

FLAUTAS DE PAN

Edgardo Civallero

1. Definición

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o, en ciertos casos, conductos) de distintas longitudes y grosores, generalmente cerrados por un extremo y abiertos o semi-abiertos por el otro. En su extremo proximal, tales tubos pueden ser lisos o poseer biseles simples o dobles; dependiendo del tipo de embocadura, se soplan de forma transversal o inclinada. Debido a la diferencia de tamaños y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos (Fletcher 2005), los distintos tubos que componen el aerófono proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos, una serie variable de armónicos.

Los tubos pueden interpretarse de forma separada, coordinando varios intérpretes de un solo tubo sus distintas notas (*stopped-pipe ensembles*), o bien unirse en un solo instrumento con forma de atado o manojó (*bundle panpipe*) o, más comúnmente, con forma de hilera o balsa (*raft panpipe*). Éstas últimas, llamadas “flautas de Pan típicas”, pueden tener distintos esquemas de ordenamiento de los tubos (ascendentes, ascendentes/descendentes, combinados). Existen discrepancias sobre si las *stopped-pipes* pueden considerarse como “flautas de Pan” propiamente dichas, aunque la definición proporcionada por Hornbostel y Sachs en su clásico artículo de 1914 (“varias flautas que se soplan por un extremo, combinadas para formar un solo instrumento”) puede muy bien incluirlas.

La flauta de Pan ha estado en manos del hombre a lo largo de toda su historia, desde el Paleolítico hasta la actualidad, y su presencia se ha documentado prácticamente en los cinco continentes. Tan amplio recorrido conlleva una notable diversidad, tanto a nivel morfológico (estructuras, tamaños, materiales y modos de construcción) como musical (formas de interpretación y repertorios). Desde los bloques de madera perforados de los Pirineos hasta los manojos de cañas de los bosques húmedos de Nueva Guinea, pasando por las espléndidas hileras de tubos de los Andes o la cuenca lacustre del África oriental, la flauta de Pan ofrece un amplio abanico de formas y sonidos. El presente artículo pretende estructurar una aproximación a ese mundo, tan variado como apasionante.

1.1. Historia y distribución de la flauta de Pan a nivel mundial

Un hueso partido –quizás un cúbito de ave, naturalmente hueco, o el radio o las falanges de algún mamífero de gran porte, a los cuales se les extrajo la médula– fue quizás el origen de los primeros silbatos conocidos por el *Homo sapiens*. También se emplearon cañas, cortezas o pequeñas ramas ahuecadas por los insectos, pero esos materiales tan perecederos no lograron, por lo general, sobrevivir al paso de los siglos.

Poco tardarían los primeros músicos en descubrir que tubos de diferentes longitudes y diámetros provocaban sonidos de distintas alturas: los más largos o de mayor diámetro generaban tonos más graves, y los más cortos o de menor diámetro, tonos agudos. Con ese espectro de notas a mano,

no resultaría difícil llegar a la conclusión de que la combinación de varios tubos permitiría construir melodías sencillas. Tal vez un grupo de hombres se reuniera y soplara un tubo cada uno, alternando y mezclando sus sonidos con los de sus compañeros. O puede que, a falta de acompañantes, fuera un solo intérprete el que sostuviera varios tubos entre las manos, colocándolos o no en un orden determinado, y a la larga terminara atándolos de alguna manera para facilitar su manejo.

Descubierto el principio básico, cada cultura fue creando y añadiendo matices particulares a sus propias flautas de Pan: desde tubos resonadores que mejoraban y enriquecían la calidad sonora hasta curiosas formas de organización de los tubos, que agregaban detalles identitarios al instrumento. A través de sus cualidades particulares, es posible seguir la pista de las diferentes variedades de este aerófono a lo largo de la historia y la geografía mundial. En los siguientes apartados, organizados por continentes y siguiendo una secuencia cronológica, se intentará proporcionar una relación de las distintas flautas de Pan conocidas, sus características y sus relaciones.

1.1.1. Europa

Los yacimientos arqueológicos del Paleolítico Superior europeo (30.000-10.000 a.C.) han provisto a los musicólogos de un número nada despreciable de tubos de hueso de distintas longitudes, hallados en grupos. La tentación de considerarlos como los componentes de las primeras flautas de Pan es irresistible, aunque muchos historiadores les hayan asignado funciones tan dispares como estuches para agujas o dispositivos para soplar y esparcir sustancias colorantes.

Entre estos conjuntos de tubos se encuentran los de hueso de mamut, pulcramente cortados y alisados, encontrados en los sitios de Dolní Věstonice / Pavlov (República Checa; periodo gravetiense; 24.000 a.C.), los 2 tubos de hueso de ave de Kostenki I (Voronezh, Rusia; 30.000 a.C.) o los 4 tubos de hueso de ave pulidos desenterrados en la Grotte du Placard (Rocherbetier, departamento de Charente, Francia; periodo magdaleniense; 16.000 a.C.).

Ya en el Neolítico (7.000-3.600 a.C.), se han hallado evidencias de flautas de Pan en la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante, España; 5.500 a. C.) y otros yacimientos ibéricos de esa época, que han proporcionado series de tubos de hueso, hechos de ulnas de grandes aves como buitres y águilas, a los que se les han asignado funciones musicales (*vid.* Martí Oliver *et al.* 2001).

De acuerdo a los estudios arqueológicos disponibles en la actualidad, durante la Edad de Bronce europea (3.600-1.200 a.C.) los escultores de la civilización cicládica del Mar Egeo (islas Cícladas, Grecia; 2.500 a.C.) esbozaron y representaron flautas de Pan de silueta rectangular en sus famosas figurillas de mármol (Haas 1985; *vid.* Getz-Gentle 2001 para una detallada descripción de las piezas). Por su parte, hacia el 2.000 a.C. los miembros de una sociedad de cazadores y pescadores con campamentos emplazados a orillas del Mar de Azov, en Mariupol (Donetsk, sur de Ucrania) construyeron ejemplares con huesos de ave. Elementos similares se encontraron en el pueblo de Skatovka, a orillas del Volga (Sarátov, Rusia) (Häusler 1960). De la misma fecha dataría la serie de 6 tubos de madera de tejo tallados a mano, de entre 30 y 60 cms. de largo y 2 cms. de diámetro y abiertos por ambos extremos, descubiertos durante el invierno de 2003 en un *fulacht fiadh* de Charlesland, condado de Wicklow (Leinster, costa oriental de Irlanda). Los tubos de Wicklow, probablemente parte de una flauta de Pan, son considerados en la actualidad los instrumentos musicales de madera más antiguos de Europa (Gowen 2004, O'Dwyer 2004).

De la Edad de Hierro europea (1.200-400 a.C.) procede un hermoso ejemplar de flauta de Pan de 9 tubos de hueso de óvido o cáprido hallada en la tumba de un chamán de unos 60 años, en Przeczyce (cerca de Zawiercie, sur de Polonia; siglo VIII a.C., periodo Montelius V, cultura lusaciana)

(Szydłowska & Kaminski 1965, Waldman & Mason 2006). Al sudeste, la cultura Hallstatt (800-450 a.C.) ofrece magníficas representaciones de flautas de Pan de 5 tubos en la superficie de tres *situlae* del siglo VII a.C. descubiertas en el área de la actual Eslovenia (la famosa *Situla de Vače*, en la antigua Iliria) y del noreste de Italia, territorio de los vénetos. Estas enormes vasijas de bronce con forma de urna estaban decoradas con escenas de la aristocracia de la época participando en fiestas, procesiones y banquetes, celebraciones posiblemente rituales en las que la presencia de los músicos parecía ser casi obligatoria (Waldman & Mason 2006). En el sitio arqueológico que da nombre a esta cultura, el de Hallstatt (Alta Austria, Austria), se han encontrado instrumentos reales (Waldman & Mason 2006), un inventario de los cuales realiza Megaw (1968).

La cultura La Tène, continuadora de la cultura Hallstatt en el norte de Europa (desde el 450 a.C. hasta la conquista romana en el siglo I d.C.) empleó asimismo flautas de Pan, como la de 5 tubos hallada en el cementerio de Kleinkühnau (Dessau-Rosslau, Sajonia-Anhalt, Alemania) (Behn 1954, ilustraciones en Hoops/Beck et al. 1968-2007).

Se cree que para el primer milenio a.C. la flauta de Pan ya estaba presente en toda la península balcánica, en el centro y el norte de Italia y en todo el centro y el este de Europa (West 1992). Algunos autores opinan que todas esas flautas tendrían un antepasado común en las de la cultura Hallstatt, en especial en las construidas durante la Edad de Hierro en la cuenca del Danubio; otros agregan que las flautas de Grecia y las Cícladas se habrían visto, además, fuertemente influenciadas por las de la vecina Asia Menor, en especial por las del norte de Siria.

Contemporánea de la cultura Hallstatt, la civilización griega arcaica (800-480 a.C.) conocía la flauta de Pan¹, denominada *syrinx*. Brown (1981) y Mathiesen (1999) llaman la atención sobre el hecho de que ese término hace referencia a una pieza de caña en general, y se utilizaba tanto para designar un silbato de un solo tubo (*syrinx monokalamos*) como de varios tubos unidos con hilos (*syrinx polykalamos*) o adheridos con cera (*syrinx kerodetos*), e incluso la boquilla del *aulos*, hecha del mismo material. A partir del siglo V a.C. suele ser habitual usar el plural de *syrinx*, *syringes*, para denominar a las flautas de Pan de forma inequívoca. El vocablo pasó al castellano como "siringa", término aún empleado como cultismo para designar la flauta de Pan.

A lo largo de la dilatada historia de la Antigua Grecia, la flauta de Pan fue un instrumento de connotaciones rústicas. No gozó del aprecio de los estratos más "cultos" de la sociedad, los cuales no escondieron jamás su predilección por el *aulos* y, sobre todo, por la lira, el instrumento del dios Apolo (Mathiesen 1999). A pesar de todo, la flauta de Pan aparece mencionada en la *Ilíada* (18.526) adornando el escudo de Aquiles (el cual, al parecer, llevaba grabada una escena pastoril). Por su parte, Platón, en su *Politeia* ("La República", libro III, cap. 10, 399d), prohíbe en su ciudad-estado ideal todos los instrumentos musicales, menos la lira y la cítara en las ciudades y la flauta de Pan, que los pastores "pueden tener en los campos".

Junto con la lira y el *aulos*, la *syrinx* era otro de los elementos con que se representaba la actividad musical de aquel periodo histórico: según las descripciones que han sobrevivido, la estatua jónica de Apolo erigida en el santuario de su isla natal, Délos (siglo VI a.C.), sostenía en su mano a las tres Gracias, sus compañeras, cada una portando uno de estos instrumentos. Y se ha sugerido que en el culto efesio a Artemisa, la flauta de Pan habría desempeñado un rol destacado, similar al que tuvo en los ritos de todos aquellos dioses y semi-dioses vinculados de alguna forma a los boques y los campos.

1 Vid, p.e. la estatua de bronce de Apolo con una flauta de Pan, datada en el 500 a.C. y conservada en el Museo Británico (AN476212001).

Sin embargo, como se ha dicho, fuera del horizonte mítico, los atenienses prácticamente la despreciaban. De ahí que esté escasamente presente en la cerámica (una excepción famosa es el Vaso François, *vid. infra*) y, cuando se la incluye, nunca aparece en escenas de la vida cotidiana, sino en ilustraciones legendarias y mitológicas. Por lo mismo, dramaturgos y poetas apenas se hicieron eco de ella en sus obras, salvo como un rasgo pintoresco para denotar lo bucólico de los ambientes campesinos y rústicos (Landels 1999).

La *syrinx* griega clásica (West 1992, Sadie & Tyrrell 2001) tenía, por lo general, forma rectangular, con tubos de caña, hueso, madera o metal del mismo tamaño en los que se introducía cera o a los que se perforaba a cierta altura hasta lograr la nota deseada (Gow 1934). El proceso de "afinación" de esos tubos, y la teoría que lo sustenta, fueron descritos cuidadosamente en los *Problemata* de Aristóteles (o Pseudo-Aristóteles). La silueta rectangular del instrumento (que ya aparece en las islas Cícladas y en el norte de Siria) estaría cargada de connotaciones mitológicas y sería, por ende, la usada en la mayoría de las representaciones iconográficas de la flauta de Pan. Por otro lado, además de la cera, es muy posible que se empleara igualmente el método de cortar cada tubo a cierta altura, obteniendo así un instrumento con forma de ala (*pteron*). Ese modo de construcción parece haber sido el preferido por la cultura Hallstatt y otras sociedades contemporáneas a la griega, como la etrusca y la romana. Y se sabe con certeza que lo fue también para la griega durante el periodo helenístico (323-146 a.C.).

El número de tubos de las *syrinx* oscilaba entre 3 y 9 durante el periodo arcaico, 4 y 10 durante el clásico (480-323 a.C.), y 4 y 18 durante el helenístico. Por lo general, los tubos eran pequeños y, en consecuencia, los sonidos producidos, agudos, lo que lleva a pensar que la *syrinx* acompañaría a las voces cantantes y a otros instrumentos una octava por encima de sus registros. Los tubos podían atarse o bien adherirse entre sí con cera (*kerodetos*); en todos los casos, la estructura del instrumento se reforzaba con bandas de tela o tiras de madera o caña. Durante el periodo helenístico se elaboraron también algunas flautas de Pan perforando tubos/conductos en un bloque sólido de algún material duro, como el marfil o la madera de roble o de boj.

Si bien durante el periodo arcaico la flauta aparece en manos de Hermes (uno de los 33 "Himnos Homéricos", el de Hermes, le atribuye a él su invención), a partir del periodo clásico queda asociada a Pan, su hijo. La narración del mito que explica este hecho suele atribuirse al poeta Ovidio, que lo incluye en su *Metamorphosis*, pero se encuentra también en los escritos de un buen número de otros autores clásicos. Con posterioridad, Ateneo de Náucratis afirmaría que a Hermes correspondía el descubrimiento de la *monokalamos*, mientras que la *polikalamos* habría sido obra del sátiro Sileno y la *kerodetos*, del sátiro Marsias (*vid. Mathiesen 1999*, para ésta y otras teorías, como las de Diodoro de Sicilia y Pólux, y las del tratado bizantino de teoría musical conocido como *Hagiopolites*).

Una de las primeras ilustraciones de una flauta de Pan en la cerámica griega se observa en el Vaso François, una bellísima crátera hallada en una tumba etrusca de Chiusi (Siena, Toscana, Italia). Pintada en Ática hacia el 570 a.C. por un artista de nombre Clitias, posee seis frisos decorados con más de 250 figuras protagonizando numerosas escenas míticas. En una de ellas, el desfile de los dioses ante la casa de Peleo para festejar sus bodas con la ninfa Tetis, madre del célebre Aquiles, aparece, claramente identificada por una etiqueta, la musa Calíope tocando una flauta de Pan rectangular de 9 tubos (Brown 1981). Antecedente del Vaso François es un vaso *dinos* del 580 a.C., pintado por Sophilos y conservado en el Museo Británico² (Londres, Reino Unido), que representa la misma historia, y a la misma musa con un instrumento similar. Otra ilustración famosa, hallada en Apulia (sur de Italia,

2 Vid. imagen en:

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/b/black-figured_bowl_and_stand.aspx

antigua Magna Grecia), corresponde a una flauta que sostiene el mismísimo dios Pan en una cratera del 400 a.C. en la cual se escenifica el nacimiento de Dionisio³.

Los etruscos (700-100 a.C.), conocidos en el mundo antiguo por su amor a la música, también contaron con flautas de Pan, probablemente merced al contacto con los vénetos por el norte y con los griegos a través de la Magna Grecia, en donde, por cierto, habría sido adquirido el Vaso François. Los instrumentos etruscos del periodo arcaico fueron similares a sus pares griegos de la época, con forma rectangular. Así lo confirma un relieve en bronce que representaría al dios Pan soplando una de sus flautas, conservado en el Museo Británico⁴. Otras evidencias iconográficas demuestran que, quizás influidos por sus vecinos ilirios y vénetos del noreste, los etruscos elaboraron además flautas de Pan con la característica forma de ala. Las hicieron de caña, madera, arcilla o bronce, con un número de tubos que variaba entre 5 y 13 (Powley 1996). Pueden verse esas siluetas en la *Situla* de Bolonia (600 a.C.), conservada en el Museo Civico Archeologico de Bolonia, la cual incluye un flautista de Pan; y en la célebre *Situla* de la Certosa (Bolonia, Emilia-Romaña, Italia), en donde aparecen dos músicos enfrentados tocando una flauta de Pan y una lira (Montero 1980, Román Ramírez 2009).

Los romanos la llamaron *fistulae* (literalmente, "tubos" o "flautas")⁵. Generalmente, las *fistulae* tenían entre 7 y 10 tubos; en un principio eran instrumentos con forma rectangular, aunque luego se construyeron con forma de ala y en bloques macizos de madera. Esta última fue, al parecer, la forma más extendida entre los pueblos "bárbaros" que tuvieron contacto con el Imperio Romano y adoptaron el instrumento, entre ellos los galos.

Las representaciones iconográficas de flautas de Pan con forma rectangular son numerosas: quizás las más famosas sean las que figuran en los frescos de Pompeya, p.e. "Sátiro tocando la flauta de Pan y ninfa amamantando una cabra" (Villa de los Misterios) y "Pan tocando su flauta" (Casa de Jasón). Por su parte, el Museo della Civiltà Romana (Roma, Italia) exhibe algunos ejemplares de bronce hallados en Pompeya, con pomposos adornos y la tradicional silueta de tubos decrecientes. Una silueta que se repite en la terracota de un supuesto sátiro expuesta en el Staatliche Museen de Berlín (Alemania), datada hacia el 100 a.C., y que sostiene una flauta de Pan de 10 tubos (Hickmann 1960).

Para los romanos, las *fistulae* no eran solo un instrumento pastoril; también se utilizaban en las pantomimas. Sin embargo, y al igual que ocurriera en Grecia, no era un aerófono que gozara de gran estima entre las clases altas (a las que tampoco gustaba demasiado el género pantomímico).

