membrana / de una membrana / de fondo cerrado / timbal araucano

Para el registro del instrumento n.º 128, en el ítem “descripción” del *Catálogo*, Vega se vale de una terminología que no es coincidente con la de su sistemática. Omitió la palabra “tambores de membrana” y en su lugar escribió “membranófono de un parche”; reemplazó la palabra “membrana” por “parche”. Además, quitó la palabra “araucano” después de timbal. La introducción de estos cambios me condujo a suponer que Vega no fue estricto en la aplicación de la terminología que había propuesto en su libro. En consecuencia, podremos encontrar el uso en forma indistinta de las nomenclaturas que tomó de la traducción de Hornbostel-Sachs, de Izikowitz y de las de factura propia, tanto en sus registros del *Catálogo de instrumentos*, como en sus otros trabajos sobre organología.

N.º: 128; Clase: M; Especie: Kultrun; Membranófono de un parche, caja semiesférica, timbal. “Kultrun”. Casco de madera de una pieza, diámetro de la abertura 41.5 cm a 42.5 cm, alto del casco 16.5 cm. Parche con líneas coloreadas sujeto a un anillo de cuero, y trenzas de crin de caballo desde ese anillo hasta otro menor –de 16 cm– que está en la base, mediante 32 tiros; cintura de trenza y piolín. Exterior del casco pintado de rosa sucio (folio 23).

Tambores de membrana / de dos membranas

En el registro del instrumento n.º 19 se mantiene el mismo criterio que en el anterior en cuanto a la aplicación de las nomenclaturas, pero en este caso, en el ítem “especie” Vega consignó “membranófono”, en lugar de su denominación de uso corriente, “caja”, la que sí incluyó en su descripción. Ignoro la causa por la cual decidió omitir este nombre y utilizar en cambio la nomenclatura científica.

N.º: 19; Clase: M; Especie: Membranófono; Membranófono de dos parches. “Caja”. Marco de madera “yaquispalo” (palo de agua) 33-35 cm diámetro, alto 13 cm parches de cuero de cordero con anillos y un cordel en zigzag, para la tensión con presillas o “apretaderas” forma Y, manija de cuero, un palillo de 25 ½ cm. Humahuaca (folio 3).

Cordófonos

Cordófonos / simples / de varas / el arco musical

Vega efectuó el registro de tres arcos musicales con los números 161, 162 y 176 respectivamente. Utilizó esta denominación de uso corriente en el ítem “Especie” para los dos primeros, pero en la anotación del tercero la cambió por cordófono. En la nomenclatura científica que consignó de ellos incorporó términos que no están presentes entre los de su sistemática y que tomó de la de Hornbostel-Sachs.

N.º: 161; Clase: C; Especie: Arco musical; Cordófono simple. Arco musical heterocorde. Arco de 44.2 cm de largo, falta la cuerda. Chaco arg. (folio 27).

N.º: 162; Clase: C; Especie: Arco musical; Cordófono simple. Arco musical heterocorde. Arco de 31.3 cm.; arco frotador de 22.8 cm. Tribu Wo Pelaj, Matacos, Formosa (folio 27).

N.º: 176; Clase: C; Especie: Cordófono; Cordófono simple, arco musical heterocorde; arco de 28 cm de largo cuerda de crin; un arco de frotación heterocorde de veintiséis centímetros de largo, ambos arcos de ramas, el primero de rama cortada longitudinalmente, el segundo, enterizo, Tabacal, indios del lote Paucha, Matacos, viaje N.º 65 (folio 30).

Cordófonos / simples / de varas

En el ingreso al *Catálogo* de la cítara n.º 151, se observa el mismo procedimiento que en el caso anterior, pero además incurrió en un error. Se trata de un instrumento cuyo cuerpo es de caña, por lo tanto, es una cítara de tubo y no de palo o “de varas” como consignó en su nomenclatura científica.

N.º: 151; Clase: C; Especie: Cítara; Cordófono simple. Cítara de palo. Tubo de caña cerrado de 62 cm de largo; tres cuerdas de crin sujetas al extremo inferior por un lazo y a las tres clavijas, arriba. Las clavijas, talladas rústicamente según el modelo europeo, atraviesan el tubo a lo ancho. Falta el puente de madera que habría tenido y el arco de frotación (folio 26).

Por motivos que desconozco solo consignó los “cordófonos simples” en la sistemática que presentó en su libro. Por ende, en el registro de los cordófonos compuestos utilizó la nomenclatura de la sistemática de Hornbostel-Sachs.

