

libro **investigación** ensayo crónica crítica

**Lauro Ayestarán**

# **Fétis, un precursor del criterio etnomusicológico en 1869**

En: Charles Seeger y otros: *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología: trabajos presentados*,  
Ed. Unión Panamericana, Washington, D.C., Estados Unidos, 1965, pp. 13-37.

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:  
[consulta@cdm.gub.uy](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

### CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

**LAURO AYESTARAN\***

URUGUAY

**FÉTIS, UN PRECURSOR DEL CRITERIO ETNOMUSICOLOGICO EN 1869**

\* Jefe de la Sección de Musicología del  
Museo Histórico de Montevideo, Uruguay

# FÉTIS, UN PRECURSOR DEL CRITERIO ETNOMUSICOLÓGICO EN 1869

Por LAURO AYESTARAN

- I -

Cuando en 1880 Alexander John Ellis publicó "The History of Musical Pitch", se abrieron las puertas de la Etnomusicología o Musicología Comparada. Conviene advertir que esta última acepción nunca fue lo suficientemente explícita, razón por la cual la introducción de la palabra etnomusicología y la fundamentación del método, propuestas por Jaap Kunst en 1950, constituye a nuestro entender, un acierto. Se puede comparar, por ejemplo, a J. S. Bach con Telemann o con Vivaldi. Indudablemente esto es "musicología comparada" pero no etnomusicología. Cuando la comparación perfora los límites de una cultura o aún cuando en esa comparación se relacionan todas las capas de una misma cultura, recién entonces estaremos en el campo de acción de la etnomusicología. Nos encontraríamos en su órbita, por ejemplo, si relacionásemos la música de Bach con la música popular o con la música folklórica alemana de su tiempo. No se me escapa que ello sería un intento de "virtuosismo" comparativo muy discutible como hipótesis de trabajo.

El "etnos" no supone "raza" en el sentido biológico, sino simple comunidad que dispone de un mismo patrimonio cultural diferenciado con respecto a otras. Creo prudente advertir que la "raza" en el orden humano, científicamente hablando, no existe; a los sumo existe una sola: la raza humana. La palabra raza en el sentido somático aplicada al hombre, fue introducida alrededor del 1600 y transportada del reino zoológico al humano para justificar la esclavatura africana y la explotación del indio americano, en el Renacimiento. El "etnos" debe entenderse como sinónimo de cultura de una comunidad. Proviene del vocablo griego ἔθνος que quiere decir simplemente "pueblo" o "comunidad", nunca "raza". Esto es: pueblo o grupo que dispone de un mismo patrimonio de bienes culturales. En todo caso es cultura adquirida por hábito societario, o simple "paquete cultural" dentro de una cultura más vasta. El vocablo griego pasó al latín como "ethnos", sinónimo de "gentil" o "pagano", y conservó, pues, su concepto de comunidad. Al pasar a las lenguas europeas vivientes el vocablo conservó su dependencia con la cultura, nunca con la sangre, adoptándose dos derivaciones: "Etnología" la ciencia que estudia las culturas, "etnografía" la que tiende a describirlas. Robert H. Lowie definió con ejemplar precisión los alcances de ésta última: (1)

"La Etnografía es la ciencia que trata de las culturas de los grupos humanos. Entendemos por cultura la suma total de lo que el individuo adquiere de su sociedad, es decir, aquellas creencias, costumbres, normas artísticas, hábitos alimenticios y artes que no son fruto de su propia actividad creadora, sino que se recibe como un legado del pasado, mediante una educación regular o irregular.

Así aparece clara la relación entre la etnografía y las ciencias afines. La etnografía es una parte de la antropología (usando esta última palabra en el sentido inglés, o sea el conjunto de todas las ciencias que estudian al hombre), y no se ocupa esencialmente de las razas como divisiones biológicas del homo sapiens, ni se interesa por la psicología de los individuos, excepto en cuanto refleja la vida de la sociedad o influye sobre la misma. La prehistoria, por otro lado, es simplemente etnografía de los grupos sociales ya extintos."

Pero Ellis, llamado con propiedad "Padre de la Etnomusicología, sobre todo en virtud de su segunda obra en este campo, "Tonometrical Observations on some existing non-harmonic

---

[1] Robert H. Lowie: "Historia de la Etnología". Traducción de Paul Kirchhoff. México, Fondo de Cultura Económica [1937] P. 9.

Scales" de 1884, tiene a su vez progenitores, como todo padre los tiene. Y entre ellos se hallaba el más discutido musicólogo del siglo XIX, F. J. Fétis, quien, once años antes de la primera obra de Ellis, había publicado en París en 1869 el primer tomo de su "Histoire Générale de la Musique" tirada en las límpidas prensas de Firmin Didot. Al traducir al inglés, revisar y ajustar las notas del fundamental ensayo de Helmholtz "On the Sensations of Tone", Ellis recordó a Fétis en el capítulo XIV cuando en él se refirió a las escalas pentatónicas. (2) Pues bien, en los dos primeros volúmenes de su historia, Fétis, en el más audaz y generoso gesto de musicología comparada de la época, incorporó por primera vez a América, Asia, Africa y Oceanía a la historia general del pensamiento musical.

Fétis es hoy un musicólogo tan vilipendiado como poco leído. Por lo general se sabe de él por segunda mano. Comúnmente a través de sus detractores. Sin embargo, a su erudición inmensa -esto nadie lo discute- agregó una visión ecuménica de la música que aún hoy no ha sido entrevista en tantas historias que, en una aldeana perspectiva del quehacer sonoro de nuestro planeta, sólo se reducen a una relación laboriosa de la música europea- la llamada "cultura" o "artística", por supuesto- desde la Edad Media hasta nuestros días. A veces se realiza en ellas una breve incursión preliminar en los dominios de las altas culturas pre-cristianas. Recién a partir de la terminación de la Segunda Guerra Mundial, el río vuelve a su cauce normal. El cuidado que ha puesto la Unesco en la difusión de la música de las culturas no-occidentales, concretado en los sólidos trabajos y límpidas grabaciones realizados por Alain Daniélou, son signos precursores de un cambio de frente. Sin embargo, la llamada música "primitiva" de las culturas africanas del área ecuatorial sigue siendo pintoresquismo o fuente exótica de excitación artística, excepción hecha de las severas grabaciones de la misión "Ogoué-Congó".