Las legiones romanas llevaron el instrumento más allá de las fronteras de la península itálica. Alfred (2009) describe en detalle todas las flautas de Pan desenterradas hasta el momento en yacimientos arqueológicos galo-romanos: las dos del campo militar de Aalter-Loveld (Flandes Oriental, Bélgica), las de Uitgeest-Dorreegeest (Holanda Septentrional, Países Bajos), Oosterhout (Güeldres, Países Bajos), Eindhoven (Brabante Septentrional, Países Bajos), Alise-Saint-Reine (*Alesia*, Côte-d'Or, Borgoña, Francia), Barbing-Kreuzhof, Eschenz (*Tasgetium*, Turgovia, Suiza), Shakenoak Farm (Wilcote-Ramsden, Oxfordshire, Reino Unido, *vid.* Hands 1974), Bon-Encontre (Lot y Garona, Aquitania, Francia), Rouhling (Mosela, Lorena, Francia) y Rheinzabern (Renania Palatinado, Alemania).

3 La cratera se conserva en el Museo Nazionale Archeologico di Taranto (Apulia, Italia). *Vid.* <http://www.theoi.com/Gallery/K22.7.html>

4 *Vid.* imagen en http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00256/AN00256736_001_1.jpg

5 Algunos autores mal informados afirman que las denominaban "auenis" en base a una incorrecta interpretación del término *avenis* ("tallo de avena") en un verso del *Tristia* de Ovidio (Libro IV, verso XII).

La más famosa de todas ellas es la encontrada en el pozo de agua de una casa del sitio galo-romano de Alesia. Posee 7 conductos perforados en un bloque de roble decorado con incisiones semicirculares (Reinach 1906, ilustraciones en Hoops/Beck et al. 1968-2007). Su silueta, un rectángulo con una de sus esquinas inferiores cortadas en diagonal, se ajustaría al modelo típico de las flautas galo-romanas.

Aparece también en representaciones iconográficas, destacando por su espectacularidad la que figura en manos de un sátiro en uno de los relieves de un enorme monumento funerario del 100 d.C. Dedicado a un veterano de la V Legión, Lucius Poblicius, fue hallado en Chlodwigsplatz y se conserva actualmente en el Römisch-Germanisches Museum de Colonia (Alemania) (Ginsberg-Klar 1981). En la propia Colonia, en la Iglesia de Santa Úrsula se encontró una tumba del siglo II-III d.C. en la que descansaban los cuerpos de dos jóvenes esclavos; uno de ellos, Sidonius, es descrito como un joven flautista por la extensa (y ampliamente conocida) inscripción de su sarcófago: "Ego consonanti fistula Sidonius acris perstrepens..." (Galsterer 1965). Algunos arqueólogos (Ginsberg-Klar 1981) sostienen que la voz *fistula* se referiría, en este caso particular, a la flauta de Pan, aunque existen otras traducciones posibles del mismo epitafio.

También aparecen en mosaicos hallados en Reino Unido, por ejemplo los de las villas romanas de Brading (Isla de Wight) y Chedworth (Gloucestershire, Sudoeste de Inglaterra)⁶.

Durante la Edad Media, la flauta de Pan amplió su ámbito de influencia dentro del territorio europeo. Los vikingos dejaron ejemplares tallados en bloques de madera en Suecia e Inglaterra. Un fragmento de uno de ellos, datado en el siglo X d.C., fue localizado en la excavación de un basurero medieval en Coppergate (York, Reino Unido) (Morris 2000). En la Francia medieval existieron instrumentos similares, conocidos como *fistula panis* o *frestel*, representados en la escultura eclesiástica del siglo XII, p.e. en el Portal de la Virgen de la Catedral de Chartres y en varios capiteles⁷. De esa misma época datan, en España, el "Capitel de los Músicos" de la Catedral de Jaca (Aragón, siglo XI), la figura de un asno tocando una flauta de Pan en un capitel de la iglesia de Santa María del Camino en Carrión de los Condes (Castilla, siglo XII, única representación de un animal músico del románico hispánico; vid. Porras Robles 2010), y un fresco en la Colegiata de la Basílica de San Isidoro en León ("Anuncio a los pastores", siglo XII). En la literatura, bajo la denominación de "çanpoña" (antecedente del actual término sudamericano "zampoña"), la flauta de Pan aparece en la copla 1213 del *Libro de Buen Amor* (1330; vid. edición anotada de Cejador y Frauca 1913⁸), citada entre otros instrumentos pastoriles:

El pastor lo atiende por fuera de la carrera;
taniendo su çanpoña e los albogues, espera;
tanía el rabadán la çítola trotera,
su moço el caramillo fecho de cañauera⁹.

6 Vid. imágenes en <http://www.iadb.co.uk/romans/images/0255.jpg> y <http://www.iadb.co.uk/romans/images/0903.jpg>

7 Por ejemplo, los de las iglesias de Saint-Nicolas de Civray, Marnay, La Villedieu du Clain, Chateau-Larcher, Saint Pierre de Melle, Poursay-Garnaud y Lusignan (Poitou-Charentes), la colegiata de Beaune (Borgoña), la iglesia de Nogaro (Pirineos Atlánticos) y la de Saint Saturnin de Thaumiers (Cher) (vid. Instruments Médiévaux, s.f.).

8 Vid. texto completo en Proyecto Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/16625/16625-h/ii.html>

9 En la España antigua se confundieron a veces caramillos (e incluso albogues) con la flauta de Pan, como demuestra la General Estoria de Alfonso X El Sabio al narrar la fábula mitológica de Mercurio y Argos y decir que el primero "leuaua unas albogues que yua tanniendo & sonando sus cabras ante si". Contando la invención de la flauta de Pan, explica que "de aquellas

En todo el norte de España (Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco), en buena parte de Portugal y, en especial, en el área pirenaica (a ambos lados de la frontera franco-española) y la Provenza francesa, se dio desde el Medioevo un tipo de flauta de Pan (generalmente hecha a partir de un bloque de madera) que sobrevivió hasta tiempos recientes y que sirvió, sobre todo, como reclamo o anuncio para algunos trabajadores itinerantes, como los castradores de cerdos o los afiladores. Con la práctica desaparición de esos oficios, algunos de esos instrumentos han pasado a ocupar un lugar en las vitrinas de los museos, quedando otros en las manos de sus últimos ejecutantes o en las de unos pocos nostálgicos.



Figura 01. De izquierda a derecha, dos *panflöjt* escandinavos (principios del siglo xx) conservadas en el Musik- och Teatermuseum (Suecia) y una *fiould* de los Altos Pirineos (Francia) conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Portugal se llamaron *xipros de afilador*, mientras que en la cercana Galicia se denominaron *asubíos*, *chifres*, *apitos de afiladores* o *chifres de capadores* (Consello da Cultura Galega 2010). En Asturias se conocían como *xiplas* o *xipras*, en Aragón como *piulets de sanador* y *chiflos de capador* (Vergara Miravete s.f.) y en la Provenza actual, como *frestèu*, descendientes directos de los *frestel* medievales y unos de los pocos aún empleados para interpretar música folklórica (Zic Trad s.f.).

Vassas (1983) realiza una excelente recopilación de las flautas utilizadas en el área pirenaica y en las zonas vecinas, identificando el *bufacanyes de l'esmolador* (o *flabiol de set forats*, *flabiol de canons*, *flabiol d'esmolet*) de Cataluña en general; el *sonaveus* de Barcelona, Valencia y Menorca (Ahuir 1989); el *xiulit de sanaire* o *xiulet de sanador* del Pallars catalán (7-8 tubos de caña); los *sanatruques* de los Bajos Países catalanes (hechos en una sola pieza de madera); los *fiulet*, *siblet crestadou* o *siulet de crestou* occitanos (compuestos de varios tubos); los *piharet*, *siulò de crestayre* o *pihurlèc* gascones (bloque de madera); los *shiulet crestader* bearneses (bloque de madera); el *fiould* de los Altos Pirineos; y el *flahuto/flaüta del crestaire* del Languedoc. A su vez, los pastores vascofranceses y los *zikiratzaille* (capadores de cerdos) de muchos pueblos del País Vasco usaban los llamados "silbatos de cabrero" (Beltrán Argiñena 1998). Estos bloques de madera perforados fueron llevados por la emigración española (sobre todo gallega) a Latinoamérica, en donde siguieron escuchándose hasta bien entrado el siglo pasado (por ejemplo, las "flautas de afilador" en la Argentina de mediados de siglo xx; *vid.* Efron 2010).

Entre los siglos xv y xviii, la música culta europea empleó ocasionalmente la flauta de Pan dentro de la orquesta, sobre todo para evocar paisajes sonoros pastoriles. Georg P. Telemann especificó "flûte pastorelle" en la Obertura TWV 55:Es2 para flauta pastoral, cuerdas y bajo continuo en Mi bemol mayor, y "flauto pastorale" en una pieza corta (TWV 41:E3) de 1728-9. En la actualidad, tanto una como otra se interpretan normalmente con flauta dulce. Por su parte, en *La flauta mágica* (1791), Wolfgang A. Mozart pone una flauta de Pan en manos de Papageno, un "hijo de la naturaleza" que la utiliza para atraer pájaros a su jaula (Sadie & Tyrrell 2001).

cannaueras fuera fecho aquel caramiello" (Rey, 2002).

Durante el mismo periodo, la flauta de Pan tuvo una notable presencia en numerosas expresiones artísticas, especialmente en la pintura, la escultura y la literatura de los periodos barroco y romántico.

Las flautas de Pan actualmente en uso en Europa, además de las *frestèu* provenzales citadas anteriormente, incluyen tanto instrumentos "típicos" como conjuntos de *stopped-pipes*. La historia de la mayoría de ellas se remonta a los siglos XVI-XVII. Por lo general, y a excepción de la variedad rumana y, en ciertas ocasiones, de la italiana, son flautas interpretadas sin el acompañamiento de otros instrumentos, y empleadas en la ejecución de ritmos y estilos musicales populares y tradicionales.



Figura 02. Dos *nai* rumana conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Rumania y Moldavia se interpreta la célebre *nai*¹⁰ (vid. Alexandru 1956) y la *fifa* de un solo tubo. La *nai* es un instrumento curvo, con 20 tubos que dan una escala diatónica, aunque en los últimos tiempos (sobre todo desde 1960

en adelante) se han agregado hasta 7 tubos para ampliar el registro bajo, e incluso se ha buscado lograr una escala cromática. Los tubos, de caña o madera, se cierran con tapones de corcho o álamo y se afinan con cera de abeja. Luego se adhieren con cola a un característico soporte de madera que confiere al instrumento su perfil curvo (Apan 2000).

Existen antecedentes romanos para este instrumento, como los tallados en un sarcófago hallado en la región histórica de Oltenia, al sudoeste del país (Boghici 2008). Originalmente las flautas de Pan rumanas recibieron el nombre de *fluierar* o *șeraș*; más tarde se denominaron sucesivamente *țevița* (en las cortes de los siglos XVI y XVII), *muscal* (siglos XVIII y XIX) y *nai* (desde el siglo XIX). Los dos últimos términos son de origen otomano, como probablemente lo sea también el propio instrumento: su típica forma curva, desconocida en otras flautas europeas, es idéntica a la de flautas de Pan que aparecen en las miniaturas otomanas (vid. *infra*). De hecho, en Rumania las flautas de Pan estuvieron, tradicionalmente, en manos de los músicos romaníes o gitanos, virtuales "dueños" de la música durante el dominio otomano del país. Cuando se vieron forzados a desplazarse a las ciudades, tuvieron que cambiar su repertorio y su estilo de música, pero mantuvieron tradiciones y elementos otomanos como el uso del *muscal*. Con el tiempo, tales elementos pasaron a formar parte de la música rumana folklórica y el *muscal*, que siempre había estado en manos de músicos romaníes, pudo verse también en las de los campesinos rumanos.

Desde 1750 pero, sobre todo, desde el siglo XIX, la *nai*, junto al violín y la *cobza* (especie de laúd), formaron parte de las renombradas bandas *tarafuri* (sing. *taraf*) compuestas por músicos *lăutari*, romaníes (gitanos, *țigani*) de las llanuras de Valaquia y Moldavia. Entre las dos guerras mundiales, la *nai* estuvo a punto de desaparecer. Sobrevivió gracias al trabajo de uno de sus grandes intérpretes, *Fănică Luca*, que empezó a enseñar a una nueva generación de intérpretes, primero apoyado por el Instituto de Etnografía y Folklore (hacia 1949), y posteriormente en el Liceo de Música "G. Enescu" de Bucarest (desde 1953). Su alumno más aventajado fue el famoso Gheorghe Zamfir, que popularizaría el sonido de la *nai* a nivel internacional.

10 Vid. "Romanian traditional musical instruments" (Education and Culture Lifelong Learning Programme GRUNDTVIG) en <http://orizontcultural.files.wordpress.com/2011/04/some-instrumente-traditionale-romanesti-en1.pdf>



Figura 03. *Firlinfeu* italianos conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En el norte de Italia puede oírse todavía el *firlinfeu*. Con varios tamaños y una media de 25-30 tubos de caña, ha estado presente en distintos pueblos de la provincia de Monza y Brianza (Lombardía) desde 1850, y se ha mantenido vivo de la mano de algunos conjuntos tradicionales¹¹, sobre todo en ámbitos rurales.



En Ucrania se interpreta la *rebros* o *svyrili* de 15-20 tubos, sobre todo en el área occidental del país, fronteriza con Rumania y Moldavia. Generalmente, los tubos se organizaban en orden descendente, aunque también se dio la silueta triangular clásica de Eslovenia y regiones adyacentes. No obstante, la versión nacional de flauta de Pan ha ido perdiendo terreno durante los últimos años debido a la exitosa introducción en el país de la *nai* rumano-moldava (llamada *naj* en ucraniano). Existieron además las *kuvytzi* (кyвyцi), aerófonos similares a las *kugikly* de Kursk (Rusia, *vid. infra*) que se utilizaron sobre todo en la provincia ucraniana de Chernihiv.



Figura 04. *Skudučiai* lituana conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En el noreste de Lituania suenan las *skudučiai* (*skudutės, skudai, skurdučiai, skurdutės, skurgučiai, tūtekliš o tutučiai*), similares a las olvidadas *vihellysputki* (*putkipilli, huilu*) de Finlandia y Carelia. Se trata de *stopped-pipes*, tubos sueltos elaborados a partir de caña, madera (fresno, arce, aliso o sauce) o corteza (sauce). Cada tubo mide 2-3 cms. de diámetro, con una pared de 2-3 mm., y una embocadura con un bisel doble. El conjunto incluye entre 5 y 8 tubos, cada uno interpretado por una persona, y por lo general es ejecutado exclusivamente por mujeres (Ambrazevičius & Žarskiene 2009).



En Rusia existe una antiquísima tradición de flautas de Pan, de características musicales arcaicas y siempre en manos femeninas. Forman parte de ella las *kuima chipsan* del sur y suroeste de la República de Komí; las *pöliannez* del distrito autónomo de los Komis de Perm; y las *kuvikly* de Briansk, las *vikushki* de Kaluga y las *kugikly* de Kursk, en el sudoeste de Rusia (Žarskiene 2003, Velitchkina 1996). Unas y otras consisten, básicamente, en 3-10 tubos de caña o madera (en la actualidad, también plástico o metal) agrupados (pero no atados ni unidos) de diferentes formas. Las *kugikly* de Kursk (de *kuga*, arcaísmo ruso para "junco") fueron descritas por primera vez en 1831, por Dmitrukov, en el *Moscow Telegraph*, y hay varias menciones a su presencia y uso en la literatura rusa del siglo XIX. Esta agrupación organiza sus tubos en conjuntos o "instrumentos" de 5, 3 y 2 tubos, llamados *para, pridival'nye* y *gukal'nye* respectivamente.

11

Vid. "Gruppo folclorico La Brianzola", en <http://www.comune.olgiatemolgora.lc.it/pagina.php?sez=72>



Figura 05. De izquierda a derecha, *trstenke* eslovena conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica); flauta del Sur del Tirol conservada en el Germanisches Nationalmuseum (Alemania); *panpfeife* de Baja Austria (Austria) conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica); y *panpfeife* de Baviera (Alemania) conservada en el Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Alemania)

En Eslovenia se empleaba la *trstenke*¹² (de *trstike*, "caña"), una flauta de Pan de silueta triangular y hasta 25 tubos, construida con cañas de los pantanos por los pastores del este del país, sobre todo de Ptuj, Haloze, Dolenjska, Prekmurje, Porabje y Koroška (Baja Estiria, Baja Carniola y Carintia). Durante la II Guerra Mundial prácticamente desapareció, pero se ha recuperado su uso en los últimos tiempos para acompañar danzas y canciones tradicionales. De acuerdo a algunas fuentes populares, se vendían *trstenke* de hasta medio metro de ancho en las ferias de Haloze hacia 1900.

Desde Eslovenia, la presencia de esa flauta de Pan triangular puede rastrearse, al menos a través de ejemplares museísticos, en la provincia autónoma italiana de Bolzano-Alto Adigio (o Tirol del Sur), en los estados federados austriacos de Baja Austria y Estiria, y en el sur del estado federado alemán de Baviera (en donde se denominaría *panpfeife*).

En Polonia se interpretaron las *multanki* y las *skuducze* hasta bien entrado el siglo XIX. Se cree que *multanki* sería un término de origen valaco; muchos valacos se asentaron en el sur de Polonia en la segunda mitad del siglo XIV, y habrían denominado así a una flauta que ya existía en ese territorio. Con 10-15 tubos de caña colocados en una única hilera en orden decreciente, fue un instrumento muy popular durante el Renacimiento (siglos XV-XVI), como reflejan numerosos villancicos y canciones pastorales. En la actualidad ya no se emplea, aunque algunos grupos folklóricos pretenden recuperarla¹³.

Por último, los datos dispersos de que se dispone sobre el supuesto uso actual de flautas de Pan en el área de los Balcanes (Serbia, Bulgaria e incluso Grecia) no permiten concluir que realmente sigan siendo utilizadas.