Aerófonos

Aerófonos libres

Vega no contempló en su sistemática la posibilidad de incluir instrumentos con las características del “aerófono chino” n.º 163 y el acordeón n.º 173. Para cubrir esta falta recurrió a las categorías que están presentes en la clasificación de Hornbostel-Sachs, adoptando esa nomenclatura para el registro de estas piezas en el *Catálogo*.

N.º: 163; Clase: A; Especie: Aerófono chino; Aerófono de lengüeta en juego. Una calabaza, con mango recto abierto para recibir el aire, funciona como cámara común para los ocho tubos que introducen sus extremos en ella. Cuatro de los tubos son iguales y sobresalen de la calabaza unos 17 cm; los otros cuatro miden: 23, 34, 34.2 y 28.7 de largo fuera de la cámara. Los ocho tubos están atados en dos hileras de cuatro superpuestas –las cuatro iguales en una hilera– y dos tirillas de caña sujetan la balsa de tubos que se inserta en la calabaza. Procede de la china. Nombre: “Ciao”. (folio 28).

Como en casos anteriores omitió utilizar la denominación de uso corriente, en este caso “órgano de boca”, tal vez por desconocerlo.

N.º: 173; Clase: A; Especie: Acordeón; Aerófono de lengüetas batientes con fuelle; dos cajas 15.5 x 28 cm, diez y nueve [*sic*] teclas melódicas, ocho botones de bajos. Adquirido por Carlos Vega en Entre Ríos, viaje N° 33, año 1942. Tipo común de fabricación comercial (folio 30).

Vega incurrió en un error al considerar que en este instrumento las lengüetas son “batientes”, debido a que, según la clasificación de Hornbostel-Sachs, se trata de “lengüetas libres, en juego o grupo” (Juan i Nebot, 1998).

Flautas / Flautas de soplo / Flautas sin aeroducto

En el registro de catalogación de este tipo de flautas Vega utilizó en forma aleatoria la nomenclatura establecida en su sistemática: “flauta sin aeroducto” y la cambió, en algunos casos, por “aerófono de filo sin aeroducto”, y en otros “aerófono de filo con escotadura de soplo”, practicando así una suerte de simbiosis con la nomenclatura propuesta por la sistemática de Hornbostel-Sachs: “instrumento de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación”. También utilizó, en el caso de las

quenas los términos “filo”, “escotadura” y “muesca” para caracterizar al mismo tipo de embocadura. En el *Catálogo* se observan los ejemplos que siguen:

N.º: 145; Clase: A; Especie: Flauta; Aerófono de filo sin aeroducto, borde terminal cortado en bisel, con escotadura; tubo de caña con tres agujeros superiores, largo 26. $\frac{3}{4}$ cm (folio 25).

N.º: 133; Clase: A; Especie: Quena; Aerófono de filo con escotadura de soplo. Quena. Tubo de caña con seis agujeros superiores, uno inferior, largo 49.7 cm diám. 2.5 cm (folio 24).

N.º: 33; Clase: A; Especie: Quena; Aerófono de filo o flauta con escotadura. “Quena”. Tubo de caña de 33.8 cm de largo, y 2.4 cm de diám., con cuatro agujeros superiores y uno inferior, de obturar. Tarabuco, Sucre, Bolivia (folio 6).

Las nomenclaturas en las descripciones del *Catálogo de instrumentos*

Las últimas descripciones realizadas en el *Catálogo de instrumentos* por Carlos Vega datan del año 1959. Poder determinar quiénes fueron los autores o encargados de continuar con esa tarea resultó dificultoso debido a que no firmaron sus intervenciones. Entonces recurrí a la colaboración de los investigadores que habían trabajado anteriormente en la institución, especialmente con la temática organológica: Irma Ruiz, Héctor Goyena, Yolanda Velo, María Mendizabal y Eleonora Alberti. De esta manera procedí a la identificación de las caligrafías de las anotaciones realizadas en dicho catálogo. A partir de sus testimonios pude establecer que la caligrafía de los registros del n.º 1 al 176 corresponde a Carlos Vega; la de los registros n.º 177 al 207, a Jorge Novati; Eleonora Alberti solo registró los instrumentos n.º 208 y 209; Irma Ruiz, los n.º 241 al 243, 247, 252 al 254; Inés Cuello, los n.º 255 al 264; Héctor Goyena, los n.º 265 al 278 y 290 al 294; Rubén Pérez Bugallo, los n.º 279 al 282; María Mendizabal, los n.º 283 al 289, y Yolanda Velo, los n.º 295 al 334. Quedaron sin establecer la pertenencia de las caligrafías de los registros del n.º 210 al 240, 244 al 246, y 248 al 251.