Estos memorables esfuerzos no han tomado carta de ciudadanía en las historias de la música que se publican en caudaloso número por las editoriales de Europa, en las que se sigue adoctrinando que la música nace en la Grecia clásica y alcanza su cúspide en el experimentalismo contemporáneo del continente europeo. Vestigios, en todo caso, del etnocentrismo victoriano de la segunda mitad del siglo XIX y de la transposición al campo de la cultura, del evolucionismo biológico unilineal de ese período. Gilbert Chase en su ensayo, concentrado y rico en esencias, "Introducción a la Música Americana Contemporánea" transcribe una frase muy precisa e intencionada de Leopoldo Zea inscrita en el libro de éste "América como conciencia", que dice así: "El universalismo de que siempre hace gala Europa, no es sino una forma de justificación localista con exclusión de otras corrientes culturales que no se adaptan al punto de vista europeo". (3)

Fétis ha sido presentado como un modelo de insensibilidad con respecto a los músicos de su tiempo - Beethoven entre ellos - y aparece a veces como paradigma de la pedantería libresca. ¡Grave error y apresurada lectura! Fue en realidad quien fijó por primera vez en 1834 con altos elogios "los tres estilos de Beethoven"; (4) dos décadas más tarde, Lenz publicó un libro (que luego fuera célebre) bajo este título. Con su genio irascible, viéndose plagiado y en parte retocado, Fétis tildó posteriormente el libro de Lenz de "tejido de naderías y extravagancias escrito en un estilo ridículo". (5) Creo que tenía razón.

En los dos primeros tomos de su "Histoire Générale de la Musique", Fétis dedicó extensos estudios a la música no europea y la relacionó entre sí por comparación técnica.

---

[2] *Hermann L. F. Helmholtz: "On the Sensations of Tone"*. Traducción al inglés, revisión y notas de Alexander J. Ellis. New York, Dover [1954]. P. 257.

[3] *Gilbert Chase: "Introducción a la Música Americana Contemporánea"*. Buenos Aires, Nova [1958] P. 119.

[4] *F. J. Fétis: "Biographie Universelle des Musiciens"*. [primera edición]. París, 1834. T. I, p. 111.

[5] *F. J. Fétis: "Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique"*. París, Firmin Didot, 1868-1876. T. I, p. 319.

En una palabra: anticipó el “criterium” de la etnomusicología. ¿Qué más podía pedirse hace cien años cuando hoy, en el reciente plan de la “New Oxford History of Music”, apenas se concede a la música “primitiva” del Nuevo Mundo - la música folklórica, la música popular y la música culta de América al parecer no existen - breves y tímidas páginas como si fuera una isla independiente? A “La Edad de Beethoven”, que abarca apenas cuarenta años de la música europea culta (1790-1830) se le va a consagrar, en cambio, todo el octavo volumen de una obra en once... .

Fétis no era, desde luego, un etnomusicólogo “de campo”. Su trabajo es de “fuente seca”, de gabinete. Pero poseía la más extensa y moderna información para la época. Armado de un aparato bibliográfico imponente, se lanzó a una interpretación de la música a través de todas las edades, de todas las culturas y de todos los estratos de esas culturas. Su emblema, al parecer, era el del viejo proverbio del cómico latino: “Hombre soy; nada del hombre me es ajeno”. Comenzada a escribir en su juventud, el tiempo le dio para llegar, en la parte histórica de la música europea, hasta el 1500. Cuando comenzaba a estudiar a los compositores belgas de la segunda mitad del siglo XV, la muerte le alcanzó en 1871 a la edad de 87 años.

Dos extensos estudios de criterio etnomusicológico en relación con América, comprende el primer tomo de su Historia. El primero se inicia en la página 13 y se refiere a dos cantos de los “caraíbes negros” anotados por Théodore de Bry y por Abemale, respectivamente, en sus libros de viaje:



Sigue a ellos tres melodías de los primitivos habitantes del Canadá. La primera fue anotada por Juan Jacobo Rousseau en su “Dictionnaire de Musique” de 1768 y rectificada luego por Kalen en 1772, presentándose definitivamente así:



La segunda melodía canadiense fue recogida sobre los bordes de la bahía del Hudson y publicada en 1823. Como lo haría posteriormente cuando trató los melismas incaicos, Fétis advirtió prudentemente: “Estos aires fueron desnaturalizados por un profesor de música llamado Edouard Knight quien les agregó ‘ritornelli’ y un acompañamiento de piano”. La melodía desnuda la presenta Fétis así:



La última melodía, publicada originalmente en el libro de Jean De Laet “Novus Orbis” en 1633, es de la época de la toma de posesión del Canadá por Jacques Cartier en nombre de Francisco I, rey de Francia, en 1537. En esa fecha los habitantes primitivos del Canadá, en una ceremonia festiva llamada “Tabaya”, cantaron la siguiente melodía:



Anota Fétis que la palabra “aleluya” que se encuentra en su texto hizo creer a De Laet “que ces Souriquois étaient Hébreux. Quelques auteurs ont donné la même origine à la race finnoise”

Ya sabemos que hasta la invención del gramófono el valor de estas transcripciones etnomusicológicas - sobre todo para América - es muy relativo. Por lo general son melodías tomadas por viajeros inexpertos en notación musical. A veces dictadas de memoria, a su retorno a Europa, a un músico amigo. De todas maneras, es lo único que se conserva como punto de referencia antes de 1890. A ellas se remitió Fétis y las relacionó - esto sí, muy discutiblemente - con melodías de la Oceanía y Africa. Si la confrontación no es masiva y se procede por los grandes esquemas de pensamientos melódicos, toda similitud circunstancial es gratuita y azarosa.



tres razas: semítica, camítica y jafética, según los descendientes de Noé, después del Diluvio Universal. Esto lo propuso el naturalista Cuvier (1769-1832) cuando quiso clasificar al género humano por estirpes.<sup>(6)</sup>

Pero todo este complejo caos, al fin de cuentas, se produce en un mismo plano: en el biológico. Lo grave es confundir sangre con cultura. En la sangre no se llevan escalas ni melodías; apenas, glóbulos, plaquetas, etc. No le enrostremos encarnizadamente a Fétis esta distorsión. Todos los días oímos hoy decir vulgarmente - y hasta en algunos libros de ciertas pretensiones - que el negro "lleva el ritmo en la sangre" y bien sabemos que el ritmo se transmite por herencia cultural, no por herencia biológica.

La hipótesis de trabajo de Fétis es la siguiente: la música de los incas y los aztecas, por su parentesco con la arábica, es de origen semítico.