1.1.2. Asia

Se conocen varios ejemplos de flautas de Pan asiáticas construidas durante el periodo Neolítico (7.000-3.600 a.C.). Quizás los más notorios sean unos conjuntos de tubos de hueso pertenecientes a una cultura de cazadores y pescadores, la Kitoi, del área del lago Baikal (Siberia, Rusia). Fueron hallados en el cementerio Lokomotiv/Tsiklodrom de Irkutsk, en el bajo Angara, y en la isla de Ostrov, en Bratsk (Irkutsk); estos últimos eran 3 tubos decorados con incisiones geométricas (Okladnikov 1950, Michael 1958).

12 También llamada *orglice*, *dudle*, *hrvaške dudle*, *piskulice*, *pištulice* o *igrce*. Vid. http://www2.arnes.si/~osmbcir1/trstenke/trstenke_index_raziskovalna.htm

13 Vid. http://www.fletnia-pana.pl/fletnia_pana_w_polsce.htm

Algunos autores pretenden ver una flauta de Pan entre las manos de uno de los cazadores-bailarines esbozados en uno de los famosos frescos que representan danzas rituales en Çatalhöyük (cerca de Konya, Anatolia meridional, Turquía; 6.000 a.C.) (Mellaart 1966). Sin embargo, el esquematismo propio del arte pictórico neolítico hace que sea virtualmente imposible aseverar de manera categórica el significado de esos pequeños trazos prehistóricos.

No hay evidencias arqueológicas o fuentes históricas que aseguren la existencia de flautas de Pan en las tempranas civilizaciones de Mesopotamia (Sumeria, Acadia, Elam, Babilonia, Asiria) o en culturas vecinas (Fenicia, Judea). Sin embargo, en Sadie & Tyrrell (2001, "Mesopotamia") se señala que en el área abrazada por los ríos Tigris y Éufrates hubo flautas de Pan con más de 2 tubos hacia 1.000 a.C., aunque dicha afirmación carece de sustento alguno.

Una de las primeras representaciones de la flauta de Pan en Asia Menor aparece en un relieve de Gaziantep (Turquía), datado hacia el 700 a.C., y actualmente conservado en el Museo del Louvre (París, Francia). Probablemente de origen hitita, la flauta posee 6 tubos de idéntica longitud (Duchesne-Guillemin 1981). Shvelidze (2002) apunta que podría tratarse de la antecesora de las ancestrales flautas de Pan de Georgia (*vid. infra*) que, pese a sus diferencias formales, comprenden el mismo número de tubos.

De acuerdo a las *Historíai* de Heródoto de Halicarnaso ("Los Nueve Libros de la Historia", Libro I, xvii), el rey Aliates (padre del famoso Cresos, Dinastía Mermnada, Imperio Lidio, actual Turquía) hizo marchar a su ejército contra la ciudad griega de Mileto hacia el 580 a.C. "al son de flautas de Pan, arpas y *auloi*". La aparición de esas flautas de Pan llama poderosamente la atención, dado que no se conocen otros relatos que den cuenta de su presencia (y mucho menos en un contexto militar) en ninguna de las sociedades asiáticas de la época (Franklin 2007).

Al parecer, los partos y los persas adquirieron el instrumento de sus vecinos griegos, con los que mantenían por igual sangrientas batallas y productivos intercambios comerciales. Las flautas de Pan fueron representadas en Armenia durante el periodo de influencia del Imperio Aqueménida (550-336 a.C.); por ejemplo, en un *rhyton* (cuerno para beber) de plata de la Dinastía Oróntida (siglos VI-II a.C.). La iconografía musical de esa área muestra un gran número de intérpretes femeninas semidesnudas, con los pechos al aire. Todas ellas (incluyendo a algunas flautistas de Pan) fueron consideradas tiempo más tarde como "demoníacas" por el famoso patriarca cristiano armenio Yovhannes Mandakuni, en el siglo V d.C. (Russell 1987).

Por su parte, los partos del Imperio Arsácida (247 a.C.-224 d.C.) también incluyeron flautas de Pan en algunas escenas festivas grabadas en sus *rhyton*. Hechos de marfil, al más puro estilo helenístico, y datados en el siglo II a.C., los cuernos fueron hallados en Nisa (Ahal, Turkmenistán), una de las antiguas capitales partas. Los mismos instrumentos aparecen en algunas placas de terracota partas encontradas en Babilonia. Pero quizás las representaciones más interesantes de los partos sean las flautas de Pan increíblemente largas que sostienen algunas estatuillas de bronce descubiertas en Dura-Europos, en Siria, sobre el río Éufrates (Downey 2003). Dura-Europos era una ciudad fundada por los griegos seléucidas, que fue conquistada en el siglo II a.C. por los partos. Downey señala que la influencia helenística es notoria, no solo en el uso de estos aerófonos sino también en los trajes de los músicos representados. Por último, se halló una flauta de Pan de 13 tubos en un friso de piedra de un templo de la antigua ciudad de Hatra (Nínive, Irak; siglo II d.C.) (Rashid 1984, Sadie & Tyrrell 2001).

Los persas del Imperio Sasánida (224-651 d.C.) tuvieron instrumentos denominados *mustaq* o *mushtaq*, a los que algunos autores se refieren como "flautas de Pan". Formaron parte de la orquesta de la corte de Cosroes II El Victorioso (Khosrau II Parviz, 590-628 d.C.), y pueden apreciarse en los

relieves de la *iwan* de Taq-e Bostan¹⁴ (Kermanshah, Irán; inicios del siglo VII d.C.) y en algunas tazas de plata encontradas en Kalar (Kurdistán, Irak; siglo VI d.C.). Aunque la iconografía de varios tubos ha provocado cierta confusión, quedan pocas dudas de que se trata de un “órgano de boca” adaptado del *sheng* chino, probablemente introducido en Persia a través de la Ruta de la Seda (Shiloah 1995, Sadie & Tyrrell 2001).

Siguiendo el trazado de esa legendaria Ruta, los mercaderes sogdianos (súbditos de los Sasánidas y habitantes de Sogdiana, cuyo territorio incluía las célebres ciudades de Bujara y Samarcanda, hoy en Uzbekistán) se establecieron en los límites occidentales de los reinos chinos. Las evidencias iconográficas indican que empleaban instrumentos musicales tanto persas como griegos helenísticos, entre los que se encontraba la flauta de Pan. Ésta aparece representada en la puerta de entrada de la tumba de un *laowai* o “extranjero”, Shi-Jun (cuyo nombre sogdiano original era Wirkak) y su esposa Wiyusi, así como en uno de los laterales del sarcófago de piedra (hallados en Xi’an, provincia de Shaanxi, noroeste de China; 579 d.C.) (Lawergreen 2009).

En los tratados de la Persia Safávida (1501-1736 d.C.) escritos en lengua dari se menciona la flauta de Pan, pudiéndose también rastrear a través de la obra artística de autores persas y de la vecina India durante el mismo periodo (Sarmast 2004). Uno de los ejemplos más renombrados es la bellísima ilustración de un flautista de Pan¹⁵ del siglo XVII realizada por el principal miniaturista safávida de la Escuela de Isfahan (actual Irán), Reza Abbasi o Aqa Riza.

En la Persia medieval, la flauta de Pan era denominada *mūsiqār*, *mūsikār* o *mūsikāl*. Tenía una forma curva, que influyó en la morfología de las flautas de Pan otomanas y, posteriormente, en la *nai* rumana. Efendi & Crane (1987) consideran que *mūsikār* o *mūsikāl* serían arabizaciones de un término griego, que después de pasar al persa y al turco habrían sido abreviadas como *miskal* o *muscal* (éste último, nombre antiguamente usado para designar la *nai* rumana, *vid. supra*). La misma fuente expone, sobre la geometría de la flauta de Pan, lo siguiente:

“La geometría es una ciencia excelente dado que todos los instrumentos musicales son concebidos conforme a figuras geométricas. Y todo ellos se crean y se elaboran de acuerdo a dichas formas. [...] [Y los músicos] idean sus flautas de Pan [*musikar*] con la forma de un triángulo obtusángulo”.

Los otomanos heredaron de los persas las flautas de Pan de silueta curva, que llamaron *miskal*, *skal* o *musikar* y que fue muy popular durante el periodo 1700-1780 (Sadie & Tyrrell 2001). Se utilizaba en orquestas, a veces compuestas solo por mujeres, y eran interpretadas tanto en exteriores (generalmente junto a instrumentos como la *zurna*) como en interiores (junto al *ney*, entre otros). Muchas miniaturas incluyeron esas orquestas en sus ilustraciones: p.e. la que representa el concierto dado en la Embajada Británica en 1779 por doce músicos otomanos, y que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Varsovia. O las famosas obras del pintor oficial de la corte otomana de Mustafá II y Ahmed III, Abdulcelil Çelebi o Levni, que aparecen en uno de sus trabajos más célebres, el *Surname-i Vehbi* (“Libro del Festival”, conmemorando la circuncisión de uno de los hijos de Ahmed III en 1720), actualmente guardado en la Biblioteca del Palacio Topkapi (Estambul, Turquía)¹⁶.

14 Generalmente citada como “la cueva de Taq-e Bostan”, se trata de un pabellón cerrado por tres lados, con una cúpula, en la que el rey Cosroes II, último regente del Imperio Persa Sasánida antes de la llegada del Islam, hizo labrar un monumento a modo de auto-homenaje.

15 Vid. imagen en http://educators.mfa.org/objects/detail/47808?related_people_text=Aqa+Riza

16 Vid. imagen en <http://www.tarihnotlari.com/levni/>

Además de usársela para la música solista, la flauta de Pan también formaba parte de las llamadas "orquestas de acompañamiento", cuya función, como su nombre indica, era la de acompañar musicalmente otros espectáculos, como los que brindaban bailarines, acróbatas, juglares, magos, domadores de animales y luchadores. Este tipo de música en particular era interpretada por mujeres u hombres disfrazados de mujeres, y está representada en una miniatura de 1582 en la que se observa la celebración de unas fiestas.

A lo largo del siglo XIX hubo una fuerte occidentalización de la música otomana, e instrumentos como el *miskal* desaparecieron por completo. Al no haber quedado rastro físico de ellos, ni siquiera en los museos, toda la evidencia de que se dispone en la actualidad se reduce a la que aportan ilustraciones y miniaturas (Turkish Cultural Foundation s.f., Turkish Music Portal s.f., Ágoston & Masters 2009).

En la India aparecen brevemente durante el periodo Gandhara, según muestra un bajorrelieve del Museo Británico perteneciente al Imperio Kushán¹⁷ (siglos I-III d.C.). Es muy probable que su presencia en este territorio se debiera al estrecho contacto entre dicho Imperio y la Persia de los Sasánidas.

No hay evidencias del uso de flautas de Pan en Asia Central, pero sí en el Cáucaso, concretamente en la actual Georgia. Allí, en dos regiones étnicas del oeste del país, se empleó una flauta de Pan muy antigua y hoy prácticamente desaparecida, llamada *soinari* (en Guria) o *larchemi* (en Samegrelo). Y parece ser que en algún momento también estuvo presente en las vecinas regiones de Imericia y Abjasia. En la antigua región de Lazistán se la conoció con el nombre de *ostvinoni* (Shvelidze 2002). Poseía 6 tubos, y su silueta era prácticamente simétrica, con forma de punta de flecha¹⁸. Cada tubo tenía su propio nombre. Era un instrumento de pastores, utilizado para guiar los rebaños, comunicarse con otros pastores y, en ocasiones, alejar a los malos espíritus. Las últimas investigaciones de campo sobre estos instrumentos fueron realizadas por Rosebashvili (1960), complementando la magnífica obra de Steshenko-Kuftina (1936).



Figura 06. *Páixiāo* de China conservada en el Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Suecia)

China es el territorio asiático en donde la flauta de Pan (llamada *páixiāo* o *p'ai hsiao*) posee una historia más rica, dilatada y mejor documentada (Sadie & Tyrrell 2001). Durante la Dinastía Shang/Yin (1.600-1.046 a.C.), los regentes se hicieron construir enormes tumbas en las cuales almacenaron armas, restos de esclavos y, en ocasiones, conjuntos enteros de instrumentos musicales. En este periodo, los nombres de muchos de esos instrumentos fueron grabados en oráculos de hueso. Por su parte, los conjuntos musicales de la Dinastía Zhou/Chou (1.046-256 a.C.) contenían instrumentos de una gran complejidad, que reflejan profundos conocimientos sobre la física de la música y la sonoridad de los materiales. Los estudiosos del periodo Zhou crearon la primera clasificación organológica: el sistema *bayin* ("ocho tonos"), que organizaba los instrumentos en ocho categorías de materiales resonantes, los cuales tenían significados cosmológicos. Durante la Dinastía Qin/Ch'in (221-206 a.C.) se perdieron muchas tradiciones que fueron recuperadas durante la Han (205 a.C.-220 d.C.), cuando se estableció el *yuefu* u Oficina Imperial de Música. Fue en esa época cuando comenzaron a

17 Vid. imagen en http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00142/AN00142746_001_1.jpg

18 Vid. imagen en <http://www.openmuseum.org/objet/show/1034?facet=2328>

llegar a China instrumentos extranjeros, cuya pista se puede seguir hasta las pinturas de las cuevas del área de Dunhuang (Gansu) y otros oasis de Asia Central, a lo largo de la Ruta de la Seda. De hecho, durante la Dinastía Sui (589-618 d.C.) y la Dinastía Tang (618-907 d.C.) hubo masivas migraciones de pueblos de Asia Central hacia China, y eso introdujo cambios en las formas musicales (Moore 2009). Este periodo de nuevas influencias se prolongó durante la Dinastía Song (960-1279 d.C.), la Yuan (1271-1368 d.C.), la Ming (1368-1644 d.C.) y la Qing (1644-1911 d.C.).

La flauta de Pan aparece en China, hacia el 1.500 a.C., entre los pictogramas de los oráculos de hueso. Éstos muestran dos o tres tubos atados juntos con una cuerda (cf. Lawergreen, 2003), los cuales, según se cree, simbolizarían el carácter *yuè*, "música" (Yao, 2000). Los oráculos de hueso (*jiägǔ*) eran piezas de escápulas de buey o de caparazón de tortuga usadas durante la Dinastía Shang para una forma de adivinación conocida como escapulomancia.

Hacia el 900 a.C. las flautas de Pan son mencionadas en el poema *You Gu* ("Los músicos ciegos") del *Shījīng* o "Libro de las Odas" (Loewe & Shaughnessy 1999):

Tamborcillos, campanas chinas, cascabeles y crótalos
 todos listos comienzan a sonar.
 Se alzan las flautas de Pan y las flautas:
 haciendo *huang-huang*.

Ya en aquella época, la flauta de Pan formaba parte de la orquesta ceremonial (que más tarde se exportaría a otras partes de Asia, como p.e. a Corea, *vid. infra*), al tiempo que era uno de los instrumentos favoritos de los conjuntos de entretenimiento y de las bandas militares. De ahí que la encontremos en unas regulaciones del Estado Chen, en el 574 a.C., en las que se enumeran los instrumentos que conforman la banda imperial (Dien 2007).

A la Dinastía Zhou pertenece una tumba en Henan, datada hacia el 552 a.C., en donde se ha descubierto la primera flauta de Pan arqueológica completa, con forma de ala y 13 tubos de piedra de entre 3 y 15 cms.

A la misma dinastía corresponde la tumba de *Zenghouyi*, el Marqués Yi del pequeño estado de Zeng, datada en el 433 a.C. y hallada en 1977 cerca de Suizhou (Hubei). Sus cuatro cámaras albergaban la mayor colección jamás encontrada de instrumentos musicales, junto a 21 mujeres sacrificadas, armas y carros. Entre los 125 instrumentos había conjuntos de campanas y litófonos, flautas traveseras *chi*, órganos de boca *sheng*, cítaras *qin* y se, sofisticados conjuntos de tambores y dos flautas de Pan de bambú con forma de ala y 13 tubos, de entre 5 y 23 cms. de largo (Zhuang 1963, Moore 2009).

Entre los siglos III-II a.C. las fuentes textuales mencionan a la *páixiāo* como *xiāo*, término que se emplearía después para designar flautas verticales con orificios de digitación. Aparece, p.e., en el *Zhōulǐ* ("Ritos de Zhou") de la Dinastía Zhou, documento en el cual se explica el sistema *bayin*. En sus páginas se afirma que una *xiāo* grande tiene 24 tubos y una pequeña, 16, y ambas pertenecen a la categoría de instrumentos musicales *zhu* ("bambú"). A través de ellas también se sabe de la existencia de un "Oficial de las Melodías de Flauta de Pan" (cap. III, *Chungguan zongbo*; *vid. Cook 2010*).

El *Erya* (el diccionario enciclopédico chino más antiguo, siglo III a.C.) cita las *dixiāo*, flautas de Pan con tubos de extremos cerrados, y las *dongxiāo*, de extremos abiertos. A su vez, en el *Fengsu Tongyi* ("Significados comunes en las costumbres"; Dinastía Han, siglo II d.C.) de Ying Shao se compara su forma con la de un "ala de fénix". Las asociaciones entre la flauta de Pan y la mítica ave que resurge de sus cenizas serán frecuentes desde entonces.

Entre los siglos IV-VI d.C., las flautas de Pan aparecen representadas en las pinturas y relieves de las cuevas de *Dūnhuáng* (Gansu), *Yúngāng*¹⁹ (Shaanxi) y Gongxian (Henan), en los oasis de la Ruta de la Seda. Lo hacen también en un conjunto musical del 630 d.C. pintado en los murales²⁰ de la tumba de Li Shou, príncipe de Huai'an, primo del Emperador *Gāozǔ* de la Dinastía Tang (condado de Sanyuan, Xi'an, Shaanxi), así como en dos grabados del ataúd de piedra (Fong 1987, Henan Museum 2012). Del siglo VII d.C. son los murales de la tumba de Su Sixu (Xi'an, Shaanxi; 745 d.C.), donde se observan numerosos músicos, entre ellos flautistas de Pan.