Esta tarea, junto a la lectura de los informes de las investigaciones y los textos derivados de ellos, de exposiciones, artículos, conferencias, etc., me facilitó el estudio de las nuevas nomenclaturas que se fueron introduciendo tanto en sus textos como en la formulación de las descripciones de los instrumentos realizadas en el *Catálogo*. Estas fueron efectuadas siguiendo en su estructura o estilo a las realizadas por Vega con sensibles modificaciones, a veces omitiendo datos y otras agregando elementos descriptivos de autoría propia.

Los cambios y permanencias en el modelo de escritura de las descripciones pudieron deberse a varios motivos:

- pertenecen a distintos periodos de la institución, lo que implicó la adopción de nuevos criterios con relación al uso las nomenclaturas;
- fueron realizadas por investigadores con conocimientos organológicos incipientes;
- en la institución no se habían establecido preceptos para cumplimentar esta tarea;
- ignoraban la existencia de las normas para la descripción de objetos y de la designación de las partes y elementos constitutivos de los instrumentos musicales.

Hayan sido estas las causas u otras, su consecuencia fue que en algunas de ellas se describió al objeto en forma escueta o incompleta. También en algunos casos se omitió la mención del nombre técnico o científico. Distinto habría sido el resultado si los investigadores hubieran tomado como referencia la clasificación de Hornbostel-Sachs, es decir, el orden en que son presentadas las distintas partes constitutivas de los instrumentos musicales en dicha sistemática.

En cierto sentido todas las clasificaciones de instrumentos, a pesar de que fueron concebidas a partir de diferentes necesidades, pueden ser entendidas como protocolos de descripción a los que se les deben incorporar los detalles particulares de la pieza, los relativos a su contexto cultural, histórico, etc. Todas ellas coinciden generalmente en dos criterios: uno referido a las características del material vibrante y los mecanismos particulares para la producción sonora, y el otro trata de los elementos estructurales con los que cuentan los instrumentos para la modificación de alguno de los parámetros del sonido –altura, intensidad, duración o timbre–.

Los accesorios para la ejecución o la producción sonora, como arcos, baquetas, plectros, etc., que también son indispensables para la producción del sonido, no siempre son incluidos en las clasificaciones, de la misma manera que los elementos que intervienen en la sujeción o sostén del instrumento, que permiten o facilitan su ejecución. Tampoco se incluyen las ornamentaciones de las distintas partes del instrumento, tal vez por considerárselas no implicadas en la producción sonora. A pesar de esto último, todos los elementos que componen un instrumento musical son fundamentales para su estudio y, por lo tanto, no es recomendable omitirlos en una descripción.

Glosario de nomenclaturas

Con relación a las nomenclaturas utilizadas en el *Catálogo de instrumentos* para referirse a las diversas partes que conforman un instrumento musical, encontré una cantidad de términos que no son de uso corriente, sino expresiones adoptadas por los investigadores, en algunos casos del lenguaje vernáculo de los pueblos que los utilizan. Presento a continuación las nomenclaturas tipológicas y de descripción utilizadas en la catalogación por Carlos Vega y los investigadores que, en esta tarea, lo sucedieron en la institución, las cuales fueron dispuestas a manera de glosario.

Aeroducto: (*en aerófonos*) término propuesto por Carlos Vega para identificar el conducto o canal de soplo o insuflación. Jorge Novati, Rubén Pérez Bugallo, Héctor Goyena y Yolanda Velo también lo utilizaron en las descripciones que realizaron en el *Catálogo de instrumentos*.

Agujero obturable / agujero de obturar: (*en aerófonos*) expresiones empleadas por Rubén Pérez Bugallo para referirse a los orificios destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.

Agujeros anteriores: (*en aerófonos*) Eleonora Alberti empleó esta designación para explicar el plano de ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución del instrumento.

Agujeros de obturar: (*en aerófonos*) locución empleada por Carlos Vega, Eleonora Alberti e Inés Cuello para identificar los orificios destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.

Agujeros para la suspensión: (*en aerófonos*) denominación utilizada por Carlos Vega para describir los orificios que se utilizan para atar la tira de sujeción o sostén de la *pifilka*.

Agujeros superiores/inferiores: (*en aerófonos*) Carlos Vega emplea esta expresión para identificar el plano de ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución del instrumento.