¿Por qué vía de constatación llega a su demostración? ¿Sobre qué datos elabora su inducción?

1o. Cuando Fétis escribía su obra, aparecía el libro de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego Tschudi "Antigüedades Peruanas". La palabra "antigüedades" en la época de Thoms era sinónimo de "folklore", "etnología" y "antropología cultural". Conocía Fétis la primera cristalización de esta obra publicada en Lima en 1841, que no hemos visto, y luego la definitiva, editada en Viena en 1851, que obra en nuestro poder. La relación sobre la música de incas y aztecas en esta segunda edición se transcribe en el Apéndice No. 2 del presente trabajo.

En esa obra se inserta el grabado de una flauta pánica de piedras hallada en las ruinas de Palenque, perteneciente a la cultura maya, y realiza un acucioso estudio de las notas que se obtienen en este instrumento. Aquí, como experimentadísimo músico que era, supera inteligentemente la exposición de Rivero-Tschudi y esclarece la escala completa que puede emitirse en este instrumento:



Esta escala no sirve a su tesis sobre la posible procedencia arábica de la música americana, pero lo que agrega seguidamente es curioso y robustece con bastante solidez su hipótesis:

"Esta flauta puede producir otros sonidos, ajenos a la escala cromática, ya que, cerrando a medias los agujeros de las notas fa-sostenido y la, do-sostenido y fa, se consiguen entonaciones intermedias de fa-sostenido y fa, la y sol-sostenido, do-sostenido y do, fa y mi. Estas entonaciones son análogas a las del sistema tonal de los árabes, compuesto de diez y siete intervalos, en lugar de doce semitonos, en la extensión de la octava. Los indios actuales de México y del Perú usan esas entonaciones intermedias con un resultado parecido al que se obtiene arrastrando la voz, y esto haciendo resbalar los dedos sobre los agujeros, en lugar de cerrar éstos por el movimiento vertical de los dedos. Con ello obtienen acentos melancólicos a menudo empleados en la ejecución de sus antiguos cantos."

2o. El segundo dato que aporta Fétis es negativo con respecto a su hipótesis. Sin embargo sin proponérselo, es el más importante, ya que-hasta donde llegan nuestros informes-es el pri-

[6] Fernando Ortiz: "El engaño de las razas". La Habana, Páginas [1946]. P. 42.

mero que incorpora en una historia general de la música, una de las gamas pentatónicas peruanas, aun cuando él no se percate muy claramente de ello. El fragmento dice así:

“Una siringa de piedra con doble fila de siete tubos, encontrada en una tumba del Perú y perteneciente a los tiempos anteriores a la conquista, parece proveer un argumento en favor de la opinión que hace descender a los mexicanos y a los peruanos de la raza amarilla, por una escala en la cual los semitonos no existen. Las dos filas de tubos se hallan a la octava uno de otro, y cada una de sus sucesiones da por resultado el conjunto siguiente:



“Hay que señalar primero que esta escala pertenece a un modo menor desconocido entre los chinos, los mongoles y los malayos. Además, la tonalidad de esta doble siringa es totalmente opuesta a la de la siringa de Palenque, y opuesta asimismo al carácter de de los cantos tradicionales de los peruanos. No se puede por tanto considerar el instrumento más que como representante de una tonalidad particular cuyo uso nos es desconocido”.

El primer error de Fétis consiste en calibrar todos los modos que halla, según los patrones del modo mayor y de los modos menores europeos. Pero esto es común aún hoy en investigadores eminentes: a todo modo que ostente una tercera menor del primer al tercer grado, se le agrupa dentro la serie de los “menores”. La ausencia del llamado “criterio de cantidad” llévalo a esta conclusión.

Crefase, a partir del esclarecimiento especulativo de Helmholtz en 1864, que el modo que presenta Fétis era el único de la pentatonía incaica. Cumplió al músico cuzqueño Juan José Castro aclarar definitivamente este modo en 1897 como lo demostró el eminente musicólogo Carlos Vega,<sup>(7)</sup> pero recién en 1920 los esposos d’Harcourt<sup>(8)</sup> sistematizaron todo el sistema de los cinco modos de la pentatonía de los incas y les dieron nomenclatura mediante letras.

Pues bien, “Esa tonalidad particular cuyo uso nos es desconocido”, según Fétis, era el llamado “Modo B” de la pentatonía peruana, según los d’Harcourt, al cual se le había agregado una nota más por encima de la octava. Fétis, por un complejo etnocéntrico muy comprensible en su época, cree que es una escala menor defectiva. El cuadro completo de los cinco modos pentatónicos, transportables cada uno de ellos a cualquier tono, es el siguiente:



[7] Carlos Vega: “Música Sudamericana”. Buenos Aires, Emecé [1946]. Pp. 12–20.

[8] R. et M. d’Harcourt: “La musique dans la sierra andine de La Paz a Quito”, en “Journal de la Société des Américanistes de Paris”. París, 1920. T. XII. (citado por Carlos Vega, nota No.7), y R. et M. d’Harcourt: “La Musique des Incas et Ses Survivances”. Texte. Paris, Geuthner, 1925. P. [141–154].

[9] Carlos Vega: “Panorama de la Música Popular Argentina”. Buenos Aires, Losada [1944]. P.1926.



3o. Seguidamente Fétis transcribe cuatro notaciones peruanas: dos yaravíes tomados de Rivero-Tschudi y otras dos melodías extraídas de los libros del sueco Soedling que vivió cinco años en el Perú. En una nota al pie de la página, Fétis advierte: “He suprimido las armonías de piano y los ‘ritornelli’ con los cuales los transcritores arruinan siempre las melodías originales de los pueblos primitivos.”

Este criterio es hoy inobjetable. Fétis se adelanta a la presentación de los materiales cien años antes, en una bella lección para quienes aún hoy no respetan la “santidad” del texto folklórico. Ello no obsta para que le agregue o le quite algunas “apoyaturas” a la línea melódica y suprima la voz inferior, casi siempre en terceras paralelas, que constituye un “gymel” tradicional. Desde luego que hace muy bien en olvidarse deliberadamente del acompañamiento pianístico que Rivero-Tschudi presentan en un “bajo de Alberti” quebrado en semicorcheas, a la manera de los refinados acompañamientos de las sonatas de Mozart o Haydn. De todas maneras, en esos retoques melódicos violenta el “criterio de forma” para robustecer su hipótesis, y así se observa:

Yaraví No. 1:

- Compás 8. En el segundo tiempo agrega una apoyatura.
- Compás 15. Al final del compás agrega una apoyatura doble. En el original es simple.
- Compás 22. En el segundo tiempo suprime la apoyatura.
- Compás 25. Suprime la apoyatura en el primer tiempo.