Tanto durante la Dinastía Tang como durante la inmediatamente anterior, la Sui, se moldearon figurillas de cerámica policromada representando orquestas e intérpretes femeninas que incluyen las de *páixiāo*. Han sido encontradas en varias tumbas, y son consideradas como verdaderas joyas artísticas de extremada rareza. A la Dinastía Sui pertenecen un grupo de tres figurillas barnizadas de amarillo que fueron desenterradas en 1975 en el condado Chan'an (Xi'an, Shaanxi); un grupo de siete descubiertas en 2008 en la tumba 8 de Zhidu (distrito Long'an, Anyang, Henan; *vid.* IA-CASS 2010); y un grupo de trece figurillas (ocho músicos y cinco bailarinas) halladas en 1959 en la tumba de Zhang Sheng (Anyang, Henan; 595 d.C.; *vid.* Dien 2007).

Por su parte, a la Dinastía Tang corresponden siete figurillas de una tumba de la villa de Xu (Luoyang, Henan); un grupo de otras siete descubierto en 1991 en la tumba de Cen Pingdeng ("Madame Cen") en Songzhuang (condado Mengjin, ciudad de Luoyang; 701 d.C.; *vid.* Haiwang, 1993); y otro del mismo número de piezas encontrado en 1992 en una tumba de Beiyaowan (Gongyi, Henan; 851 d.C.) (Henan Museum 2012).

Se han hallado además piezas similares de músicos montados a caballo²¹. Un excelente ejemplo son las diez figurillas que aparecieron en la tumba de la pareja Liu Kai (Yanshi, Luoyang, Henan). Y se han localizado figurillas que representan a bailarines y músicos *Hu* (grupos étnicos extranjeros nómadas), generalmente montados en camellos (Henan Museum 2012).

De acuerdo al *Yue Shu* ("Tratado de música", 1.100 d.C.), una obra enciclopédica escrita durante la Dinastía Song por Chen Yang, las *páixiāo* tenían entre 10 y 24 tubos, y estaban afinadas en distintas escalas, diatónicas y cromáticas. En ese mismo tratado puede verse un dibujo de una flauta de Pan de 18 tubos, identificada como *fengxiao* ("flauta del fénix"), que exhibe decoraciones con la forma de la mítica ave en ambos laterales.

A partir de la Dinastía Yuan se modificó la estructura de la flauta de Pan y se la comienza a llamar *páixiāo*. Se conserva únicamente en colecciones museísticas, dado que dejó de emplearse en el siglo XIX. Posee 16 tubos de bambú biselados, de distintas longitudes, organizados en dos alas (es decir, con los tubos más largos en los extremos y los más cortos en el centro) y metidos en una caja de madera, generalmente lacada en rojo²². Estaban afinadas, por lo general, en una escala cromática que no superaba la octava, aunque las había también afinadas en escalas diatónicas. Los tubos solían estar

19 Vid. "World Cultural Heritage: Yungang Grottoes", en http://english.cntv.cn/english/special/news/20100929/103128_2.shtml

20 Vid. imágenes en <http://english.chnmus.net/images/attachement/jpg/site22/20120625/0024812025771152035f09.jpg> y <http://english.chnmus.net/images/attachement/jpg/site22/20120625/002481202577115208101f.jpg>

21 Vid. imagen en http://hua.umf.maine.edu/China/Xian/Shaanxi_History/pages/250_History_Museum.html

22 Vid. imagen en <http://www.mfa.org/collections/object/50652>

cerrados por su extremo inferior, y cuando no era así tenían un bisel en forma de U en la embocadura, e incluso conductos. En los casos de flautas diatónicas, se agregaba el bisel incluso en tubos cerrados, pues permitía emitir semitonos sin perder timbre.



Figura 07. So de Corea conservada en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania)

En Corea se emplea una flauta de Pan derivada de la *páixiāo* china, denominada *so*. Antiguamente existían tres tipos: la de 12, la de 16 y la de 24 tubos; en la actualidad solo está presente la de 16, y se la usa exclusivamente para interpretar música ceremonial cortesana, ejecutada una vez al año durante los Ritos de Chongmyo. La historia de esa música, conocida como *aak* ("música elegante") se remonta a la Dinastía *Koryŏ* (918-1392 d.C.): el rey Yejong importó de la China de los Song los instrumentos y conocimientos musicales necesarios para interpretar música en su corte (uno de los primeros envíos está documentado en 1114 d.C.). Durante la Dinastía Chosŏn o Joseon (1392-1910 d.C.), esos instrumentos y esa música ya se encontraban plenamente integrados en la vida cortesana coreana. La tradición se fue apagando hacia finales del siglo xv, bajo el reinado de *Yŏnsan* (Yeonsan-gun), y ha pervivido hasta el momento presente de forma meramente testimonial. Para la interpretación del *aak* se necesitan dos orquestas, la *tŭngga* ("orquesta de terraza") y la *hŏn'ga* ("orquesta de piso"); cada una incluye una serie de instrumentos particulares y posee un repertorio propio, y tocan alternadamente durante sus interpretaciones. La flauta de Pan *so* se utiliza única y exclusivamente dentro de la orquesta *tŭngga* (KOCIS 1998, Sadie & Tyrrell 2001).

Algunos autores citan a la *shō* japonesa como una flauta de Pan. El término denomina en realidad a un "órgano de boca", similar al *sheng*, el *miantong* y el *yú* de China, el *saenghwang* de Corea, el *lusheng*, *qeej* o *gaeng* de los Hmong chinos, el *crenh*, *khen* o *khene* de los Hmong de Vietnam²³, el *kaen* de la provincia de Chiang Rai (Tailandia), y el *sEmputan* de los Dusun y el *kledi* de los Dayak del norte de Borneo (Williams 1962). Sin embargo, existen referencias a una flauta de Pan con ese nombre (en el repositorio *Shōshōin* de Nara) usada durante el Periodo Nara tardío (710-794 d.C.), y desaparecida en el siglo x d.C. Poseía 18 tubos doblemente biselados y afinados con bloques de papel (Hayashi 1975).

Es preciso señalar que los *lǜ* chinos, exportados a otros países de Asia oriental (p.e. a Japón, donde se los conoce como *ritsu*) son conjuntos de tubos de distintas longitudes que pueden confundirse fácilmente con flautas de Pan. Sin embargo, se trata de tubos de afinación, verdaderos diapasones que proporcionaban las notas tónicas de todas las escalas.

En Vietnam, la flauta de Pan aparece entre los pueblos montañoses de las tierras altas centrales y occidentales: los Jarai o Gia-Rai la llaman *dding-dek* y los Bahnar o Ba Na, *dding jung* (Condominas 1997, Dournes 1965). Se trata de un manojo de 13 tubos, de entre 35 y 125 cms. de largo, cada uno bautizado con el nombre de la nota que da²⁴. Un instrumento de los pueblos montañoses vietnamitas

23 Vid. imagen en <http://en.www.info.vn/explore-vietnam/explore-more/53482-one-mans-passion-to-preserve-the-mong-panflute.html>

24 Vid. "Music of the montagnards of Vietnam" en http://honque.com/HQ003/bKhao_tqHai003.htm

en ocasiones confundido con la flauta de Pan es el *klong put*, un curioso “xilófono de palmas” interpretado únicamente por mujeres.

En Tailandia se usa la curiosa *wode*, *wote* o *vote*: una flauta de Pan circular, con 6-9 tubos de bambú que se organizan en torno a un grueso eje de madera. Un instrumento similar, la *wot* o *vot*, se interpreta dentro de la tradición musical *mor lam* de Laos y en la región Isan, al noreste de Tailandia (de mayoría étnica laosiana), siendo uno de los componentes de los conjuntos que acompañan al xilófono *pong lang*. También se la encuentra en Myanmar, especialmente entre los pueblos Kachin y Shan (Sadie & Tyrrell 2001).

En Filipinas hay referencia a su uso en la Región Administrativa de La Cordillera, al norte de la isla de Luzón (Sadie & Tyrrell 2001, Blench 2007); ya en 1929 Curt Sachs señaló su presencia entre los Tinguian de la provincia de Abra (La Cordillera). En la vecina Indonesia existen flautas de Pan en Flores, Timor y Java occidental (Sadie & Tyrrell 2001). Algunas fuentes (p.e. The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, EE.UU.²⁵) indican que el *tjalang* de Java sería una flauta de Pan. Sin embargo, y a pesar de que su forma parece indicar lo contrario, se trata de un instrumento de percusión (MMA 1914).

Por último, en el National Music Museum de la Universidad de Dakota del Sur (EE.UU.) está expuesta²⁶ una flauta de Pan de Malasia, hecha en bronce, de 10 tubos, perteneciente al pueblo Dayak (estado de Sabah, norte de Borneo), aunque no se proporcionan más datos sobre el instrumento.

1.1.3. África

La flauta de Pan ya se conocía en el Egipto ptolemaico (305-30 a.C.), según se desprende de figurillas como la de terracota conservada en el Museo Egipcio de El Cairo (vid. Hickmann 1960). De hecho, Curt Sachs sitúa su aparición en el antiguo Egipto durante el periodo griego (Galpin 1937).

En la actualidad, en el territorio africano existen tanto flautas de Pan “típicas” como *stopped-pipe ensembles*. Uno de los primeros registros escritos de las interpretadas como tubos independientes lo llevó a cabo el navegante portugués Vasco da Gama, quien las encontró en el extremo sur del continente en 1497. Casi cinco siglos después, Kirby (1933) y Cooke (1991) las documentaron extensamente, el último entre los Nama o Namaqua de Namibia, Botswana y Sudáfrica. Están en manos de los pueblos Khoisan, tanto entre los Khoikhoi (antiguamente conocidos como “Hotentotes”, de los cuales hoy solo quedan los Nama) como entre los San (“Bosquimanos”), que viven en Sudáfrica y países vecinos.

Los Tswana (sobre todo los baMaletse) de Botswana y los Pedi o Sotho del Norte de Sudáfrica emplean las *dithlaka*, *dithlaka* o *dinaka* (Coplan 1992). Sus conjuntos pueden incluir hasta 13 tubos/flautas, interpretadas por los hombres mientras danzan; las mujeres acompañan con palmas e instrumentos de percusión (Sadie & Tyrrell 2001). Los Venda del extremo norte de Sudáfrica utilizan sus *stopped-pipes* para poner marco sonoro a su danza más tradicional, la *tshikona*, la cual solo puede bailarse cuando un grupo de más de veinte hombres se reúnen para soplar sus tubos, al tiempo que las mujeres se encargan de la percusión, de forma similar a lo que ocurre entre los Tswana.

25 Vid. “Musical pipes tjalang” en <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/180013124>

26 Vid. “Malaysia: panpipes” en <http://orgs.usd.edu/nmm/EasternAsia/Checklist.html#MalaysiaPanpipes>

Hacia el norte, los conjuntos de tubos independientes acompañan la danza *chimveka* de los jóvenes Chopi del sur de Mozambique²⁷ y la danza *nyele* de los Tonga del sur de Zambia. Las flautas *nyele* son usadas por jóvenes y adultos en danzas formales e informales por igual, y junto a los tambores *badima* en ceremonias funerarias (Reynolds 1968).

Se usan además en el este de la República Democrática del Congo, entre los pigmeos Mbuti o baMbuti de la selva del Ituri (Demolin 1993) y entre los niños Tetela o baTetela, que viven entre Lusambo y el alto río Congo. También están presentes entre los pigmeos Mbenga (Aka, baBenzele) de la República Centroafricana y del norte de la República del Congo; de todos los que se conoce que utiliza este pueblo, los más famosos son los conjuntos de flautas de tallo de papaya *hindewhu*, cuyos sonidos fueron recogidos y popularizados por el etnomusicólogo Simha Arom, y que llamaron poderosamente la atención de sus colegas por su densidad y complejidad polifónica.

Al oeste de Uganda, las flautas *eluma* enmarcan la danza homónima de los Amba o baAmba. Entre los intérpretes, el hombre más anciano tiene el tubo más largo, y un niño, el más pequeño. Se acompañan con tambores y tobilleras de cascabeles. En Tanzania oriental, entre los Zaramo se emplean las *vyanzi*, 13 tubos doblemente biselados que se ejecutan mientras se baila.

En Sudán, entre los Ingassana o Gaam y los Bertha, se usan las *bal*, un conjunto de tubos de cinco tamaños con nombres propios acompañados, entre los Ingassana, por una maraca, y entre los Bertha, por un tambor *naggaro*. La danza que interpretan es ejecutada conjuntamente por hombres y mujeres (Kubik 2010, Sadie & Tyrrell 2001). En Etiopía, entre los Amhara del altiplano central se localizan las *embiltā* de tres tamaños (*yima*, *ora* y *def*) (Kimberlin 1980). Se las puede escuchar también en Eritrea, en donde suelen hacerse de metal o de madera del árbol *argezana*: el tamaño mayor, *shanqet*, tiene un orificio de digitación; el mediano, *debay*, no posee orificios, es un tubo abierto que se tapa con el dedo por su extremo inferior; el más pequeño se usa soplando rítmicamente en él (Kaleab 2011).

El límite occidental de las *stopped-pipes* parece ser Chad (hay registros del uso de flautas *fana* hechas de arcilla sin cocer) y las áreas vecinas de Nigeria y Camerún (Sadie & Tyrrell 2001).

Las flautas de Pan "típicas" se usan sobre todo en conjuntos. Quizás los más famosos sean los *enkwanzi* u *oburere* de Uganda, agrupaciones de tres tamaños de flautas de Pan con tubos de bambú o "pasto de Uganda", originarios de la región de Busoga y utilizados cada vez con mayor frecuencia desde 1960 (vid. Cooke 1994).

Entre los Tonga, Korekore y Machikunda de Zambia y Zimbabwe se emplean las *ngororombe*, flautas de Pan de 3-5 tubos, atadas con hilo o unidas con cera. Acompañan una danza homónima, y ceremonias funerarias. También están las *pembe*, idénticas a las *ngororombe*, pero con 13-14 tubos (Chikuhwa 2006).

27

Vid. ejemplos sonoros en <http://www.disa.ukzn.ac.za/samap/category/people/chimveka>

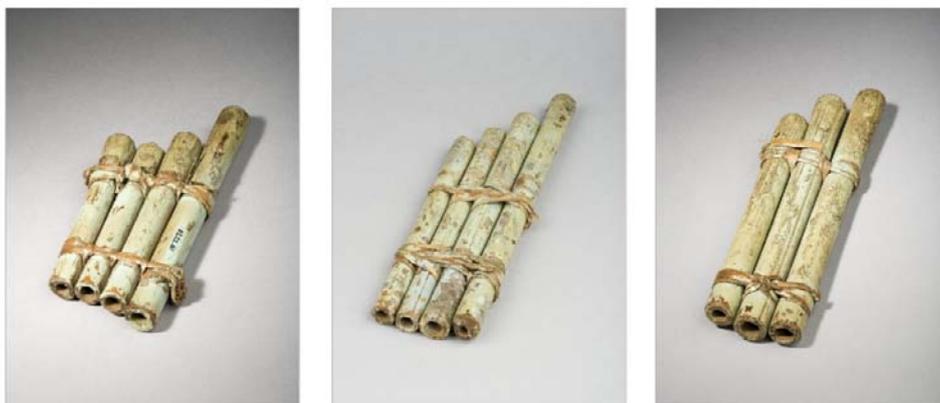


Figura 08. *Ngorogombe* africanas conservadas en el Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (Bélgica)

Por su parte, los Luba de la República Democrática del Congo interpretan las flautas *mishiba* o *mashiba*. Hay tres registros (alto, medio y bajo): las del registro medio tienen 2-6 tubos y las otras, 2 tubos; los grupos pueden incluir hasta dieciséis músicos²⁸.

Entre los Shona de Zimbabwe existen flautas de Pan (referidas por algunas fuentes como *nyere*) con un total de hasta 8 tubos, unidos con cuerda o cera. Como en todos los conjuntos de flautas de Pan africanos, su interpretación requiere una fuerte coordinación: los músicos bailan sincronizadamente en círculo, haciendo sonar sus tobilleras de cascabeles y repiten estructuras rítmicas muy complejas. A la vez entretejen los sonidos de sus flautas, cantan en los intervalos en los que no soplan y, llegado el caso, se acompañan con sonajas de mano (Berliner 1993).

En el sur de Etiopía se conservan las *fantā* de los Konso, los Dirashe y pueblos vecinos. Finalmente, gracias a numerosos estudios de campo, son muy conocidas las *nyanga* de los Nyungwe de la provincia de Tete, Mozambique central (Tracey 1971, Malamusi 1992, Sadie & Tyrrell 2001). Sus conjuntos pueden incluir hasta treinta instrumentos, y su interpretación, mientras se danza, es tan complicada como espectacular el resultado final.

1.1.4. Oceanía

1.1.4.1. Polinesia

La Polinesia es una de las tres subregiones geográficas y culturales de Oceanía, compuesta por un millar de islas repartidas en el Pacífico central y meridional. Su superficie está definida por un triángulo que se extiende desde la isla de Pascua a Hawái'i, y desde allí hasta Nueva Zelanda.

Las flautas de Pan de la Polinesia aparecen descritas en el libro de Moyle (1990) y en el artículo de Buck (1941). Las únicas usadas en la zona son las *mimiha* de Tonga y las *fa'a'ili'ofe* de Samoa. Probablemente las flautas de Pan fueron introducidas en la Polinesia desde Fiji, punto extremo de la Melanesia, área en la cual son muy abundantes (*vid. infra*).

Las flautas de Tonga fueron reseñadas por primera vez por el capitán James Cook en 1773. Son aerófonos de una sola hilera, con tubos de caña doblemente biselados, dispuestos de manera irregular y atados con fibra de cocotero.

28

Vid. imágenes en http://www.africamediaonline.com/mmc/gallery/detail/african_calendar/luba-people

Se sabe que las *fa'a'il'i'ofe* (literalmente, "bambú convertido en silbato") incluían 5 tubos unidos también con fibra de cocotero, pero esa primera versión desapareció tras la llegada europea; las interpretadas hoy en Samoa derivan de las flautas de Pan de las islas Salomón, las cuales habrían sido llevadas a la isla durante el siglo XIX por trabajadores salomonenses.

Si bien existen algunos instrumentos supuestamente procedentes de Nueva Zelanda en museos británicos, no hay pruebas concluyentes que permitan asegurar la existencia de estos aerófonos entre los Maorí.