Agujeros suplementarios: (*en aerófonos*) Carlos Vega e Inés Cuello⁹ se refieren de esta forma a los orificios cuya función es la afinación del instrumento.

Aletas: (*en aerófonos*) designación utilizada por Carlos Vega y Héctor Goyena para describir la particular forma de la embocadura de la flautilla.

⁹ En su descripción del Tokkoro n.º 218 A, Cuello consideró que los cuatro orificios que posee el instrumento en su extremo distal son “para obturar”. Según mi parecer debido al lugar donde se encuentran, el constructor los hizo para ajustar la afinación del instrumento y no para producir notas.

- Apretaderas:** (*en membranófonos*) ver presillas. Nombre vernáculo utilizado según Carlos Vega en Humahuaca para mencionar las presillas.
- Arco de fricción:** (*en cordófonos*) ver arco de frotación.
- Arco de frotación:** (*en cordófonos*) expresión empleada por Carlos Vega, Jorge Novati e Inés Cuello para referirse a la función del arco utilizado para la ejecución de los instrumentos de cuerda frotada de origen étnico. Carlos Vega utilizó también los términos arco de fricción y arco frotador.
- Arco frotador:** (*en cordófonos*) ver arco de frotación.
- Asas laterales:** (*en aerófonos*) expresión empleada por Inés Cuello para describir los apéndices que contienen los orificios que se utilizan para atar la tira de sujeción o sostén de la *pifilka*.
- Canal de insuflación:** (*en aerófonos*) ver aeroducto. Expresión utilizada por Carlos Vega, Jorge Novati, Inés Cuello, Irma Ruíz, Héctor Goyena y Yolanda Velo en sus descripciones del *Catálogo de instrumentos*.
- Cañuela:** (*en aerófonos*) ver pajueta.
- Cara anterior/opuesta:** (*en aerófonos*) expresión empleada por Rubén Pérez Bugallo para identificar el plano de ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución del instrumento.
- Casco:** (*en membranófonos*) palabra adoptada por Carlos Vega para describir la forma del cuerpo del *kultrín*.
- Charlera:** (*en membranófonos*) denominación utilizada en el Noroeste argentino para aludir a los bordones de la caja. Fue empleada en sus descripciones por Carlos Vega, María Mendizabal y Héctor Goyena. Jorge Novati e Inés Cuello utilizaron en cambio una palabra similar: *chirlera*.
- Chirlera:** (*en membranófonos*) ver charlera.
- Cinta de suspensión:** (*en membranófonos*) expresión empleada por Carlos Vega para describir la tira de sujeción o sostén de la caja.
- Cordel de suspensión:** (*en aerófonos e idiófonos*) expresión empleada por Jorge Novati para referirse a la tira de sujeción o sostén del birimbao o la *pifilka*.
- Correa de suspensión:** (*en membranófonos*) expresión empleada por Carlos Vega para aludir a la tira de sujeción o sostén del tambor.
- Correhuelas:** (*en membranófonos*) término utilizado en el Noroeste argentino para identificar la cuerda que se utiliza para ceñir los parches al cuerpo de la caja o tambor. Fue utilizada por Carlos Vega, Jorge Novati, Inés Cuello, María Mendizabal y Héctor Goyena en sus descripciones.
- Embocadura:** (*en aerófonos de soplo*) el uso de la palabra embocadura en el lenguaje organológico utilizado en el *Catálogo de instrumentos* posee por lo

menos cuatro acepciones: 1) Sección destinada al contacto con la boca del ejecutante; 2) Boquilla que poseen algunos instrumentos; 3) Posición técnica que debe adoptar la boca –labios, dientes, lengua, cavidad bucal, garganta, etc.– en la ejecución de un instrumento; 4) Abertura por donde ingresa el aire destinado a producir sonido.

Erke o corneta: según Vega el “Erke [...] es el nombre indio del instrumento que [...] en Jujuy, donde su empleo es más intenso, y en parte de Salta, los serranos lo han sustituido casi totalmente por la voz castellana ‘Corneta’ [...]. Por la zona de Hornillos (Salta), le llaman ‘Cañas’ [...]” (Vega, 2016 [1946]: 172-173). Carlos Vega, Héctor Goyena y Yolanda Velo utilizaron principalmente el término “corneta” para referirse a dicho instrumento.

