

*Max Jardow-Pedersen*

**MANUAL**

**DE**

**ETNOMUSICOLOGÍA**

**HISTORIA, RECOPIACION,  
INSTRUMENTOS, TRANSCRIPCION,  
SIGNIFICADO.**

*ETNOMAX 2003.*

**Derecho de autor:**  
**No de registro**  
**03-2001-011811062900**

## PRÓLOGO

**Manual de Etnomusicología** es una introducción a la etnomusicología que abarca los puntos más importantes del trabajo de campo y de gabinete del investigador etnomusicólogo.

Algunos lectores seguramente encontrarán que se hubiera podido agregar mucho más a estos apuntes, por ejemplo, no se habla de los estilos musicales; sin embargo, esto se debe a que las condiciones musicales en cada grupo cultural son tan diferentes que hubiera sido imposible describirlas en las páginas que se han destinado a este manual abarcar un tema tan amplio. Las diferentes músicas del mundo se tratarán en una otro de mis textos que se llama “Música del Medio Mundo”.

Me he apoyado fuertemente en algunas de las autoridades de nuestra disciplina especialmente Bruno Nettl, Poul Røvsing Olsen, Alan P. Merriam, Mantle Hood, Charles Boiles y Martin Stokes.

Mis agradecimientos a la Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a donde soy investigador etnomusicólogo desde 1979, al antropólogo Alfredo Delgado que ha contribuido a este texto con informaciones valiosas sobre la investigación de la música mexicana y sobre instrumentos mexicanos y que ha pasado muchas horas haciendo corrección de pruebas, igual que a mi hija Erika Jardow-Pedersen Alcántara que encontró tiempo para corregir parte del manuscrito.

La mayoría de los títulos de la bibliografía no se podrán encontrar en México; sin embargo, los he incluido, ya que es importante para el estudioso saber lo que existe con respecto a la literatura clásica sobre nuestra disciplina. Doy gracias al etnomusicólogo Dr. Thomas Stanford por haberme permitido copiar una serie de títulos de su bibliografía etnomusicológica personal.

## **CONTENIDO:**

**Capítulo I:** ¿Que es la etnomusicología y que es un etnomusicologo? .

**Capítulo II:** Recopilación.....

**Capítulo III:** Los instrumentos musicales.....

**Capítulo IV:** Transcripción.....

**Capítulo V:** Comunicación de significado.....

**Capítulo VI:** Acerca de la magia musical.....

**Capítulo VII:** Otras dimensiones comunicativas.....

## CAPITULO I

### ¿QUÉ ES LA ETNOMUSICOLOGÍA Y QUÉ ES UN ETNOMUSICOLOGO?

“Etnomusicología” ¿que es esto? Bueno, como dice la palabra es el estudio de la música de las etnias. Pero entonces ¿quienes son las **etnias**? ¿Son grupos minoritarios como los pueblos indígenas de América, los turcos o iraníes que viven en el norte de Europa, a los chinos en los Estados Unidos? O son los hindúes en la India, los cubanos en Cuba, los chinos en China o los negros sudafricanos en Sudáfrica, es decir, el mundo no occidental. La descripción étnica ha sido usada de varias maneras y una tercera definición sería que todos, mexicanos, alemanes, daneses, argentinos, norteamericanos, chinos, etcétera, somos grupos étnicos, incluyendo a los subgrupos considerados como culturales o étnicos. Es un contexto etnomusicológico creo que más bien es ésta última interpretación de “étnico” la que predomina. Entonces, el etnomusicólogo es el investigador que estudia la música de diversos grupos o subgrupos culturales y sociales, y por lo tanto su área de investigación puede abarcar prácticamente todos tipos de música en cualquier parte del mundo.

¿Ahora cuál es la diferencia entre un **musicólogo** y un etnomusicólogo? El musicólogo estudia generalmente la música occidental de concierto y sus aspectos históricos. Es decir, música anotada en pautas y documentada en artículos, libros y correspondencia, por ejemplo, Schoenberg, Boulez, Beethoven, Haydn, Mozart, etcétera.