Yaraví No. 2:

- Compás 9. Agrega una apoyatura doble en el primer tiempo.
- Compás 11. Agrega una apoyatura doble en el primer tiempo y en el segundo transforma el típico pie “semicorchea-corchea-semicorchea” en una corchea seguida de dos semicorcheas.

La conclusión de todo este estudio se cierra con estas palabras:

Los mexicanos y peruanos “son de igual raza que los semitas”: “1o: en las relaciones íntimas entre las tonalidades de la música popular de Arabia y Mesopotamia y las tonalidades del canto de esos pueblos de América; 2o: en la analogía de carácter entre las melodías de los viejos semitas y la de los indios occidentales; 3o: en la identidad de los ornamentos vocales con que unos y otros las rodean. La convicción que proporcionan estudios de esta clase llevan a decir, con tanta certeza como es posible tener en lo que atañe a los misterios de la historia: Sí, los indios de México y Perú son semitas.”

Descontados errores, falacias y distorsiones, a la luz de los documentos escasos de que se disponía en su época, Fétis se recorta como el primer historiador de la música que toma el complejo sonoro con una visión etnomusicológica, como aventura total del hombre y su cultura sobre la faz de toda la tierra.

Con ello se sustenta por primera vez el "criterium" etnomusicológico. No importa que haya errado en las conclusiones inductivas que obtiene de sus datos. Lo que importa en este caso es la dirección de su pensamiento, no el lugar inmediato al cual llega. El camino es lo que vale en este caso. El no llegó a la verdad, pero si nosotros podríamos hacerlo, en cierto modo, a él se lo debemos por la límpida operación mental inductiva, por la integración total que quiso dar al mundo del sonido a través de los tiempos y a través de todas las culturas.

(Montevideo, 20 de febrero de 1963)

Lauro Ayestarán

APENDICE No. 1

Fétis, F. J.

Histoire Générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours. Paris, Firmin Didot, 1869.

Tomo I, pp. 94-106

(VII. Les Mexicains et les Péruviens. Opinion diverses sur leurs origine.- Leur échelle musicale dans les temps anciens et avant les conquêtes de Cortez et de Pizarre.- Leurs instruments.- Leurs airs.)

/- VII -

p. 94/

Se ha creído reconocer la raza amarilla en los pueblos que habitaban México y el Perú en el momento del descubrimiento de esas vastas comarcas por Fernando Cortés y Pizarro. (10) El matiz aceitunado de su piel no pareció suficiente para hacer de ellos una cuarta gran raza humana, y razones de mucha importancia demostraron la necesidad de relacionar su civilización con el mundo antiguo. Pero, ¿es cierto que se debe reconocer en los aztecas de México así como en los quichuas o chinchas del Perú, una mezcla de sangre mongólica y negra como en los Malayos? ¿La conformación fisiológica de los mexicanos y los peruanos se hallaba relacionada con la naturaleza obesa de los chinos? ¿Era análoga la estructura de sus cráneos? Sobre estos temas se ha controvertido, y diversos sistemas fueron propuestos para responder a esas preguntas: no es este el lugar/conveniente para considerarlos; se puede consultar a este respecto la nota C de esta introducción. Digamos, sin embargo, que la gran variedad de tipos, entre las antiguas poblaciones de América, algunos de los cuales se hallaban hoy reducidos a familias de pequeño número de individuos, y la multitud de idiomas sin analogía que les pertenecen, deben ponernos en guardia contra los sistemas de generalización que admiten un solo origen común para tantos pueblos diversos cuyas diferencias no tendrían otra causa que múltiples cruzamientos entre ellos. En las obras de Prescott (11), de d'Orbigny (12) y de M. de Gobineau (13), se admiten sólo dos elementos, la sangre amarilla y la negra, para la generación de los antiguos pueblos de América; Alexandre de Humboldt ha creído reconocer también el tipo mongólico en los indios de México y del Perú que visitó (14); no obstante hay también

p. 95/

(10) M. de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, tomo IV, libro VI, capítulo 7.

(11) *History of the conquest of Mexico*, tomo II.

(12) A. d'Orbigny, *l'Homme américain*, tomo I. (13) *Loc. cit.*

(14) Esta opinión es contradicha por el Dr. Tschudi, quien ha realizado un estudio profundizado de la estructura de los cráneos de diversas tribus peruanas, en el *Archiv fuer Physiologie* de Mueller, 1845, p. 98-109.

poderosas razones para reconocer en ellos la influencia muy antigua del elemento semítico. Si insisto en este punto es porque, como se verá enseguida, la escala musical de esos pueblos americanos así como el carácter de sus melodías los relacionan de manera segura con ese tipo asiático.