Erquencho [erkencho] o erke: Vega dejó expresado claramente en su libro que este nombre “se aplica al pequeño instrumento de cuernos y por apócope suelen llamar Erke al Erkencho; así resulta que ambos, el grande y el chico, reciben el mismo nombre [...]. Erke es uno de los nombres de la gigantesca corneta andina. En la voz *erkencho*, ‘encho’ es desinencia quichua de diminutivo; decir *erkencho* es como decir *erkecito*. Y como los serranos jujeños, por abreviar, suelen llamar *erke* al *erkencho*, resulta que la gran corneta y el pequeño cuerno reciben el mismo nombre” (Vega, 2016 [1946]: 168-170). Tanto él como Jorge Novati e Inés Cuello utilizaron el nombre *erquencho* para designar a este instrumento, en cambio Héctor Goyena empleó la palabra *erke*.

Escotadura: (*en aerófonos*) término propuesto por Carlos Vega para designar el corte o ranura en la embocadura de las quenas y flautillas. Adoptado por Jorge Novati, Inés Cuello, Irma Ruíz, Héctor Goyena y Yolanda Velo, quienes lo utilizaron en las descripciones que realizaron en el *Catálogo de instrumentos*.

Extremo proximal/distal: (*en aerófonos*) expresión empleada por Irma Ruíz, María Mendizabal, Yolanda Velo y Héctor Goyena para describir el plano de ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución. La introducción de estos términos, utilizados en la descripción de la anatomía humana, se sumó a los que ya formaban parte del vocabulario aplicado a las descripciones.

Flageolet: esta denominación corresponde a un tipo de flauta recta con canal de insuflación utilizado en la música popular francesa e inglesa, que posee comúnmente seis orificios de digitación en su parte superior. Los hay de un tubo y de doble tubo. Vega tal vez utilizó esta denominación, presente en algunas de las sistemáticas que estudió, con la intención de establecer una tipología, ya que designó así, tanto en sus textos como en la catalogación, a

todos los instrumentos que poseían la mencionada característica –seis orificios superiores y canal de insuflación–; también la usó como denominación alternativa al nombre vernáculo de los instrumentos anata, tarka, pinkillo, pincullo, tukuru (*tokkoro*) y flauta. En un solo caso, que considero un error involuntario de su parte, denominó *flageolet* a una flauta sin canal de insuflación, se trata de la quena n.º 43 A. También usaron este término en sus escritos Irma Ruíz, Inés Cuello y Rubén Pérez Bugallo.

Flautas: para clasificar tipológicamente las flautas que fueron ingresando al Museo y poder registrarlas en su catálogo, Carlos Vega utilizó algunas de las denominaciones de los aerófonos que fue conociendo en sus estudios. A partir del análisis de las piezas, tipo de embocadura, cantidad y función de los orificios –producción de alturas o notas, portavoz, regulación de la afinación–, los materiales, el tamaño y el tipo de digitación (obturación) de los orificios en el tubo del instrumento, creó cuatro categorías, cuyas denominaciones son las siguientes:

Quena (*kena*): este término lo aplicó para las flautas que presentan en su embocadura una escotadura y poseen generalmente cinco orificios de digitación.

Flauta tipo quena: expresión que utilizó para indicar que se trata de instrumentos que poseen distinta cantidad de orificios, de tamaños y de tipos material con el que fueron construidos, pero que presentan el tipo de embocadura característico de las quenenas.

Flautilla: Vega mencionó en su libro sobre los instrumentos que tomó esta denominación que “se aplica en la provincia de Jujuy” para referirse a un “tipo diminuto” de “aerófono tubular, ancho y corto, de pocos agujeros”. Señaló también que en el norte de dicha provincia “lo nombraban *llama sencka* (nariz de llama)”. A continuación, en el mismo texto, afirma que “...entre los pilagá del Chaco, este mismo instrumento se denomina naweka y koktá” (2016 [1946]: 143-145).

Flauta tucumana: Vega creó esta categoría y la fundamentó de la siguiente manera: “En la provincia de Tucumán y en zonas próximas a ella, da el pueblo este nombre a un *flageolet* rústico que tiene ciertas características particulares y música propia para determinadas ocasiones. Como su nombre popular es tan vago, y como no se hace siempre de caña, he resuelto llamarle (¿qué hacer?) Flauta tucumana. Es el único aerófono verdaderamente popular argentino, y lo hacen en el lugar los acriollados descendientes de los aborígenes locales y los criollos mismos” (Vega, 2016 [1946]:159). A pesar

de contar con varios ejemplares de este tipo, Vega prefirió utilizar en la catalogación la denominación *flageolet*, en lugar de flauta tucumana.