El campo de acción del **etnomusicólogo** es generalmente la música popular-tradicional, pero también podría interesarse por los mismos temas que el musicólogo; sin embargo, como punto de salida toma la música viva, convive con los músicos en su ambiente social en el cual se toca y compone la música, haciendo “el trabajo de campo” metódicamente siendo más bien éste último concepto lo que lo distingue del musicólogo.

También se interesa por los aspectos históricos, cuando es posible hallarlos; sin embargo es relativamente raro que se ocupe con la música europea de concierto. Puede trabajar en su propio ambiente, donde muchas o todas las manifestaciones musicales pueden ser temas de investigación, pero frecuentemente es una especie de etnógrafo. Si se dedica 100% a su profesión, generalmente tiene que pasar su vida o por lo menos gran parte de ésta en ambiente extranjeros o ajenos, en otros países o regiones, aprender otros

idiomas, moverse entre gente con otras costumbres y maneras de pensar. Su sueldo raramente es envidiable, y si pasa una mayor parte de su tiempo en su país de origen, usará mucho de su tiempo haciendo solicitudes de becas con esperas de meses o años de las contestaciones, y si éstas son negativas tendrá él mismo que pagar su viaje y equipo de grabación. Por lo tanto se puede afirmar que el hecho de ser etnomusicólogo es una manera especial de vivir, lo cual requiere que uno simplemente no puede dejar de interesarse por “cómo, para qué y porqué” se toca la música. Es un *modus vivendi* que inevitablemente implica privaciones, y que requiere un carácter especial de su ejecutor, que además debe ser una persona amigable para poder llevarse con sus informantes. No obstante, lo más probable es que tendrá una vida llena de experiencias agradables, desafíos intelectuales y amistades profundas y ¿que más podría uno pedir de su trabajo?

En Europa y en los Estados Unidos generalmente se dan las enseñanzas de etnomusicología en los **institutos de musicología**, aunque el tipo de personas a quienes les gustan el contacto y la convivencia con la gente de las subculturas de otros países más bien se encuentran en un instituto de antropología y etnografía. Sin embargo, ahí raramente se encuentran los conocimientos musicales adecuados entre los estudiantes, y aunque muchos aspectos de la música pueden estudiarse sin “saber pautas”, si es - en un nivel académico - una ventaja el tener las habilidades musicológicas necesarias. Puede ser que suene difícil el iniciar un aprendizaje de la música, pero todo es cuestión de querer y de buena voluntad y la música y su práctica se pueden aprender, como también señalamos más adelante en el texto.

¿**Quién puede estudiar** la etnomusicología? Por cierto, muchos de los padres de esta profesión tenían otras carreras, y uno ha podido encontrar psicólogos ejecutantes, lo cual indica que la combinación del interés y del conocimiento musical y las ganas de conocer la vida y la conducta de otros humanos es la condición primordial del estudioso de ésta profesión.

La etnomusicología puede ajustarse a una larga serie de **temas** y objetivos, que a su vez pueden depender del gusto y la experiencia profesional de cada investigador. Uno puede, por ejemplo, limitarse a investigar el gusto musical de las informantes con relación a la radio, su ejecución musical privada, la música que usan para sus fiestas, el repertorio de los grupos locales que tocan para sus bailes o en conciertos, las colecciones privadas de discos y cassettes, los acervos sobre música en las bibliotecas públicas y las escuelas, la música de sectas religiosas, las tradiciones de coro y orquestas locales, etcétera. Se puede escoger ciertos géneros, músicos, instrumentos, melodías, etcétera, o se puede elaborar una monografía que abarque toda la vida musical en general de una región o comunidad. La lista tal vez no es infinita pero sí es muy larga, y hay suficiente material para todos.