Los aztecas y los quichuas, que los españoles encontraron dominando en México y en Perú, en el momento de la conquista, no habían reinado allí siempre. Los toltecas habían precedido a los aztecas, con una población inteligente y civilizada, y los quichuas habían sucedido a los aymarás, otro pueblo muy avanzado. Una tercera población llamada huencas y de la cual los europeos hicieron los incas, había llegado al poder y reinaba en Cuzco al comenzar la conquista española. Esas familias existen aún: la tribu de los aymarás se encuentra en las montañas del Perú occidental; los quichuas o chinchas viven, divididos en varias familias, sobre las costas del norte y en la provincia de Yanyos; por último, la raza pura de los huencas existe en la provincia de Juniu. Si se busca el tronco del que salieron esos pueblos, hay motivo para creer que se lo encontrará en una población más antigua cuyos monumentos subsisten en la cuenca del /Mississippi, y particularmente en el valle del Ohio y sus afluentes. Estos monumentos, sobre los cuales las investigaciones científicas de los Señores Squier y Davis<sup>(15)</sup> llamaron la atención de los arqueólogos, consisten en varios centenares de túmulos que sirvieron, unos de templos, otros de puestos de observación o de defensa, y otros, en fin de sepulcros. En los cráneos extraídos de dichas tumbas, se reconoció la identidad con el tipo azteca o tolteca<sup>(16)</sup>. La extensión de algunos de esos túmulos comprende, en un solo recinto, de 20 a 40 hectáreas, y el volumen de uno de esos montículos ha sido avaluado en 550.000 metros, o sea más de un cuarto de la gran pirámide de Egipto. “El número extraordinario de esos túmulos dice M. Lyell<sup>(17)</sup>, es la prueba de larga duración de este período durante el cual una población agrícola y sedentaria realizó considerables progresos en la civilización, hasta el punto de sentir la necesidad de templos de grandes dimensiones para el ejercicio de su culto, y de fortificaciones extendidas para defenderse de sus enemigos. Esos túmulos se hallan casi todos emplazados en los valles fértiles o llanuras de aluvión, y algunos, por lo menos, son tan antiguos, que las aguas tuvieron tiempo, desde que fueron construidos, de venir a desgastar las terrazas inferiores que los soportan y retirarse luego otra vez a más de un kilómetro, tras haber minado y destruido una parte de las obras. Cuando los primeros colonos (europeos) penetraron en el valle del Ohio, encontraron toda la región cubierta de un bosque ininterrumpido y ocupada por cazadores indios de piel roja, que la recorrían sin tener en ella residencia fija y sin ligarse por lazo alguno de tradición con sus predecesores más civilizados. El único dato positivo que se ha obtenido hasta ahora, por cálculo del tiempo mínimo que ha podido sucederse desde el abandono de esos túmulos, nos viene de la edad y la naturaleza de los árboles que crecieron sobre algunas de esas construcciones de tierra. Cuando visité a Marietta, en 1842, el doctor Hildreth me llevó a uno de esos montículos y me mostró el lugar donde había crecido un árbol cuyo tronco, cuando fue cortado, mostró 800 círculos de crecimiento anual. Pero el difunto general Harrison, / presidente de los Estados Unidos en 1841, versado en la ciencia forestal, ha hecho notar, en una memoria sobre el tema, que varias generaciones deben haberse sucedido, antes de que los túmulos fuesen recubiertos por la variedad de especie que los coronaban cuando el hombre blanco llegó a ellos por primera vez; etc.” Queda fuera de discusión que sólo acontecimientos extraordinarios pudieron obligar a la población agrícola y sedentaria que levantó esos túmulos a alejarse de la región, y todo lleva a creer que fue entonces cuando se trasladó a México por los valles del Texas<sup>(18)</sup>.

Hay que confesarlo: los estudios más minuciosos sobre el origen de las poblaciones primitivas de América meridional no han podido relacionarlos, con certeza, a ninguna de las

(15) *Smithsonian contributions*, tomo I, 1847.

(16) Ch. Lyell, *l'Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, p. 41.

(17) *Loc. cit.*

(18) Véase J. C. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, tomo II, p. 97, sobre la tradición, recogida en los anales mexicanos, de la introducción de los toltecas en México por el norte.

grandes razas del mundo antiguo. Hoy mismo, pese a los progresos considerables de la Etnología y de los estudios históricos, la incertidumbre persiste. Los análisis fisiológicos más recientes han determinado que, por la conformación de la cabeza, esos pueblos parecen ligados a la raza caucásica<sup>(19)</sup>; pero, por otra parte, el color de la piel y la ausencia casi completa de barba parecerían acercarlos a los Mongoles. Pese a todo el estado avanzado de la civilización en esas comarcas, y las relaciones de esta civilización con la de varias grandes naciones del Asia antigua parecen demostrar a varios sabios estimables, la parte que esas viejas poblaciones tuvieron en la generación de las de México y Perú, por más dificultades que haya, por otro lado, para explicar tan largas excursiones con los débiles recursos del arte de la navegación en tiempos tan lejanos<sup>(20)</sup>. Enseguida se verá aparecer, en lo que queda de la antigua música de mexicanos y peruanos, un argumento nuevo y que parece invencible, en favor de ese origen semítico. Una tradición americana, fundada en monumento histórico (véase la nota C), establece que una colonia fenicia arribó a México en el año 290 antes de la era cristiana. Sea en esta época o antes, yo creo en el hecho de que esos navegantes hayan establecido comunicación p. 98/ con la raza mexicana primitiva, y esto por las razones que acabo de indicar. Hay fundamento también para creer que otras circunstancias pudieron contribuir al perfeccionamiento social de esta raza autóctona. El señor Rafn, secretario de la Sociedad de Anticuarios del Norte, demostró de manera perentoria, apoyándose en manuscritos escandinavos, que navegantes islandeses descubrieron América septentrional en el siglo décimo y fundaron allí establecimientos comerciales que subsistieron hasta el siglo catorce.<sup>(21)</sup> En esa época de la gloria poética y literaria de los islandeses, las relaciones de tales escandinavos con los americanos no debieron tener lugar sin resultados.

Cuando en 1519 Cortés llegó a México, los habitantes de esa rica comarca practicaban la arquitectura, la música, la pintura, la escultura y la astronomía. Poseían una escritura jeroglífica y otra escritura cursiva y fonética, como los egipcios. En su imperio se encontraban carreteras, canales y grandes ciudades como Tenochtitlan (hoy México), Palenque, Misla, Izalanca, varias de ellas con más de trescientos mil habitantes. Su imperio se extendía sobre otros pueblos del mismo origen cuya civilización, igualmente avanzada, contaba también con grandes ciudades como capitales. Por último, el arte dramático y la elocuencia eran cultivados con éxito entre los mexicanos y los peruanos<sup>(22)</sup>. Las únicas cosas que faltaban a los mexicanos, porque no habían sentido la necesidad de ellas, eran una marina y potentes instrumentos de guerra y destrucción como aquéllos cuyos efectos mortales aseguraron a un puñado de aventureros españoles la posesión de esos vastos territorios y de las riquezas acumuladas en su seno. El furor de destrucción de esos bandidos y la perseverancia que puso el clero español en hacer desaparecer los monumentos de la antigua civilización mexicana, no pudieron liquidarlos tanto como para que no quedasen algunos restos, objeto de asombro y de admiración para los europeos que visitan las ruinas majestuosas de Palenque, enterradas en el fondo de los sombríos bosques del Yucatán, así como las ruinas del valle de Oaxaca.