Hilo para la suspensión: (*en aerófonos*) expresión utilizada por Carlos Vega para aludir al cordel de sujeción o sostén del *pututu*.

Mitad distal: (*en aerófonos*) locución empleada por Rubén Pérez Bugallo para explicar la ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución del instrumento.

Oreja(s): (*en aerófonos*) denominación empleada por Carlos Vega e Inés Cuello para describir el/los apéndice(s) que contienen el/los ojal(es) que se utiliza(n) para atar la tira de sujeción o sostén de la *pifilka* o el *pilolay*.

Orejas para la suspensión: (*en aerófonos*) expresión empleada por Carlos Vega para identificar los apéndices que contienen los ocales que se utilizan para atar la tira de sujeción o sostén de la *pifilka*.

Orificio de soplo lateral: (*en aerófonos*) Carlos Vega se refiere de esta forma a la posición de soplo que debe adoptar el ejecutante del instrumento¹⁰ y no al plano donde se ubica el orificio en donde se produce el sonido.

Orificio¹¹ de soplo: (*en aerófonos*) locución empleada por Carlos Vega e Inés Cuello para describir el orificio del canal de insuflación destinado a la producción del sonido, ubicado en la embocadura del silbato.¹²

Orificios de digitación: (*en aerófonos*) expresión empleada por Yolanda Velo para identificar los orificios destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.

Orificios de obturar: (*en aerófonos*) locución empleada por Jorge Novati para referirse a los orificios¹³ destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.

Orificios digitales: (*en aerófonos*) denominación empleada por Irma Ruíz para aludir a los orificios destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.

Orificios laterales: (*en aerófonos*) expresión utilizada por Jorge Novati para identificar los ocales que se utilizan para atar la tira de sujeción o sostén de la *pifilka*.

¹⁰ Ver *Catálogo de Instrumentos*: flauta travesera n.º 75 A (folio 14).

¹¹ Vega: utiliza el término “orificio” para referirse al mecanismo de emisión del sonido y “agujero” para mencionar los orificios que intervienen en la modificación de la altura del sonido.

¹² Ver *Catálogo de Instrumentos*: silbato de arcilla en forma de ave –ornitomorfo– 76A (folio 14). y silbato de madera n.º 213 A (folio 36).

¹³ Novati utiliza en todos los casos el término “orificio” en lugar de “agujero”, incluso a los que se utilizan para atar el cordel de suspensión.

- Orificios para obturar:** (*en aerófonos*) locución empleada por Héctor Goyena para referirse a los orificios destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.
- Orificios superiores/inferiores:** (*en aerófonos*) Jorge Novati utiliza, al igual que Vega, esta expresión para describir el plano de ubicación de los orificios destinados a ser obturados con los dedos para la ejecución del instrumento. En algunos casos la cambia por la oposición anterior/posterior.
- Pajuela:** (*en aerófonos*) nombre vernáculo que recibe la boquilla del erke o erkencho en Jujuy. Adoptado por Carlos Vega, Inés Cuello y Héctor Goyena, quienes lo utilizaron en las descripciones que realizaron en el *Catálogo de instrumentos*. Vega también empleó en una oportunidad el término ‘cañuela’.
- Pared frontal/posterior:** (*en aerófonos*) denominación empleada por Yolanda Velo para identificar la ubicación de los distintos elementos que intervienen en la ejecución del instrumento.
- Perforación para la suspensión:** (*en aerófonos*) expresión utilizada por Carlos Vega para describir el ojal que se utiliza para atar el cordel de sujeción o sostén del silbato.
- Perforaciones obturables:** (*en aerófonos*) locución empleada por María Mendizabal para explicar la función de los agujeros destinados a ser obturados con los dedos en la ejecución y cuya finalidad es el cambio de la altura del sonido.
- Presillas:** (*en membranófonos*) Carlos Vega utiliza esta palabra para mencionar las tiras de cuero, sogas u otro material que conforman, junto con una ligadura o correa –también de diversos materiales– del sistema de tensión de los parches. Además de Vega, Jorge Novati, Inés Cuello y Yolanda Velo también utilizaron este término.
- Salientes para la suspensión:** (*en aerófonos*) expresión empleada por Carlos Vega para describir los apéndices u “orejas” que se encuentran en los laterales de la embocadura de la *pifilka*, que están perforados y se utilizan para atar la tira de sujeción o sostén del instrumento.
- Silbato:** esta denominación fue aplicada a las flautas de diverso aspecto morfológico, hechas con distintos materiales, que pueden poseer canal de insuflación o no, y que cuentan con no más de dos orificios de digitación.
- Sobrepunto o trastera:** (*en cordófonos*) es una pieza de madera que contiene el diapason, que se extiende sobre el mango y parte de la caja. Fue empleada únicamente por Carlos Vega e Inés Cuello.
- Templaderas:** (*en membranófonos*) ver presillas. Según Jorge Novati, nombre vernáculo utilizado en Santiago del Estero para denominar a las presillas.