### ¿Cómo empezó todo? Notas históricas.

El interés de los europeos en la música de los otros continentes empezó a manifestarse a finales del siglo **XVIII** en Francia e Inglaterra, con algunas visitas de orquestas extranjeras que dieron conciertos de obras de música china, egipcia, e hindú. Se publicaron libros sobre la música árabe en Francia, Inglaterra y Holanda, así como un tratado sobre la música china en 1779 del jesuita padre Joseph Amiots, y otro sobre la música hindú en 1784 de William Jones. Algunos años más tarde, en 1820, destacaba la trilogía de Villoteaus sobre la música de Egipto. Villoteaus fue uno de los muchos científicos que habían acompañado a Napoleón Bonaparte durante su conquista de Egipto en 1798 (véase la bibliografía al final de este capítulo).

La vida espiritual e intelectual del siglo **XIX** estaba dominada por la fascinación romántica de la historia, y se opinaba que los historiadores también se deberían ocupar de las comunidades campesinas. Los investigadores con vocación musical atravesaban los campos europeos y anotaban textos y melodías, hasta donde se podía. No tenían medio ninguno para grabar las canciones y piezas instrumentales, y muchas de las melodías seguramente sufrían cambios significativos, ya que solamente podían **transcribirse** en base de las representaciones en vivo, y cuando se trataba de música extranjera como la hindú, la árabe y la japonesa entonces la tarea era prácticamente imposible. Además, cuando agregamos que las transcripciones frecuentemente fueron armonizadas al estilo del romanticismo, entonces los resultados musicales diferían aún más de los originales en las versiones para piano y para coro de cuatro voces. Pero el interés y la iniciativa quedaron establecidos, sentando las bases para la formación de la etnomusicología de siglo XX.

A mediados del siglo XIX salieron libros como el de Kosegarten sobre la música del siglo IX: *Allí Isphannensis Liber Cantilenarum magnus* (1840-43) y *Die Musik des Araber nach originalquellen dargestellt* del autor Kiesewetter en 1842. En 1863 se publicó *Esquisse historique de la musique arabe aux. Temps anciens de Chistianowitsch* y la *musique Arabe* de Salvador Daniel. Todos estos libros trataban las **teorías musicales** desde la perspectiva histórica, pero la música viva casi no se trataba debido a las dificultades de transcribirla (véase la bibliografía).

El desarrollo técnico del fin del siglo XIX hizo posible un análisis musical más confiable, porque con el invento del **fonógrafo** de Thomas A. Edison, en 1877, fue posible grabar la música en cilindros en las áreas de investigación aunque éstas se encontraran en Africa, la India o América. La música podía tocarse tranquilamente en casa, las melodías podían transcribirse frase por frase o pauta, y desde aquel momento se podía hablar objetivamente de las melodías grabadas. Antes que terminara el siglo XIX el norteamericano Jesse W. Fewkes y el alemán Carl Stumpf habían grabado música indígena en los EE.UU, y en Hungría trabajaba Bela Vikar con la grabación de canciones campesinas y en México Carl Lumholz registro la música de los tarahumaras y huicholes. Muchos etnógrafos adquirían un fonógrafo y grababan música durante su trabajo de campo en las regiones extranjeras, y cuando regresaban a

casa entregaban sus grabaciones a los etnomusicólogos de entonces, que sin conocer personalmente las circunstancias de las representaciones musicales anotaban los ritmos y melodías en papel pautado en sus gabinetes. En la actualidad se ha abandonado éste método totalmente, ya que resulta demasiado difícil trabajar con música que uno no ha grabado y documentado personalmente. Es lo mismo que si uno quisiera hacer descripciones etnográficas basándose en fotos tomadas por otras personas.

El número de los cilindros de los fonógrafos aumentó e hizo imposible formarse una idea del material de los respectivos investigadores. Era necesario ordenar y sistematizar todo el material recopilado. En Viena se fundó el **Archivo Fonográfico** de la Academia Científica Austriaca en 1900, y Carl Stumpf estableció junto con Otto Abraham el famoso Archivo Fonográfico de Berlín. Más tarde se crearon más archivos en los países pequeños de Europa, por ejemplo, en Holanda y Dinamarca. En los Estados Unidos fue el etnomusicólogo George Herzog el iniciador de los archivos fonográficos en la Universidad de Columbia; en 1948 esta colección se mudó a la Universidad de Indiana, donde en 1954 George List, otro de los padres de la etnomusicología moderna, fue nombrado director del archivo.