1.1.4.2. Melanesia

La Melanesia comprende el arco de islas que bordean el norte y el noreste de Australia, e incluye la gran isla de Nueva Guinea y las islas Salomón, Vanuatu, Nueva Caledonia y Fiji.



Figura 09. Flautas de Pan de Nueva Guinea conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En la isla de Nueva Guinea (Laade 1971, Stella 1990) existen tanto flautas de Pan en racimo (*bundle panpipes*) como en hilera

(*raft panpipes*). Las primeras, aunque menos abundantes, son las que tienen mayor presencia tanto en Papúa Nueva Guinea (PNG, la mitad oriental de la isla, estado independiente) como en Irian Jaya (la mitad occidental, perteneciente a Indonesia) (Montagu 2007). Entre los ríos Fly y Sepik (provincia Occidental, PNG) se usa la *tátaro* de los Agöb (Laade 1971), y son varias las utilizadas por los Huli en la cercana provincia de Tierras Altas del Sur (Sadie & Tyrrell 2001). Las flautas de Pan en hilera son las más habituales, y se encuentran sobre todo en los centenares de pequeñas islas que rodean la de Nueva Guinea. En el área septentrional y central de la Región Autónoma de Bouganville (PNG) hay conjuntos de flautas de doble hilera (una cerrada y otra con resonadores abiertos), mientras que en la propia isla de Bouganville predominan las flautas de Pan de una sola fila. Por su parte, en la provincia de Morobe (noreste de PNG), las flautas de los Angaataha tienen tres tamaños afinados en octavas paralelas (Sadie & Tyrrell 2001). En el sudeste de PNG, los Motu emplean flautas denominadas *iviliko*, y en las islas del Archipiélago Bismarck existen varios tipos de flauta de Pan de una sola hilera, en ocasiones llamadas *kaur*²⁹, además de las *lawi* (flautas en hilera) y las *larasup* (flautas en racimo) de los Kaulong de Nueva Bretaña (Goodale 1995).

29 Vid. imagen en http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180016340?rpp=20&pg=1&ft=*&where=Papua+New+Guinea%7CNew+Ireland&pos=1



Figura 10. Flautas de Pan de las islas Salomón conservada en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Las flautas de Pan de las islas Salomón han sido las mejor estudiadas de la Melanesia, sobre todo merced a los trabajos de Hugo Zemp (1973; *vid.* también Sadie & Tyrrell 2001). La mayor parte de las recolecciones de datos se han realizado en las islas de Guadalcanal y Malaita, ocupadas mayoritariamente por el pueblo 'Are'are. Todos los instrumentos musicales fabricados en bambú llevan la palabra 'au delante de su nombre; dado que el nombre del instrumento suele designar asimismo a la música que produce, 'au equivale también a "música instrumental" y prefija todas las denominaciones de los diferentes estilos salomonenses.

Según Zemp (1978), los 'Are'are de Malaita consideran a las flautas de Pan 'au *kia ka uuhi* ("bambúes que se soplan"). Las dividen en 'au *ta'a mane* ("bambúes de un solo hombre"), las que se tocan en solitario, y 'au *rokoroko* ("bambúes agrupados"), es decir, los conjuntos. Además, las hay *aapa ni 'au* ("alas de bambú", flautas en hilera, siempre de una sola fila) y *hoko ni 'au* ("manojos de bambú") (*vid.* Crowe 1981).

Las flautas en racimo se tocan indefectiblemente en solitario, y tienen 4-7 tubos abiertos. Las que se interpretan colocándolas de forma oblicua (debido a la estrechez de su boquilla, perforada en un nudo de la caña) se denominan 'au *ware*, y las que se mantienen en vertical (boquillas totalmente abiertas), 'au *waa*.

Algunas flautas en hilera también se tocan en solitario (Zemp 1981). Sus tubos no llevan un orden decreciente (*aare tahetahe*) sino que tienen una disposición irregular (*aare haisuri*), y su uso no está demasiado difundido: se circunscriben, por lo general, a la recolección de nueces de *Canarium indicum* y a galanteos amorosos. Estas flautas suelen llamarse 'au *ni aau*. El número estándar de tubos es 7, que es la forma tradicional entre los 'Are'are del norte de Malaita, aunque hay numerosas versiones en el sur de la isla, y con ellas, infinitas variantes de nombre (p.e. *pupuramarama*).

Todas las flautas que se interpretan de manera conjunta tienen forma de ala, y poseen una sola fila de tubos en orden decreciente. Este grupo reúne a las 'au *tahana*, 'au *paina*, ('au) *keto* y ('au) *taka'iori*. Las 'au *tahana* incluyen dos grandes instrumentos de 14 tubos; es el conjunto más antiguo, con el repertorio más amplio y de más difícil ejecución (de hecho, se afirma que los músicos que dominan estas flautas no tienen problemas a la hora de ejecutar las demás). Las *keto*, limitadas al norte de Malaita, incorporan flautas de 5, 6 ó 7 tubos, y las *taka'iori*, muy raras, son aerófonos de 4, 5, 7 u 8 cañas. Finalmente, las 'au *paina*, el conjunto más extendido y popular, tiene flautas de 11-12 tubos; entre ellas se cuentan dos instrumentos gigantescos, que pueden exceder los 160 cms. de largo. Los

conjuntos pueden ser interpretados con motivo de distintas celebraciones: cuando se escolta a la novia a la casa del novio, en pompas fúnebres, en fiestas juveniles o durante la toma de posesión del trono por parte de un nuevo jefe.

Los 'Are'are no son los únicos habitantes de la isla de Malaita. Los Fataleka ocupan parte del norte insular, y poseen asimismo conjuntos de flautas de Pan. Éstas se usan, por ejemplo, para poner marco sonoro al ciclo *maome* de ceremonias fúnebres. El conjunto Fataleka llamado 'au *sisile* (o 'au *sango* cuando acompaña danza) lo forman seis músicos que ejecutan instrumentos en dos grupos complementarios (cuatro con 15 tubos y dos con 3 tubos); por su parte, el conjunto 'au 'ero posee dos grupos complementarios de flautas de 9-10 tubos (vid. Rossen 1976).

Los conjuntos de flautas de Pan de la isla de Gualda canal se diferencian de los de sus pares de Malaita en que incluyen flautas de dos hileras (la segunda, de tubos resonadores abiertos) (Rossen 1979).

Aunque, salvo excepciones, su uso es muy escaso, en las antiguas Nuevas Hébridas (hoy Vanuatu) cuentan con una interesante variedad de flautas de Pan (Ammann 2012). Las flautas en hilera (simple o doble) se localizan en las islas de Espíritu Santo, Malo, Malakula, Ambrym, Pentecostés, Ambae, Maewo y Tanna, en tanto que las flautas en racimo solo se encuentran en Malakula y al norte de Espíritu Santo. En la mayoría de las islas existe la creencia de que el sonido de estos aerófonos, además de ablandar el corazón de las jóvenes, ayuda al crecimiento de las plantas de *taro*, una de las principales cosechas de la Melanesia.

Las de una sola hilera se usan en Aneityum (las *natarauk* de 7 tubos ordenados progresivamente) y en Futuna (las *fango* de 7-15 tubos, prácticamente caídas en el olvido). En Tanna son el instrumento musical más popular: los Nafe del sur las llaman *tahenau*; los Natuar o Lenakel del sudoeste, *nalinau* o *telenau*; y los Nahual del interior tienen dos tipos, las *yalma* de 7 tubos y las *quateklau* de 8-9 tubos. En la mayoría de las lenguas de Espíritu Santo, las flautas de Pan se denominan *botgef*. Poseen 6-8 tubos ordenados de mayor a menor, y a los que denominan del mismo modo que a los miembros de la familia: *tinan* ("madre"), *letuina* ("padre"), *natuna* ("primer hijo"), *zazaru* ("segundo hijo"), etc. Las *botgef* se tocan en grandes conjuntos. Por su parte, en el sudoeste de Malakula se construyen flautas de 5-8 tubos organizados irregularmente; los Minde las llaman *nanabouielala*, y los Naha'ai, *namarombac*.

En Pentecostés, Maewo y Ambae hay una fuerte tradición de flautas de Pan, incluyendo a las *bue balabala* de Ambae y las *buabava* de Pentecostés. Sus tubos siguen un orden decreciente y el número de éstos varía en función de la melodía que se vaya a interpretar.

Las flautas de doble hilera se encuentran únicamente en el este de Malakula, en las pequeñas islas de Vao (*bu iviv*) y Wala. Poseen disposiciones irregulares de tubos, los cuales, en todos los casos, están abiertos.

En cuanto a las flautas en racimo, todas las de Vanuatu tienen tubos abiertos y se localizan en Espíritu Santo y Malakula. Al sur de Espíritu Santo se las llama *brere* y, entre los Wailapa, *bepwe sangawulu*. En el noroeste de Malakula se emplean las *nehr*, y al sudoeste, en la isla Tomman, las *ca nimbucan*.

1.1.5. América

América, sobre todo su mitad meridional, es el continente en donde las flautas de Pan documentadas son más abundantes y variadas.

En América del Norte existen escasos ejemplos de estos aerófonos. Quizás los más conocidos sean las flautas de cobre de la cultura Hopewell (200 a.C.-500 d.C.) (vid. Cree 1992). En tiempos modernos destacan los curiosos *quills* de los esclavos africanos del sur de los Estados Unidos, mencionados a principios del siglo XIX y recuperados recientemente (Sohl s.f.). Los *quills*, que podían tener 2-8 tubos de caña, fueron utilizados por el intérprete de country-blues Henry Thomas (1874-1930) en la década de los 20' del siglo pasado, y fueron recogidos en varias grabaciones de campo (p.e. las de Alan Lomax).

En América Central, las flautas de Pan por antonomasia son las usadas por los Kuna o Dule de Panamá y Colombia: la *gammu burui* (o *kammu purrui*)³⁰ y la *goke* (Broere 1993), de tubos unidos, y los conjuntos de seis *stopped-pipes* denominados *guli* (Olsen & Sheehy 2008). La *gammu burui*, la más conocida, está formada por dos grupos de tubos de caña, uno de 4 y otro de 3, unidos y ensamblados entre ellos. No se construye de acuerdo a una escala determinada, sino que se elabora para producir unas notas concretas para una serie de canciones. Por su parte, las *goke* incluyen un instrumento de 3 tubos, uno de 2 y uno de 1, siendo el último el más grave y el primero el más agudo.

Apenas existen otras evidencias del uso de flautas de Pan en el área. Olsen & Sheehy (2008) y Stevenson (1976) indican su presencia en la costa oeste del México central precolombino (estados/culturas de Colima y Nayarit, 200 a.C.-300 d.C.), e incluso proveen fotos de figuritas tocando lo que parece una flauta de Pan cuadrada (3-4 tubos) en una mano y una maraca en la otra, aunque probablemente se trate de flautas múltiples (triples/cuádruples).

En Sudamérica la abundancia es pasmosa. En líneas generales, las flautas de Pan sudamericanas pueden dividirse en los instrumentos andinos (correspondientes, *grosso modo*, a los interpretados en el antiguo territorio del *Tawantinsuyu* o "Imperio Inca") y los de las tierras bajas (pertenecientes a los numerosos pueblos indígenas y mestizos de la Amazonia, la Orinoquia y el Chaco) y la Patagonia austral.

1.1.5.1. Tierras bajas sudamericanas

Figura 11. Carrizos de Cumanacoa (Venezuela) conservados en el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania)

Algunas de las flautas de Pan identificadas por la literatura antropológica, etnográfica y etnomusicológica en esta área (repartida entre Venezuela, Brasil, las Guayanas, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay y Argentina) son las siguientes:



- Los carrizos *vereeecushi* (o *verékushi*) de los Kari'ña o Caribe de los llanos del valle del Orinoco y la cuenca del río Cuyuni, en Venezuela (Aretz 1958, Paredes 2003, Kuss 2004, Ramírez 2009).

Incluyen las flautas *macho* o *wüküürü* de 6 tubos, las flautas *hembra* o *voori* de 5 tubos y las flautas *prima* o *maamitcha* de 3 tubos. Se emplean sobre todo para acompañar la danza *mare-mare*.

- La *hani tahuibo* de 5 tubos de los Hodì o Hotì de la Sierra de Maigualida, en la Amazonia de Venezuela (FINIDEF 2005).
- Los *carrizos* criollos de Cumanacoa, estado Sucre (*macho* y *hembra*, ambos de 5 tubos) (Civrieux 1971) y otras flautas de Pan venezolanas señaladas por Aretz (1958) y Ramírez (2009): los *carrizos* de Guaribe, estado Guárico (*macho* o *mano menor* de 5 tubos, *prima* de 2 tubos y *hembra* o *mano mayor* de 5 tubos) y los *carrizos* de Ipure, estado Monagas (*macho* de 4 tubos, *hembra* de 5 tubos).
- Las *are're* de los Panare o E'ñepá del estado Bolívar, al norte de la Amazonia de Venezuela (Kuss 2004).
- Las *suduchu* de los Yekuana o Makiritare de los estados Bolívar y Amazonas, en Venezuela (Coppens 1975, Kuss 2004).
- Las *kowai* de los Baniwa o Kurripako del departamento de Guanía, en Venezuela, y los estados de Amazonas, en Venezuela y Brasil (Lopes da Silva 2010).
- Las *jiva*, *jiwa* o *jibabo* de los Guahibo o Sikuani de los departamentos de Vichada, Meta y Guanía, en Colombia, y los estados Amazonas, Bolívar y Apure, en Venezuela (Aretz 1958, Yépez Chamorro 1984, Paredes 2003, Kuss 2004, Miñana 2009).
- Las flautas de los Desano, Desana o Wirá del departamento de Vaupés, en Colombia, y el estado de Amazonas, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Akuntsu del estado de Rondonia, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Mehináku de la margen izquierda del río Curisevo del estado de Mato Grosso, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los "Cintas-Largas" del este del estado de Rondonia y el noroeste del de Mato Grosso, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Maku del estado de Roraima, en Brasil (PIB s.f.).
- Las flautas de los Sateré-Mawé del estado de Pará, en Brasil (landé s.f.).
- Las flautas de los Manoki o Irantxe de la cuenca del alto río Juruena, estado de Mato Grosso, en Brasil (landé s.f.).
- Las flautas de los Paresí de Brasil (Avery 1973, en Menezes Bastos 2009), en ocasiones citados como "Tanorehana".
- Las *aviraré* de 5 tubos de los Kamayurá del alto río Xingú, en Brasil (Dreyfus-Roche 1972, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *luweimë* de 5 tubos de los Wayana del río Maroni, en la Guayana francesa (Musique du Monde s.f.).
- Las *cheku* de los Tikuna de Perú y Brasil (Miñana 2009).
- Las *orebi* u *oriibi* de 3 tubos de caña *chambira* de los Ocaina del río Putumayo, en la frontera entre Colombia y Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Valencia Chacón 2007, Chávez et al. 2008).

- Las *siroro* (Valencia Chacón 2007, Chávez *et al.* 2008), *chiyoró* o *chiiyóro* (Miñana 2009) de 3 tubos de los Bora de los afluentes del río Putumayo, entre Colombia y Perú (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las flautas de 10 tubos unidos o 7-8 separados de los Maijuna u Orejón del departamento de Loreto, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *nduunduumutá* (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez *et al.* 2008) o *niratuchi* (Valencia Chacón 2007) de 22-32 tubos en una sola hilera de los Yagua o Ñihamwo del departamento de Loreto, en Perú.
- Las *urusa* de los Omagua o Cambeba del Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Valencia Chacón 2007).
- Las *requërcanets* de los Amuesha o Yanasha de los departamentos de Huánuco, Junín y Pasco, en Perú (Santos-Granero 2009). Se dividen en dos pares pequeños (la líder o *requercañ* y la ayudante o *panmapuer*) y las grandes o seguidoras (*actañ*).
- Las *sonkari* de 5 tubos de bambú *shawope* de los Asháninka o Campa repartidos en una amplia área de los departamentos de Ucayali, Pasco y Junín, en Perú (Chávez *et al.* 2008). Incluye las *joncari* de los Campa del Gran Pajonal.
- La *teteco culina* (Valencia Chacón 2007) y el *sirumee-songari* (*sonkari*, *sonkarinci*, *songárinchi*) de 5 tubos de los Nomatsiguenga del departamento de Junín, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez *et al.* 2008).
- Las *notiri* de los Cocama y los Cocamilla de la frontera entre Perú y el departamento Amazonas, en Brasil (Valencia Chacón 2007).
- El *pará-rehue* y la *paka* de un solo tubo de los Shipibo-Conibo de los departamentos de Huánuco, Madre de Dios, Loreto y Ucayali, en Perú (Sadie & Tyrrell 2001, Chávez *et al.* 2008).
- Las *puicamanch* de los Aguaruna o Awajún de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana (Valencia Chacón 2007).
- Las *kantash* (Mullo Sandoval 2007, Valencia Chacón 2007) o *kamantash* (Idrovo 1987) de 4-5 tubos de los Shuar y Achuar de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana. De uso prohibido para los niños, las tocan los ancianos durante el *anent*.
- Las *shigonasi* de los Candoshi o Shapra del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- Las flautas *antara*, *sëno* (*seno*), *pirinan* y *toshi* (de mayor a menor) de los Chayahuita del departamento de Loreto, en Perú (Chávez *et al.* 2008).
- Las *filo* de los Jebero del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- El *kowi* (Valencia Chacón, 2007) y la *totama* de los Piro o Yine de los departamentos de Madre de Dios y Ucayali, en Perú (Chávez *et al.* 2008).
- Las *tselo* de los Chamicuro del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).
- Las *hetu* de los Secoya, Aido Pai o Piojé de la frontera entre la Amazonia peruana y ecuatoriana (Valencia Chacón 2007).
- Las *noxari* de los Iquito del departamento de Loreto, en Perú (Valencia Chacón 2007).