Tira de suspensión: (*en idiófonos*) expresión utilizada por Carlos Vega para describir al cordel de sujeción o sostén del sonajero.

Con la presentación de este glosario dejo planteada la necesidad de revisar el repertorio de términos utilizados en la Institución y particularmente en su *Catálogo de instrumentos*. Este debería ser ampliado a otros documentos y ser tratado en un estudio más profundo que permita el establecimiento de una terminología normalizada, menester de un equipo multidisciplinario. Este artículo solo corresponde a uno de los tópicos que me fue necesario abordar en la confección del nuevo catálogo de instrumentos del Museo; los restantes espero presentarlos en futuras ediciones de la revista.

Bibliografía

- AAVV. 1986. *Temas de Etnomusicología 2*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Casanova Oliva, Ana Victoria. 1988. *Problemática organológica cubana*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Eli Rodríguez, Victoria y otros. 1997. *Instrumentos de la música folklórica popular de Cuba*, Vol. I. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Izikowitz, Kart Gustav. 1970 [1934]. *Musical and other sound instruments of the South American indians*. Yorkshire: S.R. Publishers Limited. Publicado originalmente Gotemburgo: Elanders.
- Juan i Nebot, María Antonia. 1998. “Versión castellana de la Clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs: Galpin Society Journal XIV, 1961”. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología XIV* (1): 365-387.
- Kartomi, Margaret J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mahillón, Victor-Charles. 1880. *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Bruxelles: Gand.
- Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Goyena. 1993 [1980]. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. 2ª edición, corregida y aumentada.
- Sachs, Curt. 1947. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Traducido por Dora Berdichevsky y Daniel Devoto. Buenos Aires: Centurión.

- Vega, Carlos. 2016 [1946]. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. 2ª edición, corregida y aumentada. 1ª edición digital. Buenos Aires: EDUCA. (Publicado originalmente como *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión).
- Velo, Yolanda María. 1997. “El museo de instrumentos musicales del Instituto Nacional de Musicología”. *Música e Investigación* 1: 41-57. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1999. “Una trompa marina en el Instituto Nacional de Musicología: *Conservación preventiva y procedencia*”. En *Jesuitas 400 años en Córdoba*, 365-376. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- _____. 2014. “Carlos Vega: ¿Un precursor de la divulgación científica? El libro sobre los instrumentos musicales”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compilado por Enrique Cámara de Landa, 187-218. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Von Hornbostel, Erich M. y Curt Sachs. 1914. “Systematik der Instrumentenkunde”, en *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI: 532-590.