Otro invento importante surgió un poco antes de la aparición del fonógrafo: el **monocordo**, ideado por el matemático y filólogo inglés Alexander John Ellis. Este instrumento tenía, como su nombre dice, una sola cuerda. Usó una división de tonos en “cents”, lo cual quiere decir que una octava correspondía a 1200 cents. Así que cada medio tono templado correspondía a 100 cents. Un tono entero entonces era igual a 200 cents. Con este aparato ya era posible medir la frecuencia de cualquier tono en cents, lo cual era muy práctico cuando se trataba de melodías que se encontraban fuera de la práctica europea. En Java, por ejemplo, se divide la octava en cinco escalones iguales, en Tailandia se divide en siete en lugar de ocho, como es el caso de la escala europea. La escala árabe también es diferente, ya que incluye cuatro tonos  $\flat$ , y además teóricamente cuenta con un número total de 17 hasta 24 tonos. También en la India la concepción de la escala es diferente. Aquí debemos agregar que el concepto de escala no es algo que una determinada cultura ha escogido antes de empezar a crear música; una escala es algo que se deduce de un determinado estilo musical.

Cuando se usa el monocordo, se encuentra el intervalo del tono respectivo con relación a una tónica, y entonces la numeración en el brazo del instrumento indica el número de cents. Es un método muy sencillo y muy práctico que solamente depende del oído musical que se supone que tiene el etnomusicólogo. Así Ellis encontró que no había sólo una escala en el mundo, sino muchas, y publicó sus resultados en 1884.

Muchos investigadores importantes surgieron en Alemania en el inicio del **siglo XX**. Estaba Kurt Sachs, que publicó muchas obras significativas, y Robert Lachmann, George Herzog y Marius Schneider (véase la bibliografía general).



En los Estados Unidos el Bureau of American Ethnology, de Washington D.C. fue un factor importante en la recopilación de la música indígena norteamericana. Franz Boas era uno de los nombres más importantes y uno de sus alumnos fue George Herzog, que alcanzó a huir a los E.U. en los 1930s cuando los nazis y los fascistas dominaban Europa.

Hasta el periodo de los 50s llamaron a esta disciplina “**musicología comparativa**”. Esta denominación data de una época en que el material recopilado todavía era limitado y transparente, y cuando todavía se opinaba que era posible sacar conclusiones importantes de la comparación de los estilos musicales en las diferentes áreas culturales. Sin embargo, con respecto a los elementos sonoros técnicos esto no es nada fácil. A todos nos gustaría hacer comparaciones y sacar conclusiones importantes, pero antes de llegar a tal paso es necesario profundizarse en más que un área, lo cual puede ser una tarea de muchos años. En 1957 el holandés Jaap Kunst propuso entonces que se cambiara el nombre a “**etnomusicología**” y esto ha sido aceptado en general, con excepción en los países escandinavos y Alemania, donde por razones fonéticas locales se han intercambiado las sílabas con el resultado que allí nuestra disciplina se llama “**musiketnologi**”.

El invento de la **grabadora de alambre**, y más tarde la de **cinta de carrete**, ayudó a difundir esta disciplina académica en una escala mayor. Después de la Segunda Guerra Mundial muchos etnomusicólogos han trabajado incansablemente grabando música hasta en las regiones más remotas del planeta. Desde entonces predominan nombres de etnomusicólogos como Melville J. Herskovits, Richard A. Waterman, Bruno Nettl, Charles Seeger y Mantle Hood, cada uno con sus ideas y métodos especiales. Mantle Hood, por ejemplo, es portavoz de la “**bi-musicalidad**”, en el sentido de que el etnomusicólogo debe aprender a tocar la música que estudia, lo cual para algunos puede ser fácil y para otros difícil, si no imposible. Sin embargo, la idea no está nada mal, ya que uno no puede saber que es el agua si uno nunca lo ha tomado o que es el fuego si uno no se ha quemado los dedos.