No menos notables por sus aptitudes para las ciencias y las artes, los peruanos habían p. 99/ llegado a una civilización avanzada en la época de la invasión de su país por los españoles, conducidos por Pizarro (1525). Su arquitectura civil y militar, la belleza de sus templos, la magnificencia de las carreteras, entre las cuales las había de inmensa extensión en los Andes; los canales de irrigación, los puentes suspendidos - que la civilización europea no imaginó sino tres siglos más tarde - la belleza de los muebles, de las telas, la riqueza de los vestidos, el gusto por los adornos de toda clase, los instrumentos de música, en fin, las instituciones políticas y religiosas, testimonian el alto grado de adelanto social de esta nación. Su lengua,

(19) *Antigüedades Peruanas* por Marciano Eduardo de Rivero y J. D. de Tschudi; Lima, 1841, y Viena, 1851, p. 11.

(20) Cf. Tschudi, en la obra citada de M. E. de Rivero, p. 22-34. - Prescott, obra citada. - Morton, *Crania americana*; Filadelfia, 1829, in-4º.

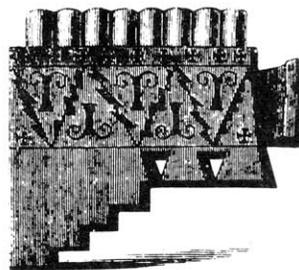
(21) *Antiquitates americanae*; Copenhague, 1837, in-8º.

(22) M. Ed. de Rivero, obra citada, p. 135.

suave, rica, armoniosa, había favorecido su genio poético, manifestado en cantos de los que se conservan fragmentos notables por su originalidad.

Descubrimientos recientes proporcionan los medios necesarios para estudiar las constituciones tonales de estos interesantes pueblos; por ellos ha sido posible confirmar las conjeturas de algunos historiadores en lo que atañe a su origen oriental, pues analogías sorprendentes existen entre la música de los habitantes de México y del Perú y el sistema musical de ciertos pueblos de Asia, particularmente de raza semítica. Tal como acontece con el sistema tonal de los árabes, se encuentra, entre los quichuas del Perú, formas melódicas en las que ciertas notas son suprimidas, otras alteradas con una finalidad de expresión, y adornos múltiples acompañan la melodía. El descubrimiento de Palenque, esa ciudad misteriosa escondida en el fondo de los bosques, ha procurado recursos para conocer con certeza el sistema de esta música. El ilustre Alexandre de Humboldt había traído de México una flauta de Pan de ocho tubos de caña, que envió, con su descripción, al Sr. Stewart-Traill, médico inglés. Posteriormente, el general francés Paroissien, visitando las ruinas de Palenque, hizo varias excavaciones. Abriendo una tumba encontró, sobre el pecho del cadáver que contenía, una flauta similar de piedra que producía sonidos idénticos a aquéllos del instrumento del Sr. de Humboldt; ésto demuestra que la música actual de los indios de México y del Perú tiene la misma escala de sonidos que la de sus antepasados anteriores a la conquista. La figura del instrumento del Sr. de Humboldt, con el análisis de su construcción y sus proporciones, fue publicada por el Sr. Minutoli, en su "Descripción de una antigua ciudad de Guatemala" <sup>(23)</sup>.

p. 100/ /También el Sr. de Rivero dio la figura de la flauta de piedra <sup>(24)</sup>, con su descripción y su escala de sonidos <sup>(25)</sup>. He aquí la forma de este singular instrumento, cuyo nombre es hura-puara:



Como todos los instrumentos de su género, éste produce los sonidos cuando se sopla en los tubos sobre el bordé de su orificio superior. Los sonidos producidos por los ocho tubos responden a estas notas:



Los tubos 2, 4, 6 y 7 tienen pequeños agujeros laterales que, estando abiertos, dan las notas:



(23) Berlín, 1832, p. 53, y pl. XII, figura 1.

(24) Obra citada, pl. XXXII.

(25) *Ibid.*, texto, p. 139-140.

Cuando se tapan esos agujeros con los dedos, las entonaciones bajan de un semitono, y esos mismos tubos producen las notas:



Los tubos sin agujeros hacen oír invariablemente las notas:



p. 101/ /De esta combinación resulta que la escala tonal y completa de los sonidos que puede producir la huara-puara es ésta:



Esta flauta puede producir otros sonidos, ajenos a la escala cromática, ya que, cerrando a medias los agujeros de las notas fa sostenido y la, do sostenido y fa, se consiguen entonaciones intermedias de fa sostenido y fa, la y sol sostenido, do sostenido y do, fa y mi. Estas entonaciones son análogas a las del sistema tonal de los árabes, compuesto de diez y siete intervalos, en lugar de doce semitonos, en la extensión de la octava. Los indios actuales de México y del Perú usan esas entonaciones intermedias con un resultado parecido al que se obtiene arrastrando la voz, y esto haciendo resbalar los dedos sobre los agujeros, en lugar de cerrar éstos por el movimiento vertical de los dedos. Con ello obtienen acentos melancólicos a menudo empleados por esos pueblos en la ejecución de sus antiguos cantos.

El museo de México contiene una colección de antiguos instrumentos recogidos en las ruinas de Palenque. La mayor parte se hallan todavía en uso en la población indígena. Entre ellos se hallan la egueppa, pequeña trompeta aguda; el cuyri, pífano que produce sólo cinco sonidos; la flauta de cuatro agujeros, llamada piacula; la huaylaca, gran flauta, con pico de caña de seis agujeros y la chhayna, otra gran flauta, en caña de una especie particular, con cinco agujeros y una abertura longitudinal en el costado. Los sonidos graves, melancólicos y lúgubres de este instrumento inspiran una tristeza profunda que incluso hace derramar lágrimas a los indios cuando les permite oír cantos cuya antigüedad remonta a la edad de los caciques. El indio que toca esas viejas melodías en la chhayna aumenta la tristeza de sus acentos arrastrando los sonidos que obtiene haciendo resbalar un dedo sobre la abertura longitudinal ubicada fuera de la línea de agujeros. La chhayna es el instrumento llamado quena por los peruanos Su longitud y su diapason son variables, como en todos los demás instrumentos a viento; su mayor dimensión es la flauta transversa de Europa, con la pata en do, pues desciende en efecto al do grave de ese instrumento. Una siringa de piedra, con doble fila de

p. 102/ siete tubos, encontrada en una tumba del Perú y perteneciente a los tiempos anteriores a la conquista, parece proveer un argumento en favor de la opinión que hace descender a los mexicanos y los peruanos de la raza amarilla, por una escala en la cual los semitonos no existen. Las dos filas de tubos se hallan a la octava uno del otro, y cada una de sus sucesiones dan por resultado el conjunto siguiente:



Hay que señalar primero que esta escala pertenece a un modo menor, desconocido entre los chinos, los mongoles y los malayos. Además, la tonalidad de esta doble siringa es totalmente opuesta a la de la siringa de Palenque, y opuesta asimismo al carácter de los cantos tradicionales de los peruanos. No se puede, por tanto, considerar el instrumento más que como representante de una tonalidad particular cuyo uso nos es desconocido. Este instrumento, designado con el nombre de huara-puara, se halla en el Museo británico. Por otra parte, como yo mismo no lo he visto, ignoro si tiene, como la siringa mexicana, agujeros laterales en los tubos 2, 5 y 7, para formar los semitonos.