Fuentes

- AA.VV. 1931-2017. Informes de viajes de investigación. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Bragán, Osvaldo. 1987a. Informes de restauración Legajo N.º 3. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1987b. Informes de restauración Legajo N.º 49. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1987c. Informes de restauración Legajo N.º 187. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1987d. Informes de restauración Legajo N.º 212. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1987e. Informes de restauración Legajo N.º 265.- Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1987f. Informes de restauración Legajo N.º 281. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1988a. Informes de restauración Legajo N.º 66. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- _____. 1988b. Informes de restauración Legajo N.º 172. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Bragán, Osvaldo. 1988e. Informes de restauración Legajo N.º 245. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1988d. Informes de restauración Legajo N.º 271. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Cuello, Inés. 1979. Informe del montaje de la muestra “Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folclóricos de la Argentina”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982a. Informe del 10 de julio. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982b. Informe del 5 de agosto. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982c. Informe del 14 de septiembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982d. Informe del 11 de noviembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1983a. Informe del 7 de febrero. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1983b. Informe del 8 de abril. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1984a. Informe del 12 de junio. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1984b. Informe del 13 de junio. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1984c. Informe del 6 de agosto. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Goyena, Héctor. 1981. Informe 1980. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982a. Informe del 17 de marzo. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1982b. Informe del 12 de octubre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1983a. Informe del mes de febrero. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1983b. Informe del mes de abril. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1986a. Informe del 30 de marzo. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Goyena, Héctor. 1986b. Informe del 30 de abril. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1987a. Informe del 16 de enero. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1987b. Informe del 25 de septiembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1987c. Informe del 26 de octubre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1995. Informe del 16 de mayo. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1996. Informe del 19 de septiembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Goyena, Héctor y otros. 1988. “Relevamiento de instrumentos musicales tradicionales existentes en repositorios oficiales de la Argentina, Paraguay y Uruguay”. Informe final. OEA. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Novati, Jorge. 1966a. Resumen de las actividades del Instituto de Musicología durante el año 1965. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1966b. Información relacionada con el cuestionario “Informe Nota Secretaría General de la Presidencia de la Nación de fecha 13 de julio de 1966”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Mendizabal, María. 1984a. Informe del 1 de octubre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1984b. Informe del 2 de noviembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1979. Informe dirigido a la Sra. directora del Instituto Nacional de Musicología Lic. Ercilia Moreno Cha. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Ruiz, Irma. 1983. Memoria Anual del 14 de diciembre. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vega, Carlos. 1926. Nota dirigida al director del Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1930. “Los instrumentos musicales araucanos”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Vega, Carlos. 1931a. Informe Viaje N.º 1. Fotocopia del original presente en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1931b. Informe. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1936. Informe anual 1935. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1938. Informe Anual 1937. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1938b. Nota de agosto 8. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1939. Informe Anual 1938. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1940. Informe Anual 1939. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1941. Informe Anual 1940. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1942. Informe Anual 1941. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1943. Informe Anual 1942. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1944. Informe Anual 1943. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1945a. Informe Anual 1944. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1945b. Nota al personal del Instituto, 27 de marzo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1946a. Informe Anual 1945. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1946b. Memorándum, marzo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1947. Informe Anual 1945. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1950. Informe Anual 1949. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1951. Informe Anual 1950. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Vega, Carlos. 1952a. Parte mensual de actividades, octubre. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1952b. Parte mensual de actividades, noviembre. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1952c. Parte mensual de actividades, diciembre. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1953a. Parte mensual de actividades, enero. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1953b. Memorándum, marzo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954a. Informe Anual 1953. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954b. Reseña de la segunda quincena de abril. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954c. Reseña de la primera quincena de mayo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954d. Reseña de la segunda quincena de mayo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954e. Reseña de la primera quincena de julio. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1954f. Informe General sobre el estado de ejecución del Segundo Plan Quinquenal correspondiente al año 1953 y hasta el 31 de marzo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1955a. Informe General sobre el estado de ejecución del Segundo Plan Quinquenal desde el 1.º de marzo al 31 de mayo. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1955b. Informe General sobre el estado de ejecución del Segundo Plan Quinquenal desde el 1.º de abril de 1954 hasta el 28 de febrero. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1957a. Informe Anual 1957. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1957b. Informe sobre el Instituto de Musicología, noviembre 13. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1958. Informe Anual 1958. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1959. Informe Anual 1959. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Vega, Carlos. 1960. Informe Anual de 1960. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1962. Informe Anual de 1961-1962. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1963a. Informe para el examen anual del progreso económico y social de América Latina, agosto-diciembre de 1962. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1963b. Informe 1962-1963. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1963c. Memoria Anual de 1963. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1964. Informe quincenal junio 16-30/1964. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1965. Resumen de actividades del Instituto de Musicología durante el año 1964. Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1965b. Reglamento interno del Instituto de Musicología. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Velo, Yolanda. 1985. Plan de actividades a desarrollar en el Museo de Instrumentos Musicales del Instituto Nacional de Musicología. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1989a. Informe N.º 1. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1989b. Informe N.º 2. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1989c. Informe N.º 3. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1989d. Guion de la exposición “El Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’: Apuntes para su historia”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1990a. Informe N.º 4. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1990b. Informe del 14 de noviembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1991. Informe del 3 de enero. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1992a. Informe del 18 de mayo. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- Velo, Yolanda. 1992b. Informe del 14 de junio. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1992c. Informe del 30 de noviembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1993. Informe de enero-marzo. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 1995. Informe del 13 de diciembre. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Catálogos

- AAVV. ca. 1948-1995. *Catálogo de instrumentos* del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Folios: 1-61.
- Ruiz, Irma y otros. 1979. *Exposición de Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Traverso, Ruben Félix. Inédito. *Catálogo 2019 del Museo de Instrumentos Musicales del Instituto Nacional de Musicología*.