La idea de Alan P. Merriam, de que la música debe estudiarse en su contexto cultural, llegó a tener mucha importancia, así que vamos a citar un párrafo de su libro (Merriam: 1960, pp.6-):

“La etnomusicología debe definirse como el estudio de la música en la cultura, pero es importante que esta definición se explique profundamente para que se entienda de manera correcta. Es parte de esta suposición que la etnomusicología abarca tanto lo musicológico como lo etnomusicológico, y que el sonido musical es el resultado de los procesos humanos que se han formado de los valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en una determinada cultura. El sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspectos (música y cultura, MJP), conceptualmente uno no está completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí se forma para poder producir la música, y así el estudio de una fluye hacia la otra...”

“La música es un producto y tiene estructura, pero su estructura no puede tener una existencia propia y separada de la conducta que la produce. Para entender porqué una determinada música existe debemos también entender cómo y porqué la conducta que la engendra es como es, y cómo y porqué los conceptos subyacentes se organizan de tal manera que resulta en la forma sonora deseada”.

Así la etnomusicología participa en la **unificación** de los aspectos de las ciencias sociales con los de las humanistas, de tal manera que cada una complementa a la otra, conduciendo así a un mayor entendimiento de ambas. No se debe contemplar a ninguna de las dos ciencias como un objetivo en sí mismo, las dos deben unificarse en una comprensión más amplia”.

Aquí se habla tanto de la unificación de la etnomusicología y la musicología con las ciencias sociales. Se afirma que la música es un producto de la conducta socio-cultural que la produce, y que su estructura depende de la conducta humana que la produce aunque esto último ha resultado más difícil demostrar de una manera convincente si pensamos en, por ejemplo, estructuras rítmicas y melódicas.

Anteriormente se había considerado la música como un arte que existía separadamente y que seguía sus propias leyes, pero tal punto de vista ya no es vigente. La nueva época también significó el fin de la teoría de la evolución que había influenciado fuertemente a los investigadores antes de la Segunda Guerra Mundial. En la primera mitad del siglo se pensó, por ejemplo, que la música de los aborígenes australianos clasificada como “primitiva” constituía una expresión de la música de la humanidad en una fase de su historia más temprana y menos desarrollada. Hoy en día no se piensa así. Las diversas culturas del mundo han pasado por transcurso de existencia de edades iguales, y uno no puede con ningún derecho científico clasificar a una cultura como más primitiva que otra. En otras palabras, uno no es más “desarrollado” o “evolucionado” porque toque el fagot en lugar del didjeridoo, o sonatas en lugar de ragas hindúes, o porque use zapatos en lugar de sandalias. Afortunadamente, ahora todos parecen estar de acuerdo en esto.

Además, confirma Merriam, el estudio musical en un contexto etnomusicológico no depende de la clase de música que uno escoge, o del grupo social o cultural que uno estudia; es decir, que todas las expresiones musicales pueden incluirse como temas de estudio y someterse a los métodos y procedimientos especiales de la etnomusicología.

Tal vez muchos etnógrafos han evitado ocuparse de la música en las comunidades que han estudiado porque la descripción les ha parecido demasiado complicada. Claro, así podía ser si uno se especializa en estudios musicales con estos sólo entiende los conocimientos técnicos musicales. Sin embargo, si se incluyen las estructuras de conducta como, por ejemplo, la construcción de instrumentos musicales, la vida de los músicos, el significado la organización musical y la identidad musical, entonces el etnógrafo puede participar sin mayores dificultades y por lo menos relacionar sus estudios con

un lado de la conducta humana que es parte inseparable de la vida socio-cultural en cualquier sociedad.

En los sesentas se publicaron varios libros de texto escritos por etnomusicólogos famosos como Mantle Hood, Bruno Nettl, Alan P. Merriam, John Blacking y otros que vale la pena leer. Hoy en día, sin embargo, más bien parece necesario documentarse en ediciones especiales de libros y revistas para orientarse sobre los puntos de vista e ideas más recientes de los respectivos investigadores. Al final de esta obra hay una bibliografía general donde se pueden encontrar algunos de los clásicos de la disciplina para los que quieren orientarse más ampliamente. La bibliografía no es completa, pero espero que podrá enseñar el camino al interesado, y en las obras citadas se pueden encontrar muchas otras referencias.