- Las *chofana* de los Urarina o Shimaku del departamento de Loreto, en Perú (Escobar 1985, Valencia Chacón 2007, Chávez *et al.* 2008).
- El *rondador* de los Awá o Kwaiker de la frontera entre Ecuador y Colombia (Mullo Sandoval 2007).
- Las *chitsó* de plumas y huesos de pavo de monte de los Tsáchila de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas, en Ecuador (Mullo Sandoval 2007).
- Las flautas de tubos separados de los Waorani del oriente de Ecuador (Mullo Sandoval 2007).
- Las *emi pe'dú* y *kawá pe'dúba* de los Tukano o Dasea del departamento de Vaupés, en Colombia (Sadie & Tyrrell 2001, Miñana 2009).
- Las *carizu* de los Barasana o Paneroa y los Taiwano o Eduria del departamento de Vaupés, en Colombia (Moser & Tayler 1961).
- Las *ngoánasá* de los Kamsá del noroeste del departamento de Putumayo y el este del departamento de Nariño, en Colombia (Miñana 2009).
- Las *antara* y *yupana* de los Inga o Ingano de los departamentos Putumayo, Nariño, Caquetá y Cauca, en Colombia (Chávez *et al.* 2008).
- Las *tzaqui pekuarsibërë* de plumas de pájaro de los Cuiba o Wamonae de los llanos de Colombia (Miñana 2009).
- El *capador* o *kapododo* y el *pímpano* de los Emberá-Chamí de la cordillera de los departamentos de Antioquía, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca, en Colombia (Miñana 2009).
- Las *púnkiri* de los Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia (Miñana 2009).
- El *figo* (Valencia Chacón 2007, Chávez *et al.* 2008) y el *reribacuí* (Miñana 2009) de los Witoto del medio Amazonas de Colombia (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *ari'yarihua* de 2 tubos de los Siona de las riberas del río Putumayo, en Colombia (Mullo Sandoval 2007).
- Las flautas de los Nasa o Paez del departamento de Cauca, en Colombia (Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *mbrikú*, *kymira:iká* y *tora:iká* de hueso de pájaro o caña *tacuara* de los Aché o Guayakí de la cordillera del Mbarakajú, al este de Paraguay (Pusineri 1989).
- Las flautas de tubos separados de los distintos grupos Guaraní (p.e. las *mimbi retá* de los Mbyá de la provincia de Misiones, en Argentina, *vid.* Pérez Bugallo 1996, Ruiz 2011) y las de los Chané (Nordenskjöld 1924, Izikowitz 1934), probablemente desaparecidas ya.
- Las flautas de tubos separados de los Chácobo del departamento del Beni, en Bolivia (Izikowitz 1934, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *morao* o *moroa* de los Moré del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994, Sadie & Tyrrell 2001).
- Las *yoresoma* de los Chiquito o Chiquitano de los departamentos de Santa Cruz y Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Las *secu secus* de los Guarayo del departamento de Santa Cruz, en Bolivia (Cavour 1994).

- Las *jeruré* de los Mojo o Mojeño del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Las *canicana* de plumas de *bato* o *jibirú* de los Canichana o Canesi, pueblo en peligro de extinción del departamento del Beni, en Bolivia (Cavour 1994).
- Los *piloilo* de los Mapuche y Tehuelche de la Patagonia argentino-chilena (Pérez Bugallo 1996), elaborados en una pieza de madera o, antiguamente, de piedra o cerámica.

Es menester señalar que el *ippijiraseko* de los Mojeño, el *jurú'i* de los Trinitario y Loretano, el *iru'i* de los Javeriano y el *chujare* de los Ignaciano del oriente de Bolivia (San Ignacio, departamento Santa Cruz), conocidos en aquel país bajo el término genérico de "bajón" e identificados por muchos autores como enormes flautas de Pan, solo mantienen una similitud morfológica con ellas y son en realidad conjuntos de tubos de hojas de palma enrolladas, interpretados como trompetas (Jordá 1990, Cavour 1994).

1.1.5.2. Los Andes

El área cultural andina, que abarca las sierras ecuatoriana y peruana, el altiplano y los valles bolivianos, el Norte Grande chileno y el noroeste de Argentina, es pródiga en flautas de Pan, las cuales reciben diferentes nombres: *siku*, *phusa*, *antara*, *phuku*, *phukuna*, *laka* o zampoña. Los términos *siku*, *phusa* y *laka* son de origen aymara. Los dos primeros aparecen en la obra de Ludovico Bertonio "Vocabulario de la lengua aymara" (1612), la cual define "sico" como "unas flautillas atadas como ala de órgano". *Laka* (en aymara, "boca") es el término más usado en la actualidad para designar a las zampoñas en el Norte Grande de Chile (Chacama y Díaz 2011). Por su parte, los términos *antara*, *phuku* y *phukuna* pertenecen a la lengua quechua. Diego González Holguín, en su "Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua, o del Inca" (1608), definió "antara" como "flautillas juntas como órgano". Finalmente, *zampoña* es un término castellano (*vid. supra*), probablemente derivado del griego/latino *symphonia*, "unión de varias voces", del cual también provendría *zanfonia*.

a. Andes centrales

La flauta de Pan más antigua descubierta hasta el momento en los Andes centrales pertenece al Precerámico Medio (5.000-3.000 a.C.), más concretamente al sitio arqueológico de Chilca (4.000 a.C.) (Engel 1988). Se trata de una hilera de 6 tubos de hueso de ave. A ella siguen cuatro *antaras* (aerófono de una sola hilera de tubos organizados en orden decreciente) hechas de caña del Precerámico Tardío (3.000-1.800 a.C.) encontradas en el sitio arqueológico de Caral (3.000 a.C.) (Shady 2005).

Más adelante, el desarrollo de la cerámica (1.800 a.C.) traería consigo la aparición de numerosos instrumentos musicales: ocarinas, botellas silbadoras, bocinas, trompetas, tambores, silbatos y, por supuesto, flautas de Pan.

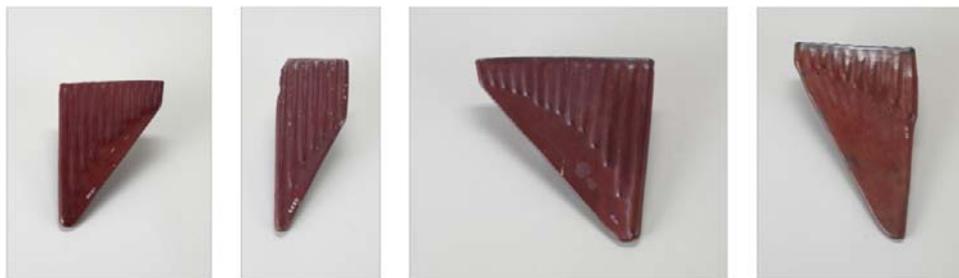


Figura 12. *Antaras* de cerámica conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Durante el Horizonte Temprano (1.200-200 a.C.), la cultura Paracas (departamento de Ica; 700-200 a.C.) elaboró *antaras* de arcilla. Pero la mayor expresión de estos instrumentos llegaría con el Intermedio Temprano (200 a.C.-600 d.C.), cuando se fabricaron *antaras* de cerámica dentro de la cultura Nazca (departamento de Ica; 100-600 d.C.) (Haeblerli 1979, Jones 1981, Bolaños 1988). Han sido halladas en enterramientos, habitaciones y sitios ceremoniales (Silverman 2000), y en su construcción se usaron tubos simples y complejos³¹ y numerosas técnicas hoy perdidas. Diversas representaciones iconográficas sugieren que los Nazca usaron las *antaras* en parejas, atadas entre sí. Las flautas de la cultura Moche o Mochica (departamento de La Libertad; 200-800 d.C.) tienen características similares a las Nazca (D'Harcourt 1925, Bellenger 1980), como se comprueba observando el instrumento enterrado junto a un músico-soldado en el sitio arqueológico de Sipán. La cultura Lima (departamento de Lima; 100-650 d.C.) también empleó estos aerófonos: en el sitio arqueológico de Huaca Pucllana (500 d.C.) se encontraron cuatro *antaras* de cerámica, y en Tablada de Lurín se desenterraron medio centenar, de cuatro tipos distintos (Codina 1984).

Durante el Horizonte Medio, dominado por la cultura Wari o Huari (desde el departamento de Lambayeque por el norte al de Arequipa por el sur; 600-900 d.C.), Pérez de Arce (1993) menciona la aparición de una flauta de Pan de caña con resonador que desplazó a la *antara* simple de cerámica Nazca. Los D'Harcourt (1925) ya habían reseñado flautas de Pan de caña de doble hilera (*antara* con resonadores) procedentes del santuario Wari de Pachacámac.

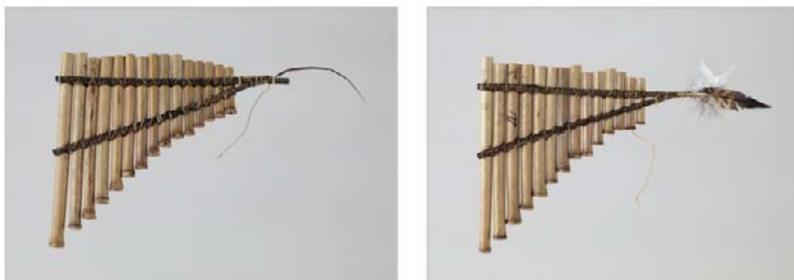
Tras los Wari, en el Intermedio Tardío (900-1.450 d.C.) se desarrollaron culturas regionales como la Chincha (departamento de Ica; 1.000 d.C.), la Chimú (departamento de La Libertad; 1.100-1.470 d.C.; vid. Bellenger 1980), la Chanca y la Collao, que siguieron con la tradición de la *antara* Wari. La flauta de los Chanca tenía, al parecer, la particularidad de permitir el afinado mediante el deslizamiento de dos segmentos de tubo de distinto diámetro.

Durante el Horizonte Tardío (1.450-1.532 d.C.), son numerosas las crónicas que señalan la presencia de flautas de Pan entre los Inca. Cobo las llama "ayarichic", y tanto Guaman Poma como Garcilaso de la Vega dicen que son instrumentos de los Antisuyo y Collasuyo (habitantes del este y del sur del "Imperio") (Gruszczynska 1995).

Las flautas de Pan que persisten actualmente en los Andes centrales (territorio habitado por distintos grupos del pueblo Quechua) son denominadas *antaras*, *andaras* o *andaritas* y, al igual que sus antecesoras prehispánicas, poseen una sola hilera de 6-8 tubos de caña, alcanzando un máximo de hasta 24.

Figura 13. *Antaras* de caña peruanas conservadas en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Las *antaras* están presentes en diversas provincias del departamento de Cuzco (Acomayo, Anta, Canchis, Paucartambo, Quispicanchis,



31 Los tubos complejos, cuya tradición se conserva aún en la actualidad en las "flautas de chinos" del centro de Chile, en algunas *pifilkas* de los Mapuche de la Patagonia y en ciertos *jantarkes* de Potosí (Bolivia), consisten en tubos que tienen un diámetro determinado en una parte de su longitud y otro ligeramente menor en el resto. Se trataría de dos tubos combinados en uno. El sonido resultante, lleno de "interferencias", ha sido bautizado como "sonido rajado".

Urubamba); las de los Qero de Paucartambo, por ejemplo, tienen una hilera de 7 tubos con resonadores. Asimismo se emplean *antaras* de 7 tubos, de distintos tamaños, en Cajamarca (Romero 1996); se usan para interpretar, en solitario y en entornos privados, ritmos tales como tristes (formas locales de yaraví) y huaynos. Curiosamente, no son utilizadas en áreas cercanas, como Ancash (Romero 1999), los Andes de Lima (Romero 2001a), el Valle del Mantaro (Junín) (Romero 1995), o el Valle de Colca (Arequipa) (Romero 1996).

En las comunidades del distrito de Luricocha (provincia de Huanta, departamento de Ayacucho) se ejecuta la llamada *antiq*, *anteq*, *antecc* o “*antara* de chunchos”, con 7 tubos de caña *mamaq* (grande) o *bombeya* (pequeña). Forman conjuntos de hasta doce tamaños afinados en octavas paralelas, aunque el número habitual es de seis: *bajo*, *medio bajo*, *malta*, *jarawi* o *jashua*, *chiple* o *guiador* y *chiquiri*. Algunas comunidades que pueden servir de ejemplo son Intay y Yuraqraqay (vid. Valencia Chacón 2007). Los “chunchos” (bailarines disfrazados) aparecen para la cosecha del maíz, que coincide con la Fiesta de la Cruz (3 de mayo): se bajan las cruces que coronan los cerros (que, de acuerdo a las creencias Quechua, son los protectores de las comunidades) para ser bendecidas en la iglesia, y bailan las “chunchos” por las calles (Romero 2001). Es de notar que los “chunchos” de Cajamarca, por ejemplo, no emplean *antaras* sino flautas (Romero 1996). Las *anteq* también están presentes en la provincia de Huamalíes (departamento de Huánuco), pero allí tienen dos hileras de 5-7 tubos.

b. Andes septentrionales

En el actual territorio ecuatoriano hay evidencias de flautas de Pan de arcilla, piedra y materiales vegetales (incluyendo grandes cañas) en las culturas Los Tayos y Chorrera (Formativo Tardío, 1.200 a.C.). Igualmente se han encontrado flautas de Pan en culturas de los Desarrollos Regionales (500 a.C.-500 d.C.), como la Guangala, la Bahía y la Jama Coaque (Idrovo 1987, Godoy Aguirre 2005). Esta última elaboró “flautas de Pan en escalera convergente” o “*antaras W*” (Bolaños 2001), similares a las *gammu burui* de los Kuna de Panamá y a las de la cultura Vicús de Perú. Por su parte, la cultura Cañari-Tacalshapa-Cashaloma (1.000 d.C.) de las provincias de Azuay y Cañar fabricó rondadores, como los hallados en la tumba de Sigsig (Godoy Aguirre 2005).

En el norte del Perú merecen mención las “flautas de Pan en escalera convergente” de la cultura Vicús (departamento de Piura; 500 a.C.-500 d.C.).

En la actualidad las flautas de Pan ecuatorianas poseen una sola hilera de tubos: las hay pequeñas, con 5-8 tubos en orden decreciente (llamadas *pallas* o *rondines*) y los conocidos *rondadores* o *rondadoras* (llamados *cantas* en el Oriente ecuatoriano, *capadores* en el sur de Colombia y *yupanas* o *yuphanas* en el norte de Perú) (Coba 1992).



Figura 14. Rondadores conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Originalmente, los *rondadores* habrían sido conocidos como *wayra-phururu* o, según Juan de Velasco ("Historia del Reyno de Quito en la América Meridional", 1789), *wayrampuru*, y fueron empleados por los "ronda" ecuatorianos coloniales: los encargados de realizar las rondas nocturnas por las callejas empedradas de las ciudades de la época (CONMUSICA 2001). Se trata de flautas de Pan que pueden superar los 40 tubos y estar hechas de hueso, caña o pluma. Su cualidad más característica, que prácticamente ejerce de rasgo identitario, es la alternancia de sus tubos: poseen dos series o escalas de tubos intercalados, de manera que a ambos lados de un tubo corto hay uno largo y viceversa. Este peculiar ordenamiento permite al músico soplar dos tubos contiguos a la vez, creando armonías de terceras mayores y menores. Además, el estilo de interpretación tradicional del *rondador* incluye numerosos *glissando*, desplazamiento de los labios del ejecutante a lo largo de todos los tubos hasta alcanzar el deseado. Son estas particularidades las que logran que el sonido del *rondador* sea inconfundible. Es el instrumento de viento más representativo del Ecuador, y se lo utiliza tanto en la música tradicional indígena como en la mestiza, especialmente para la interpretación de uno de los ritmos nacionales por antonomasia, el sanjuanito.

En la zona norte del Perú está presente la *rondadora*, *rondador (macho)* o *yuphana* (departamentos de Amazonas, San Martín y Tumbes), que en el dialecto quechua hablado en el departamento de San Martín recibe el nombre de *yundadora*. Consiste en una sola hilera de 6-24 tubos en orden decreciente, sin alternar. También existen *rondadoras* de mayor cantidad de tubos con escalas alternas (como el *rondador* ecuatoriano).

En el norte y noreste del Perú se encuentra la *antara*, *andara* o *andarita* (departamentos de La Libertad, San Martín, Lambayeque, Cajamarca y Amazonas), la cual se diferencia de la *rondadora* por el bisel de la embocadura de los tubos. La denominación "*andara*" es más común en la región occidental del río Marañón, y la de "*andarita*", desde la provincia de Pallasca (departamento de Ancash) hacia el norte. Se las llama *sartas* en el departamento de Amazonas y *chachas* en la provincia Hualgayoc (departamento de Cajamarca). Constan de una serie 5-15 tubos; las *antaras* de 8 tubos se conocen como "antaras de una falsa", las de 12, "antaras de dos falsas" y las de 15 tubos, "antaras de tres falsas". Existen además *antaras* con 8-30 tubos que forman dos escaleras entrecruzadas: en Hualgayoc se las denomina "antaras de dos voces" o *parillas*.

Todos estos instrumentos son solistas. Sin embargo, en la provincia Rodríguez de Mendoza (departamento de Amazonas) existe un conjunto de *antaras* asociadas, interpretadas con el acompañamiento imprescindible de instrumentos de percusión: la *macho*, de un solo tubo, tocada por el "machero", y la *antiantara* o *antara menor*, de 5 tubos e interpretada por el "andarista" (Yaranga 2006).

c. Andes meridionales

La sección meridional del área cultural andina es la de mayor abundancia organológica en cuanto a aerófonos.

Ernesto Cavour (1994) señala la existencia de restos arqueológicos de flautas de Pan líticas en Bolivia, pertenecientes a las culturas Wijsisa, Calamuchita, Mojo Kollas, Chicha y Tiwanaku. A decir de Pérez de Arce (1993), hacia el siglo X d.C. la *antara* de una sola hilera, que dominaba la tradición musical andina, parece haber sido desplazada en el sur de los Andes por el *siku* de doble fila. Su uso se difunde en el altiplano boliviano, la región chilena de Atacama (culturas Atacama, 400-100 d.C., y Aconcagua, 1.400 d.C.) y el noroeste argentino, probablemente durante la expansión de la cultura Tiwanaku (siglos IV-XI d.C.). No solo cambia el número de hileras, sino también el material: se abandona

la cerámica y se pasa a la piedra y a la madera, y se le incorpora un asa lateral. Probablemente durante el periodo de los Señoríos o "Reinos" Aymara (siglos XIII-XV d.C.) tuvo lugar la división en mitades que caracteriza en la actualidad al *siku* (vid. *infra*) y que, según señalan los cronistas, ya estaba presente en la zona (el Collasuyo del "Imperio Inca") a la llegada de los españoles.