El único instrumento de cuerda de los antiguos mexicanos y peruanos es una especie de guitarra con siete cuerdas, a menudo con cinco: la llaman tinya. Algunos instrumentos de percusión se encuentran también en los museos de México y de Lima: son crótalos llamados chhilchiles, grandes castañuelas cuyo nombre es chanrares, y el huancar, o tambor. Obsérvese por consiguiente que no hay aquí para nada el lujo de los instrumentos metálicos de percusión cuyo ruido ensordecedor es carácter distintivo de la música de los pueblos de raza amarilla pura o mestiza. Esta observación, de gran importancia desde el punto de vista del origen de los pueblos de América meridional, comprueba un hecho que podría bastar para demostrar que no se hallan en relación alguna con los pueblos mongólicos.

México y el Perú tuvieron antaño instrumentos sonoros no destinados a producir música p. 103/ propiamente dicha: parecen haber sido imaginados como señuelos, para la caza de ciertos pájaros de los que imitan las formas y el gorjeo (26).

Todas las composiciones en verso, con excepción de los dramas, dice el Sr. de Rivero (27), eran destinadas al canto, entre los peruanos. Un número considerable de esas antiguas poesías cantadas se conservaron por la tradición con las melodías, desde hace más de tres siglos. Entre tales cantos, los que tienen por tema las desgracias de la patria, a partir de la conquista de los españoles, son de una melancolía profunda. Hoy mismo todavía, el indio que los ejecuta en la flauta y sus auditores no pueden resistir a la emoción y terminaron llorando. He aquí algunos de ellos escogidos como característicos, desde el doble punto de vista de la tonalidad y del sentimiento poético. El nombre genérico de esos cantos es haravi, pero cada uno tiene su título particular.



No.1

(26) *Relation des trois expéditions du colonel Dupaix*, etc. publicado por Alex. Lenoir; Paris, 1844, 2 vol, in-fol.

(27) Obra citada, p. 135.

p. 104/

/No.2

No.3(28)

p. 105/ Todos los cantos de los indios de México y Perú están en/ modo menor pero algunos de sus aires de danza se encuentran en modo mayor, como éste<sup>(29)</sup>.

Koundundé(30)

(28) Véase sobre las melodías 1, 2 y 3, el libro del Sr. de Rivero, texto p. 135-138. He suprimido las armonías de piano y los "ritornelli" con los cuales los transcritores arruinan siempre las melodías originales de los pueblos primitivos.

(29) Este canto ha sido sacado de la colección publicada por el Sr. C. E. Soedling, profesor de música sueco, que ha permanecido cinco años en el Perú. Su colección lleva por título *Indianska Soenger*, Estocolmo (sin fecha), gr. in-4<sup>o</sup>.

(30) Este aire de danza ha sido sacado de una segunda colección publicada por el Sr. Soedling bajo el título: *Indianska Dans-Melodier*, Estocolmo (sin fecha), gr. in-4<sup>o</sup>.

Si las relaciones entre las lenguas son indicios por los cuales es posible establecer la filiación de los pueblos, las relaciones de constituciones tonales, de caracteres melódicos, rítmicos, y los gustos por ciertas sonoridades no son menos significativos: la presente Historia de la música suministrará pruebas de esta verdad cuya evidencia es irresistible. Por la aplicación de la ley de esas relaciones, se llega a la convicción de que las poblaciones primitivas de México y Perú, por un lado no han salido de cruzamientos de las razas amarilla y negra, y, por otro, se relacionan con la raza semítica. Dejando de lado las más recientes observaciones fisiológicas, que establecen diferencias esenciales entre la conformación de la cabeza de los habitantes de América meridional y la de los mongoles; apartando también el argumento de la completa separación entre las lenguas monosilábicas de los pueblos amarillos y los tan ricos y armoniosos idiomas de los indios de México y Perú<sup>(31)</sup>, y limitándose, para el problema del origen de éstos, únicamente a los argumentos obtenidos de elementos musicales, al buscar la solución estamos autorizados para decir: No, no existen relaciones entre dos razas de las cuales, una, conociendo la existencia y la naturaleza del semitono, como una necesidad de la construcción de la escala de sonidos, lo ha proscrito, sin embargo, de su música, porque la naturaleza seca de su organización moral, su / egofismo y su alma desprovista de afecto y chocaban con una relación de sonidos expresiva y sentimental, mientras que la otra raza ha hecho de ese mismo semitono un elemento necesario al canto, usa de él con profusión e incluso acorta las relaciones porque el carácter atractivo de los sonidos que forman dicho intervalo corresponde a sus afectos y lo conmueve. A este argumento, agreguemos este otro: no puede haber analogía entre dos razas de las cuales una halla sus más vivos gozos musicales de la impresión material del sonido, del timbre y del ruido, haciendo abstracción de todo pensamiento melódico y habiéndose dedicado a multiplicar los aparatos de sonoridad potente por medio de los que se procura tales sensaciones, y, la otra que, por el contrario, absolutamente desprovista de agentes sonoros de esa naturaleza, ha tomado, para intérpretes de su imaginación melódica, instrumentos de sonoridad suave y simpática.

Si nos ubicamos en otro punto de vista, esto es, que los olmecas, los toltecas, los aztecas, los aymarás, los quichuas y los huencas de México y Perú son de igual raza que los semitas, pasaremos entonces de los argumentos de negación a los de afirmación, y basaremos nuestra opinión: 1o.: en las relaciones íntimas entre las tonalidades de la música popular de Arabia y Mesopotamia y las tonalidades del canto de esos pueblos de América; 2o.: en la analogía de carácter entre las melodías de los viejos semitas y las de los indios occidentales; 3o.: por último, en la identidad de los ornamentos vocales con que unos y otros los rodean. La convicción que proporcionan estudios de esta clase llevan a decir, con tanta certeza como es posible tener en lo que atañe a los misterios de la historia: Sí, los indios de México y Perú son semitas.