Es posible que las *maizu* de los Chipaya (departamento de Oruro, Bolivia) sean contemporáneas de esas flautas de Pan, pues sus propios intérpretes afirman que sus instrumentos son el legado de sus míticos antepasados, los Urus (Baumann 1981). El conjunto de *maizu* incluye en la actualidad a cuatro intérpretes: uno ejecuta un instrumento de 3 tubos cerrados (*lutaqa*, parte masculina) y un *wauqu* o silbato globular, y los otros tres, un instrumento de 2 tubos cerrados (*mataqa*, parte femenina).

En el Norte Grande de Chile, se han encontrado restos arqueológicos de *sikus* hasta el río Loa (donde comienza el dominio de la *antara*). Los hay de 2, 3 y 7 tubos (los últimos, los más frecuentes) y, excepcionalmente, de 6 tubos con resonadores (Focacci 1990). La división de las flautas en mitades se distingue claramente en tumbas de la cultura Arica (1.000-1.500 d.C.), periodos Gentilar y San Miguel (Núñez 1962) y periodo Cabuza (Focacci 1990). Chacama y Díaz (2011) proporcionan datos complementarios en su detallada descripción de las flautas de Pan arqueológicas (alrededor de 110) halladas en cementerios del valle de Azapa y la costa de Arica, pertenecientes a la misma cultura.

En el Norte Chico chileno, desde el río Loa hacia el sur e incluyendo el desierto de Atacama, se desarrolla la *antara*, heredera del instrumento de tubos complejos de los Nazca (vid. *supra*), pero elaborada en piedra o en madera en lugar de cerámica, con solo 4 tubos, sin la característica forma redondeada, sino en escalera y con un asa para colgarla (Fernández 1993). Flautas similares se han descubierto en territorio boliviano (culturas Yura y Oruro, vid. Pérez de Arce 1995), pero se encuentran en mayor número desde los oasis del Loa y los dominios de Aguada, Sequitor y Quitor hasta los territorios de la cultura San Pedro de Atacama (400-1.000 d.C.) y el noroeste argentino (p.e. la *antara* de madera de Doncellas, provincia de Jujuy), y hasta Copiapó por el sur: allí aparecen tanto los instrumentos en sí como efigies de los intérpretes en tabletas de inhalación de narcóticos o representaciones en cerámica.

Probablemente en el norte de Chile las *antaras* estuvieran asociadas con la inhalación de *cebil* (polvo alucinógeno) mientras que los *sikus* lo hicieran con ritos de fertilidad y consumo de *chicha* (bebida de maíz fermentada) en vasos *kero* de madera.

Desde Copiapó habrían llegado hasta culturas chilenas de más al sur, como la Aconcagua (siglos IX-XVI d.C.) y la Diaguita (1.320-1.470 d.C.), así como a las provincias argentinas de Catamarca, San Juan y La Rioja, al otro lado de la cordillera de los Andes. Las *antaras* de piedra Diaguita (p.e. los ejemplares hallados en las localidades de Ovalle y La Serena, Coquimbo) tuvieron un alto grado de perfección, igual que las Aconcagua. Estas últimas (p.e. la de San Felipe, Valparaíso) son instrumentos demasiado meridionales, y su forma ya se encuentra en transición hacia el *piloilo* de los Mapuche: a pesar de mantener los 4 tubos complejos (antecesores del actual "sonido rajado" de los aerófonos del centro y sur de Chile), sus formas son redondeadas, el asa, doble y los sonidos, más agudos.

En la actualidad, la flauta de Pan predominante en los Andes meridionales es el *siku* o flauta de Pan de doble hilera. En su versión "estándar" (los que Cavour (1994) llama *sikus ch'alla*), está compuesto por dos filas de 6 y 7 tubos de caña cerrados, con forma de ala; tales "amarros" o "mitades" pueden tener una hilera de tubos accesorios o "resonadores", abiertos o cerrados. La particularidad del *siku* es que cada mitad se considera un instrumento independiente: la que posee más tubos suele llamarse *arca* (del aymara *arkiri*, "el que sigue"), y la otra, *ira* (del aymara *irpiri*, "el que guía"). Por ende,

la interpretación de una pieza de música cualquiera requiere de la presencia de dos músicos que entrelacen sus melodías, en lo que se ha dado en llamar "diálogo musical".

Los *sikus* se ejecutan, generalmente, en grandes conjuntos que incluyen entre diez y cincuenta *sikuris* o intérpretes. Tales agrupaciones interpretan una "tropa" de instrumentos compuesta por varios tamaños de un mismo tipo de flauta de Pan. La "tropa" de *sikus* comercial, "estándar" o *ch'alla* posee cuatro tamaños; de mayor a menor, *toyo*, *sanka*, *malta* y *ch'uli*. Todos ellos tienen dos mitades *arca* e *ira*, el mismo número de tubos (6/7) y las mismas notas (escala de Sol mayor o "segunda takiña", o escala de Sol bemol mayor o "primera takiña"), pero están afinados en octavas paralelas: el *toyo* suena una octava más grave que la *sanka*, y así sucesivamente.

Existe una gran cantidad de "tropas" de *sikus* en los Andes meridionales. Cada una recibe un nombre determinado (p.e. *jula jula*, *chiriguano*, *ayarachi* o *k'antu*), sus mitades *ira/arca* (una denominación que puede cambiar) tienen un número de tubos particular (por lo general entre 3/4 y 10/11), las afinaciones son asimismo propias de cada "tropa" y los tamaños incluidos oscilan entre dos y nueve y poseen diferentes denominaciones. La diversidad, por ende, es enorme (cf. Girault 1968, Cavour 1994). Las "tropas" de *sikus* suelen acompañarse con distintos tipos de instrumentos de percusión (bombos *wank'ara*, cajas, redoblantes, triángulo *ch'iñisku*, platillos); los *sikuris* interpretan la mitad de un *siku* y, en ocasiones, un elemento de percusión, además de bailar. La música de las bandas de *sikuris*, conocida genéricamente como *sikuriada*, pone marco a la danza de los músicos y a la de grupos de baile asociados, y se interpreta en momentos festivos tales como los Carnavales o celebraciones religiosas. Tanto las danzas como los estilos musicales ejecutados por los conjuntos de *sikus* toman, por lo general, el nombre de la "tropa" de flautas.

Por otra parte, existen flautas de Pan de una sola hilera en los Andes meridionales, aunque no reciben el nombre de *antara*. Entre ellas se cuentan los *ayarichis* de los departamentos de Chuquisaca y Potosí (7-13 tubos), los *ayrachis* de Cotagaita, departamento de Potosí (cuatro tamaños, 5 tubos), los *mimulas* de la provincia Aroma, departamento de La Paz (12 tubos) y de la isla Suriqui (11 tubos con resonadores) (Quispe 2001), los *suri-sikus* o *sicuras* del departamento de Cochabamba (18 tubos, tres tamaños *liku*, *tarka* y *ch'ili*) (Claro 1979), los *sulka sikus* (Paredes 1981), los *tutiriwailis*, los *sikus* de Venta y Media (departamento de Oruro), los *kallamachu* de los Mollos (provincia Muñecas, departamento de La Paz) y los *siku-kunturis* (Cavour 1994), todos ellos bolivianos.

Las flautas de Pan de doble hilera tienen una distribución geográfica mucho mayor, y han sido las que han caracterizado a las formaciones de "música andina" que han popularizado distintos géneros musicales de los Andes a nivel internacional³².

En el sur del Perú (departamento de Puno) hay tres conjuntos tradicionales de flautas indígenas. Los *ayarachis* son ejecutados por los Quechua en la provincia de Lampa; la "tropa" incluye tres tamaños de flautas o *phukus* (*mama*, *lama* y *suli*) afinados en octavas paralelas, y se acompaña de cajas. Los más renombrados son los de Paratía. Los *chiriguanos* Aymara se interpretan en la provincia de Huancané para la Fiesta de la Cruz (3 de mayo); emplean tres tamaños octavados (*tayka*, *ankuta* y *suli/chili*) y no llevan percusión; los más famosos son los de las localidades de Yunguyo y Huancané. Finalmente, los *sikuris* Quechua y Aymara se encuentran en todo el departamento; destacan los de la isla de Taquile,

32 Con escasas excepciones, la mayor parte de esos grupos emplearon y emplean la "tropa" de *sikus* "estándar" o comercial. Se trata de una creación relativamente reciente que ha "normalizado" el tamaño, la afinación y el número de tubos de estas flautas, de acuerdo a los sistemas y gustos musicales occidentales. Si bien con esta "tropa" pueden interpretarse todo tipo de ritmos y estilos, desde lo más tradicionales a los más modernos, carecen de muchas de las particularidades que vuelven únicas a las "tropas" indígenas originales.

en el lago Titicaca, con cuatro tamaños (*mama, maltona, liku y auka*), y los de la localidad de Conima, que pueden tener hasta nueve tamaños distintos.



Figura 15. *Sikus* del Perú conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

Hay además un conjunto de origen mestizo, los *sikumorenos, pusamorenos* o *mistisikus* (departamentos de Puno, Chucuito y Tacna), que utilizan dos o tres tamaños octavados de flautas llamadas *tablasikus* (de forma rectangular, como las antiguas *syrinx* griegas), redoblantes, platillos y tambor de banda.

En Bolivia, las flautas de Pan pertenecen en su mayoría a la tradición cultural del pueblo Aymara. Los *jula julas* (departamentos de Potosí y Oruro) poseen 3/4 tubos y cinco tamaños octavados (*orkho, mali, liku, tijli y ch'ili*). No llevan percusión y ejecutan ritmos lentos y marcados. Con el mismo número de tubos, los *chiriwanos* (distintos a los *chiriguano*s de Perú) incluyen tres tamaños en el departamento de La Paz (*tayka, malta y ch'uli*) y cuatro en el de Cochabamba (*sanja, orqo, liku y jilawiri*); el estilo de interpretación es muy parecido al de los *jula julas*, siendo los representantes más conocidos de este conjunto los *chiriwanos* de la localidad de Tambocusi (provincia Larecaja, departamento de La Paz). Una agrupación de similares características son los *julu julus* de Irpa Grande (departamento de La Paz).



Figura 16. *Sikus* de Bolivia conservados en el Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Bélgica)

En Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz) se interpretan los *k'antus*, con 6/7 tubos y seis tamaños (*contra zanka, zanka, contra malta, malta, contra chuli y chuli*). Se trata de una de las agrupaciones de flautas de Pan más tradicionales de Bolivia,

asociada a la ancestral cultura Kallawayá. Los instrumentos están afinados en octavas, cuartas y quintas paralelas, lo que genera una armonía distintiva. Se acompañan con los enormes "bombos *k'antu*" de doble parche, a los que se suma el particular sonido del triángulo *ch'iñisku*.

De la localidad de Taypi Ayca (Italaque, provincia Camacho, departamento de La Paz) proceden los famosos *sikus de Italaque*, con 7/8 tubos y resonadores abiertos o semi-cerrados la mitad de largos que los tubos principales. Incluyen tres tamaños octavados (*sanka, malta y chuli*) y se acompañan con los llamados "bombos de Italaque".

Las *lakitas* o *laquitas* se localizan en varios puntos de Bolivia. Las del departamento de La Paz poseen 6/7 tubos y cuatro tamaños (*tayka, mala, liku y ch'ili*), aunque también aparecen como una sola hilera de 13 tubos con resonadores. Las del departamento de Chuquisaca, por su parte, tienen el mismo número de tubos (sus mitades se denominan *guía y trasguía*) y dos tamaños (*juch'uychaj y parejantin*).

Finalmente, los *jach'a sikus* de la provincia Larecaja (departamento de La Paz) poseen 6/7 tubos y un único tamaño descomunal (de ahí su nombre aymara, "gran *siku*").

En el Norte Grande de Chile se interpretan las *laquitas* de una sola hilera, con 14 tubos y resonadores, mientras que en el noroeste de Argentina se suele usar la "tropa" de *sikus* estándar o *ch'alla*. Los intercambios culturales entre las distintas regiones de los Andes meridionales, canalizados sobre todo a través de la migración Aymara boliviana, ha logrado que los aerófonos de ese pueblo (así como sus danzas y estilos musicales) se establezcan en países vecinos y obtengan en ellos carta de ciudadanía.

Edgardo Cvallero
Editor de "Tierra de vientos"
<http://tierradevientos.blogspot.com>

BIBLIOGRAFÍA

- Ágoston, Gábor; Masters, Bruce. *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. Nueva York: Facts on File, 2009.
- Ahuir, Xavier. *Instruments de música tradicionals valencians construïts en canya. Tallers de Música Popular*. Valencia: Direcció General de Centres i Promoció Educativa, 1989.
- Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale popurului Român*. Bucarest: Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1956.
- Alfred, Virginie. *In the Ban van Pan: Archeologische studie van twee gallo-romeinse muziekinstrumenten gevonden te Allter-Loveld*. [Tesis]. Gante: Universiteit Gent, 2009.
- Ambrazevičius, Rytis; Žarskiene, Rūta. «Tunings of Lithuanian Skudučiai». *CIM09: Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology*. París, Francia, 26-29 de octubre de 2009.
- Ammann, Raymond. *Sounds of secrets: Field notes on ritual music and musical instruments on the islands of Vanuatu*. Zürich: Lit Verlag, 2012.
- Apan, Valeriu. "Romania". En Rice, T.; Porter, J.; Goertzen, C. (eds.) *Garland Encyclopedia of World Music. Volume 8: Europe*. Londres: Routledge, 2000.
- Aretz, Isabel. "Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura". *Boletín Indigenista Venezolano*, 6 (1-4), 1958, pp. 111-118.
- Baumann, Max Peter. "Music, dance, and song of the Chipayas (Bolivia)". *Latin American Music Review*, 2 (2), 1981, pp. 171-222.
- Behn, Friedrich. *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann, 1954.
- Bellenger, Xavier. "Les instruments de musique dans les pays andins (1° partie)". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 9 (3-4), 1980, pp. 107-149.
- Beltrán Argiñena, Juan Mari. «San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak». *Lankidetzan*, 5. Euskomedia Fundazioa, 1998.
- Berliner, Paul F. *The soul of mbira: Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Chicago: University Press, 1993.
- Blench, Roger. *Musical instruments and musical practice as markers of the Austronesian expansion post-Taiwan*. Versión revisada de una conferencia presentada en el XVIII Congreso de IPPA, Manila, Universidad de Filipinas, 20-26 de marzo de 2006.
- Boghici, Marian. "Popular organology: its dynamic between tradition and creativity". *Journal of Science and Arts*, 8, 1 (8), 2008, pp. 188-191.
- Bolaños, César. *Las antaras Nazca: historia y análisis*. Lima: INDEA, 1988.
- Bolaños, César. "Las flautas de Pan Mochica y las botellas silbadoras norandinas". *Revista del Museo Nacional*, 49, 2001, pp. 183-211.
- Broere, Bernard J. "Formes de "polyphonie" dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie)". *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 153-161.
- Brown, Edwin L. «The Lycidas of Theocritus's Idyll...». *Harvard Studies in Classical Philology*, 85, 1983, pp. 59-100.
- Buck, Peter H. "Panpipes in Polynesia". *The Journal of the Polynesian Society*, 50 (200), 1941, pp. 173-184.
- Cavour, Ernesto. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: E. Cavour, 1994.
- Civrieux, Marc de. *Los carrizos precolombinos de Cumanacoa*. Caracas: Universidad de Oriente, 1971.

- Claro, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1979.
- Coba, Carlos. *Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1992.
- Codina, María. *Instrumentos musicales y sociedad prehispánica de la costa central peruana en el Periodo Intermedio Temprano*. [Tesis]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.
- Condominas, Georges. *Vietnam: musique des montagnards*. [CD]. París: Le Chant du Monde, CNRS & Musée de l'Homme, 1997.
- CONMUSICA (Corporación Musicológica Ecuatoriana). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA, 2001.
- Consello da Cultura Galega. *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Chifre. 2010. [Online] <http://www.consellodacultura.org/asg/instrumentos/os-aerofonos/apito-chifre/>
- Cook, Constance A. *Sage King Yu and the Bin Gong xu*. [Versión preliminar]. Chicago: University of Chicago, 2010.
- Cooke, Peter. "On the Trail of the Music Hunter: a Semester with the Laura Boulton Collection". *Resound*, 10 (3), 1991, pp. 1-4.
- Cooke, Peter. *Uganda: Village Ensembles of Busoga*. [CD]. Ginebra: Archives Internationales de Musique Populaire, 1994.
- Coplan, David B. *In township tonight!: Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. París/Nairobi: Karthala et Credu, 1992.
- Coppens, Walter. *Música indígena Makiritare*. [CD]. Caracas: Fundación La Salle, 1975.
- Cree, Beth A. «Hopewell panpipes: a recent discovery in Indiana». *Midcontinental Journal of Archaeology*, 17 (1), 1992, pp. 3-15.
- Crowe, Peter. Polyphony in Vanuatu. *Ethnomusicology*, 25 (3), 1981, pp. 419-432.
- Chacama Rodríguez, Juan; Díaz Araya, Alberto. "Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zamponas de las sociedades precolombinas de Arica". *Revista Musical Chilena*, 65 (216), 2011, pp. 34-57.
- Chávez, Margarethe et al. "Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana". *Datos Etnolingüísticos (Instituto Lingüístico de Verano)*, 36, 2008.
- Chikuhwa, Jacob W. *Zimbabwe: The Rise to Nationhood*. Bloomington: AuthorHouse, 2006.
- D'Harcourt, Raoul & Marguerite. *La música de los incas y sus supervivencias (La Musique des Incas et ses Survivances)*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 1925/1990.
- Demolin, Didier. "Les reveurs de la forêt: polyphonies de pygmées Efe de l'Ituri (Zaire)". *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 139-151.
- Dien, Albert E. *Six Dynasties Civilization*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Dournes, Jacques. *Le Père m'a envoyé. Réflexions à partir d'une situation missionnaire*. París: Les Editions du Cerf, 1965.
- Downey, Susan B. *Terracotta figurines and plaques from Dura-Europos*. Michigan: University Press, 2003.
- Dreyfus-Roche, Simone. *Musique indienne du Brésil*. [CD]. París: Editions Musée de l'Homme-CNRS, 1972.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle. «Music in Ancient Mesopotamia and Egypt». *World Archaeology*, 12 (3), 1981, pp. 287-297.
- Efendi, Ca'fer; Crane, Howard. *Risāle-i Mi'māriyye: An Early-seventeenth-century Ottoman Treatise on Architecture*. Leiden: Brill, 1987.
- Efron, Mario. Instrumentos clandestinos (La flauta del afilador). *Sonidos clandestinos*. 2010. [Online] <http://sonidosclandestinos.blogspot.com.es/2010/05/instrumentos-clandestinos-la-flauta-del.html>
- Engel, Frédéric-André. *Ecología prehistórica andina: el hombre, su establecimiento y el ambiente de los Andes*. Lima: CIZA, 1988.
- Fernández, Manuel. "Ritual and the use of musical instruments during the apogee of San Pedro (de Atacama) culture". *The Galpin Society Journal*, 46, 1993, pp. 26-68.
- FINIDEF. Los Hoti: La música y el canto. *EncontrARTE*, 12, 2005.