Traducido al español por el maestro Luis Campodónico.

---

(31) Sólo una raza bárbara, la de los othomis, que habitaban el país situado cerca del lago de Tezcucó, antes de la llegada de la antigua raza mexicana, hablaba una lengua monosilábica. Esta lengua era análoga al chino. Cf. Du Ponceau: Mémoire sur le système grammatical des langues de quelques nations indiennes de l'Amérique de Nort; Paris, 1838, in-8º; obra importante sobre tal materia.

Rivero y Juan Diego de Tschudi, Mariano Eduardo de Antigüedades Peruanas. Viena, Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851. Texto: pp. 135-141.

135

No sabemos el mayor ó menor grado de perfeccion á que habia llegado el arte dramática, pero no admite duda que por las repetidas representaciones de las comedias llegaban los actores á una perfeccion notable; al paso que los aplausos de los asistentes y rios premios que distinguian á los que sobresalian. los estimulaban á progresar en su ramo. La oratoria era protegida por los Incas, y era don muy estimado una pronunciacion pura y suave, tanto en los discursos públicos, como en el teatro.

Todas las composiciones en verso, salvo las dramáticas. eran destinadas al canto, y es muy probable que los mismos poetas componian la música para sus canciones. Existen aun varias tonadas antiguas muy melodiosas que pueden servir para averiguar los conocimientos músicos de los antiguos Peruanos. Para formar idea de esta música, insertaremos aquí la de tres haravis.

I.  
Haravi por sol menor.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, including a trill (tr) marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

P. 10

The second system continues the musical piece with two staves. The treble staff features more complex chordal textures and melodic fragments, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

III.

Haravi por la menor.

The third system begins with a section titled "Haravi por la menor." in 2/4 time. It features two staves with a more rhythmic and melodic character compared to the previous sections.

The fourth system shows a continuation of the piece with two staves. The treble staff has a dense texture of chords and moving lines, while the bass staff provides a rhythmic foundation.

The fifth system continues the musical piece with two staves. A trill (tr) marking is present in the treble staff. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

The sixth system concludes the piece with two staves. The treble staff ends with a final chord and melodic line, while the bass staff provides a concluding accompaniment.

**III.**  
Haravi por r e menor.



p. 1

Aunque por naturaleza tienen los Indios mucha disposicion para la música, es fuerza confesar que este arte se hallaba en su infancia ántes de la llegada de los Españoles.

La música instrumental grosera y estrepitosa, gustaba tanto mas cuanto mas alborotada era. El mayor ruido provenia de

los *chhilchiles* y *chanrares*, ciertas sonajas y cascabeles; como tambien del *huancar*, ó tambor. De los instrumentos de cuerda no conocian mas que la *tinya*, especie de guitarra de cinco, ó siete cuerdas.<sup>(1)</sup> Sus instrumentos de viento eran la *cqueppa*, ó trompeta; el *ccuyvi*, ó silbador de cinco voces; el *pincullu*, ó la flauta, el *huayllaca*, ó flauton, la *chhayna*, cierto flauton grueso, cuyos tonos lúgubres y melancólicos llenan el corazon de deseos inciertos é inefables, y humedecen involuntariamente los ojos. La mayor perfeccion la alcanzaban con el *huayra-puhura*, instrumento que consistia en una especie de *Sirinx*, ó flauta de Pan, hecha de cañutos atados en fila, cada uno de los cuales tenia un punto mas alto que el precedente, único instrumento con el cual los músicos se respondian con consonancia, mientras los demás carecian de armonía. El huayra-puhura se hallaba fabricado de cañutos de caña, ó piedra, y adornado á veces con labores. El general francés Paroissien, halló en una huaca sobre un cadáver uno de estos instrumentos, hecho de piedra talleo de color aceitunado: y en el museo de Berlin se conserva un molde de yeso de este interesante objeto, que al célebre Humboldt envió el médico inglés Stewart Traill, con una carta de que extractamos las noticias siguientes (vid. Minutoli Descripcion de una ciudad vieja en Guatemala etc. Berlin 1832. Notas pag. 53. Lám. XII. fig. I.):

Los agujeros de los cañutos son cilíndricos y regularmente horadados, y tienen 0,3 pulgada de diámetro, y de fondo:

Nr. 1.	4,90	pulgadas.	Nr. 5.	2,45	pulgadas.
Nr. 2.	4,50	..	Nr. 6.	2,85	..
Nr. 3.	4,12	..	Nr. 7.	2,00	..
Nr. 4.	3,50	..	Nr. 8.	1,58	..

---

(1) La *tinya* es un membranófono de golpe de un solo cuero (Lauro Ayestarán)

Los cañutos Nro. 2, 4, 6 y 7 (véase la segunda figura de la lamina XXXII del Atlas) tienen pequeños agujeros laterales que, estando abiertos, no dan tonos, pero cerrados dan los siguientes:

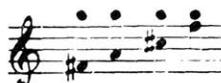


Este tetracordo es perfecto y fácil de tocar. Mediante los agujeros este diapason es divisible en muy distintos tetracordos. Uno de ellos es por ejemplo la clave de mi menor, el otro de fa mayor. Abiertos todos los agujeros, el instrumento da los tonos siguientes:



Este tetracordo es perfecto y también fácil de tocar: era probablemente la clave de preferencia de los Peruanos, y ha producido sin duda una melodía sonante.

El segundo tetracordo sale, tocando solo las notas pasadas que dan una clave mayor completa:



Más con esta clave tiene el instrumento media nota más que la del violin que transmuta el Fa♯ en Fa♮, y el Ut♯ en Ut♮.

Los agujeros permiten una variación arbitraria del diapason, que se halla modificado según el Sor. Mendelsohn en un instrumento de esta clase.

Según Garcilasso (Coment. lib. II. cap. XXVI.) tenía cada canción su tonada conocida, y no podían decir dos canciones diferentes por una tonada y esto era, porque el galán enamorado dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía.

dezia á la dama, y á todo el mundo el contento, ó descontento, de su ánimo, conforme al favor, ó disfavor que se le hazia: de manera que se puede decir, que hablava por la flauta.“ Segun el mismo autor, „no tañian las canciones que componian de sus guerras y hazañas, sino cantávanlas en sus fiestas principales, y en sus victorias y triunfos en memoria de sus hechos hazañosos.“