- Fletcher, N. H. "Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes". *Journal of the Acoustical Society of America*, 117 (1), 2005, pp. 370-374.
- Focacci, Guillermo. "Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6 Valle de Azapa". *Chungará*, 24/25, 1990, pp. 69-124.
- Fong, Mary H. "T'ang Line-Engraved Stone Reliefs from Shensi". *Ars Orientalis*, 17, 1987, pp. 41-71.
- Franklin, John Curtis. "'A feast of music': The Greco-Lylian musical movement on the Assyrian periphery". En Collins, B.; Bachvarova, M.; Rutherford, I. (eds.). *Anatolian interfaces: Hittites, Greeks and their neighbors*. Oxford: Oxbow, 2007, pp. 193-203.
- Galpin, Francis W. *The music of the Sumerians, Babylonians & Assyrians*. Cambridge: University Press, 1937.
- Galsterer, Brigitte & Hartmut. "Die römischen Steininschriften aus Köln". *Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanischen Museums Köln*, 2, 1965.
- Getz-Gentle, Pat. *Personal styles in early Cycladic Sculpture*. Madison [WI]: The University of Wisconsin Press, 2001.
- Ginsberg-Klar, Maria E. "The archaeology of musical instruments in Germany during the Roman period". *World Archaeology*, 12 (3), 1981, pp. 313-320.
- Girault, Louis. *La syrinx dans les régions andines de Bolivie*. Paris: Ecole Pratique des Hautes Études, 1968.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música en Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Goodale, Jane C. *To sing with pigs is human: the concept of person in Papua New Guinea*. Washington: University Press, 1995.
- Gow, A.S.F. "The Panpipe of Daphnis". *The Classical Review*, 48 (4), 1934, pp. 121-122.
- Gowen, Margaret. *4000 year-old music?: Unique prehistoric musical instrument discovered in Co. Wicklow, Ireland*. 2004. [Online] <http://www.gaitadefoles.net/artigos/4000pipesenglish.htm>
- Gruszczynska-Ziółkowska, Anna. *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Abya-Yala, 1995.
- Haas, Gerlinde. *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst*. Viena: H. Böhlaus, 1985.
- Haerberli, Joerg. "Twelve Nasca panpipes: A study". *Ethnomusicology*, 23 (1), 1979, pp. 57-74.
- Haiwang, Liu. "A study into the epitaph and funeral figures of musicians and dancers from Madam Cen's tomb of the Tang period in Mengjin". *Huaxia Archaeology*, 2, 1993.
- Hands, Anthony R. "A pottery syrinx from Shakenoak Farm". *The Galpin Society Journal*, 27, 1974, pp. 132-135.
- Häusler, Alexander. "Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa". *Acta Musicologica*, 32, 1960, pp. 151-156.
- Hayashi, Kenzo. "Restoration of an Eight Century Panpipe in the Shōshōin Repository, Nara, Japan". *Asian Music*, 6 (1/2), 1975, pp. 15-27.
- Henan Museum. *Figurines of Polychrome Women's Orchestra from Zhang Sheng's Tomb*. 2012. [Online] http://english.chnmus.net/fortnightselection/2012-06/25/content_101728.htm
- Hickmann, Hans. "Nochmals zur Frage der Sackpfeifen-Syrinx der Berliner Terrakotta No. 8798". *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 85, 1960, pp. 42-45.
- Hoops, Johannes; Beck, Heinrich et al. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Vol. 9. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 1968-2007.
- Hornbostel, Erich M. von; Sachs, Curt. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 (4-5), 1914, pp. 553-590.
- IA-CASS (Institute of Archaeology – Chinese Academy of Social Sciences). *Kaogu (Archaeology) 2010-4*. 2010. [Online] <http://www.kaogu.cn/en/detail.asp?ProductID=2468>
- landé – Casa das Culturas Indígenas. S.f. [Online] <http://www.iande.art.br/>
- Idrovo Irigüen, Jaime. *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador: estudio de la exposición "Música milenaria"*.

Cuenca: Museo del Banco Central del Ecuador, 1987.

Instruments Medievaux. *Le frestel*. S.f. [Online] <http://www.instrumentsmedievaux.org/pages/Frest35.htm>

Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers, 1934/1970.

Jones, A. M. "Peruvian Panpipe Tunings: More on Haeberli's Data". *Ethnomusicology*, 25 (1), 1981, pp. 105-107.

Jordá, Enrique. "Pueblos mojos y su aportación al quehacer nacional de Bolivia". *IV Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, Paraguay, 15-17 de octubre de 1990*.

Kaleab, Sham. *History of Eritrean Music*. Rwyet. 2011. [Online] <http://www.rwyet.com/music/history-of-eritrean-music/>

Kimberlin, Cynthia Tse. "The music of Ethiopia". En May, E. (ed.). *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley/Los Angeles [CA]: University of California Press, 1980, pp. 232-252.

Kirby, Percival R. "The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 63, 1933, pp. 313-388.

KOCIS (Korean Overseas Culture and Information Services). *A Guide to Korean Cultural Heritage*. Seúl: KOCIS, 1998.

Kubik, Gerhard. *Theory of African Music, vol. II*. Chicago: University Press, 2010.

Kuss, Malena (ed.). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 1*. Austin [TX]: University of Texas Press, 2004.

Laade, Wolfgang. *Music from South New Guinea*. [CD]. Nueva York: Collection Asch Mankind, 1971.

Landels, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. Londres: Routledge, 1999.

Lawergreen, Bo. "Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither". *The Museum of Far Eastern Antiquities*, 75, 2003, pp. 79-109.

Lawergreen, Bo. "Music history I: Pre-Islamic Iran". *Encyclopaedia Iranica*, edición electrónica. 2009. [Online] <http://www.iranicaonline.org/articles/music-history-i-pre-islamic-iran>

Loewe, Michael; Shaughnessy, Edward L. (eds). *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* Cambridge: University Press, 1999.

Lopes da Silva, Adelson. "A escola que desenterrou as flautas". *Blog do ISA (Instituto Socioambiental)*. 2010. [Online] <http://g1.globo.com/platb/natureza-isa/2010/11/12/a-escola-que-desenterrou-as-flautas/>

Malamusi, Moya Aliya. "Thunga la ngororombe: the Panpipe Dance Group of Sakha Bulaundi". *AfM*, 7 (2), 1992, pp. 85-107.

Martí Oliver, Bernat et al. "Los tubos de hueso de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante). Instrumentos musicales en el Neolítico antiguo de la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria*, 58 (2), 2011, pp. 41-67.

Megaw, Vincent. "Problems and Non-Problems in Palaeo-Organology: A Musical Miscellany". En Coles, J. M.; Simpson, D. D. A. (eds.). *Studies in Ancient Europe: Essays Presented to Stuart Piggott*. Leicester: University Press, 1968, pp. 333-358.

Mellaart, James. "Excavations at Çatal Hüyük, fourth preliminary report, 1965". *Anatolian Studies*, 16, 1966, pp. 15-191.

Menezes Bastos, Rafael José de. "Música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur: estado del arte". *A contratiempo*, 14, 2009.

Michael, Henry N. "The Neolithic Age in Eastern Siberia". *Transactions of the American Philosophical Society*, 48 (2), 1958, pp. 1-108.

Miñana Blasco, Carlos. "Investigación sobre músicas indígenas de Colombia. Primera parte: un panorama regional". *A contratiempo*, 13, 2009.

MMA (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). *Catalogue of the Crosby Brown Collection of musical instruments. Vol. 2*. Nueva York: MMA, 1914.

Montagu, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

Montero, Santiago. "La música etrusca". *Revista de Arqueología*, 12, 1980, pp. 18-25.

- Moore, J. Kenneth. *Music and Art in China. The Metropolitan Museum of Art*. 2009. [Online] http://www.metmuseum.org/toah/hd/much/hd_much.htm
- Morris, Carole A. "Wood and woodworking in Anglo-Scandinavian and Medieval York". *The archaeology of York*, 17 (13). Londres: Council for British Archaeology, 2000.
- Moser, Brian; Tayler, Donald. *Resultados de la Moser-Tayler Anglo-Colombian Expedition*. 1961. [Online] <http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Moser-Tayler-Colombia/025M-C0207X0047XX-0200V0>
- Moyle, Richard. *Polynesian Sound-Producing Instruments*. Aylsbury: Shire Publications Ltd., 1990.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: IPANC, 2007.
- Musique du Monde. *Musique instrumentale des Wayana du Litani*. [CD]. París: Buda Musique, s.f.
- Nordenskjöld, Erland. *The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings*. Gotemburgo: AMS Press, 1924.
- Núñez Atencio, Lautaro. *Tallas prehispánicas en madera: contribución a la arqueología del norte de Chile*. [Memoria mecanografiada]. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, 1962.
- O'Dwyer, Simon. *Prehistoric Music of Ireland*. Stroud (Gloustershire, Reino Unido): Tempus Publishing, 2004.
- Okladnikov, A. P. "The Neolithic and Bronze Ages in the Baikal region". *M.I.A.*, 18, 1950.
- Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (eds.). *The Garland Handbook of Latin American Music. 2.ed.* Nueva York: Routledge, 2008.
- Paredes, Orlando. *Tradiciones de Venezuela: su música y danza*. Caracas: FUNDACEC, 2003.
- Paredes, Rigoberto. *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz. Editorial Popular, 1981.
- Pérez Bugallo, Rubén. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.
- Pérez de Arce, José. Siku. *Revista Andina*, 11 (2), 1993.
- Pérez de Arce, José. *Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- PIB – Povos indígenas do Brasil. S.f. [Online] <http://pib.socioambiental.org/>
- Porras Robles, Faustino, "Animales músicos y música con animales en el románico hispánico". *Revista de Folklore*, 30 (343), 2010, pp. 3-10.
- Powley, Harrison. "Musical legacy of the Etruscans". En Hall, J. F. (ed.). *Etruscan Italy: Etruscan influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*. Utah: Brigham Young University, 1996, pp. 287-306.
- Pusineri, Adelina. *Guía ilustrada del Museo Etnográfico "Andrés Barbero"*. 1989. [Online] http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=14186
- Quispe, Filemón. *Tata Inti*. [CD] Orquesta de Instrumentos Autóctonos. La Paz, Bolivia, 2001.
- Ramírez, Alfredo. *Algunos de los carrizos autóctonos presentes en el universo de la música de Venezuela*. 2009. [Online] <http://cellunerg.blogspot.com.es/2009/10/algunos-de-los-carrizos-autoctonos.html>
- Rashid, S. A. "Mesopotamien". *Musikgeschichte in Bildern*, 2 (2), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984.
- Reinach, Théodore. "La "flûte de Pan" d'Alesia". *Pro Alesia*, 1, 1906, pp. 161-169.
- Rey, Pepe. "Puntos y notas al músico Juan Ruiz". *I Congreso Internacional "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de Buen Amor"*. 2002. [Online] http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/rey.htm
- Reynolds, Barrie. *The material culture of the peoples of the Gwembe Valley*. Manchester: University Press, 1968.
- Román Ramírez, Ángel. *La música en Tartessos y en los pueblos prerromanos de Iberia*. [S.d.]: Lulú.com, 2009.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 2: The Mantaro Valley*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1995.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 3: Cajamarca and the Colca Valley*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1996.

- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 5: Celebrating divinity in the High Andes (music of the Ancash region)*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 1999.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 6: The Ayacucho region*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 2001.
- Romero, Raúl R. *Traditional Music of Peru 7: The Lima highlands*. [CD]. With the collaboration of the Catholic University of Peru. Washington: Smithsonian Folkways Recording, 2001a.
- Rosebashvili, Kakhi. "Megrelian Larchemi". *Sabchota Khelovneba*, 7, 1960, pp. 49-52.
- Rossen, Jane M. "Revisión de "Fatelaka and Baegu music; Malaita, Solomon Islands. Recording and commentary by Hugo Zemp. Unesco collection Musical Sources"". *Ethnomusicology*, 20 (3), 1976, pp. 615-6.
- Rossen, Jane M. "Review de "Polyphonies des les Salomon (Guadalcanal et Savo), Collection Musee de l'Homme, by Hugo Zemp"". *Ethnomusicology*, 23 (3), 1979, pp. 473-5.
- Ruiz, Irma. «Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní». *Trans: Revista transcultural de música*, 15, 2011, pp. 1-38.
- Russell, James R. *Zoroastrism in Armenia*. Harvard: Harvard University, 1987.
- Sachs, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín: [s.d.], 1929.
- Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2001.
- Santos-Granero, Fernando. "From baby slings to feather Bibles and from star utensils to jaguar stones". En Santos-Granero, F. (ed.). *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Arizona: University Press, 2009, pp. 105-127.
- Sarmast, Ahmad Naser. *A survey of the history of music in Afghanistan, from ancient times to 2000 A.D., with special reference to art music from c. 1006 A.D.* [Tesis]. Mumbai: Monash University, 2004.
- Shady, Ruth. *La civilización de Caral-Supe: 5000 años de identidad cultural en el Perú*. Lima: PEACS, 2005.
- Shiloaj, Amnon. *Music in the world of Islam: A socio-cultural study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Shvelidze, Nina. Georgian Panpipes Salamuri-Larchemi (Soinari). En *First International Symposium on traditional Polyphony Conference. 2-8 October, Tbilisi, Georgia, 2002*, pp. 407-412.
- Silvermann, Helaine. "Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua". *Los dioses del antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000.
- Sohl, Norm & Judy. *The quills: the forgotten American folk woodwind*. S.f. [Online] <http://www.sohl.com/Quills/Quills.htm>
- Stella, Regis. *Forms and styles of traditional Banoni music*. [CD]. Boroko: National Research Institute, 1990.
- Steshenko-Kuftina, Valentina. *Ancient Instrumental Foundations of Georgian Folk Music. Panpipe*. Tbilisi: Gosmuzei of Georgia, 1936.
- Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca territory*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Szydłowska, E.; Kaminski, W. "L'instrument de musique de la Culture Lusacienne trouvé a Przeczyce, district Zawiercie". *Archaeologia Polona*, 8, 1965, pp. 131-148.
- Tracey, Andrew. «The nyanga panpipe dance». *African Music*, 5 (1), 1971, pp. 73-89.
- Turkish Cultural Foundation. *Ottoman music and its instruments*. S.f. [Online] <http://www.turkishculture.org/music/classical/ottoman-music-instruments-282.htm>
- Turkish Music Portal. *Miskal*. S.f. [Online] <http://www.turkishmusicportal.org/instrument.php?id=9&cat=1&lang2=en>
- Valencia Chacón, Américo. "La antara". *Folklore*, 1 (1), 2007.
- Vassas, Claudine. "Le charme de la syrinx". *L'Homme*, 23 (3), 1983, pp. 5-39.
- Velitchkina, Olga. «The role of movement in Russian panpipe playing». *EOL*, 2, 1996.
- Vergara Miravete, Ángel. *Instrumentos musicales tradicionales en las colecciones y museos de Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, s.f.

- Waldman, Carl; Mason, Catherine. *Encyclopedia of European peoples*. Nueva York: Facts on File, 2006.
- West, M. L. *Ancient Greek Music*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- Williams, Thomas Rhys. "Form, function and culture history of a Borneo musical instrument". *Oceania*, 32 (3), 1962, pp. 178-186.
- Yao, Xinzhong. *An Introduction to Confucianism*. Cambridge: University Press, 2000.
- Yaranga, Abdón. *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2006.
- Yépez Chamorro, Benjamín. *La música de los Guahibo. Sikuani-Cuiba*. Bogotá: Publicación de la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1984.
- Zemp, Hugo. "Musique melanesienne. 'Are'are, Solomon Islands". *Ethnomusicology*, 17, 1973, pp. 386-7 y 586-7.
- Zemp, Hugo. "'Are'are classification of musical types and instruments". *Ethnomusicology*, 22 (1), 1978, pp. 37-67.
- Zemp, Hugo. "Melanesian solo polyphonic panpipe music". *Ethnomusicology*, 25 (3), 1981, pp. 383-418.
- Zhuang, Benli. *Panpipes of ancient China*. Nankang: Taiwan, 1963.
- Zic Trad. *Musique: Instruments de Provence*. S.f. [Online] <http://www.zictrad.free.fr/Provence/Cours/instruments.htm>
- Žarskiene, Ruta. «Playing multi-pipe whistles of northeastern Europe: phenomenon of collective musical performance». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (1/2), 2003, pp. 169-180.

Imágenes tomadas de <http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=panpipes>, expuestas bajo licencia Creative Commons.