No sólo en los países grandes como Alemania, Francia, Inglaterra y los E.U. se ha trabajado con la etnomusicología. También en países pequeños como Dinamarca, Suecia y Holanda algunos investigadores han hecho un gran esfuerzo. Y cuando nos vamos al sur de los Estados Unidos se verá que, por ejemplo, en México y Venezuela se han efectuado enseñanzas etnomusicológicas a latinoamericanos durante muchos años, y durante mucho tiempo en Cuba se ha trabajado científicamente con el estudio de la música popular.

En **México** la recopilación de la música tradicional empezó a fines de los 1920s con el trabajo Vicente T. Mendoza, que como los investigadores europeos del siglo pasado, anotaba melodías a mano en el campo, principalmente en Sonora, Chihuahua y Michoacán.

Henrietta Yurchenco vino de visita de los E.U. y en los 1940s grabó música en México y Guatemala, igual que José Raúl Helmer, que también a mediados del siglo recopiló música tradicional en diferentes partes de México. En esta época también Francisco Alvarado Pier trabajó con recopilación de la música huapango y sones, lo mismo que Gerónimo Baqueiro Foster y Francisco J. Santamaría.

Más tarde, en la década de 1950, Thomas Stanford vino a México con un programa de la Universidad de Harvard, cuyo propósito era investigar la cultura maya de Chiapas. Stanford se quedó en México y aquí ha grabado música en cientos de comunidades indígenas en sus diversas regiones culturales. Asimismo, se ha dado tiempo para registrar y catalogar los archivos de las catedrales de la Ciudad de México y de Puebla, ha transcrito muchas de estas piezas religiosas en partituras para orquestas y ahora existen grabaciones y representaciones de concierto de una parte de esta música anteriormente desconocida. Durante los últimos 15 años Stanford ha sido maestro de etnomusicología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, que con sus 3000 alumnos es la más grande del mundo en su género. Otro norteamericano, Charles Lafayette Boiles, que falleció en la década de 1980, trabajó durante muchos años en la recopilación de música popular en el estado de Veracruz.

Hay libros básicos sobre la **música popular mexicana**, como los de Gabriel Saldívar, Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Yolanda Moreno Rivas y René Villanueva. Actualmente hay varios etnomusicólogos que trabajan en el registro, investigación, análisis y edición de distintos géneros de la música popular mexicana. Podemos mencionar, entre otros, a Ricardo Pérez Monfort, Antonio García de León, Manuel Álvarez Boada, Marina Alonso, Aurora L. Oliva Quiñones, Román Güemez, Guillermo Contreras, Antonio Avitia, Jesús Jaúregui y José Luis Sagredo. En la Escuela Nacional de Música, en la Ciudad de México, Gonzalo Camacho da clases de etnomusicología, y durante muchos años el Instituto Nacional Indigenista organizó reuniones musicales en la mayor parte del país y ha editado, como lo ha hecho la historiadora Irene Vázquez, del Instituto de Antropología e Historia, largas series de discos con la música grabada. Desde fines de la década de 1970 la Dirección General de Culturales Populares ha tenido un programa de investigación y promoción etnomusicológica. Thomas Stanford fue jefe de este programa durante varios años. También participó el compositor Arturo Salinas, que en los 1970s grabó música entre los indígenas tarahumaras en el norte de la República. Arturo Chamorro, que más tarde se doctoró en etnomusicología en la Universidad de Austin, Texas, trabajó en la Dirección General Culturas Populares en los 70s y luego ha sido investigador en el Colegio de Michoacán y la Universidad de Guadalajara. El maestro y compositor Mario Kuri Aldana trabaja también en la DGCP como etnomusicólogo.

**El área maya** mexicana de la Península de Yucatán, Chiapas y Tabasco ha sido investigada por Stanford, y el suscrito ha hecho una investigación de la música de los mayas yucatecos, lo cual, por supuesto, no quiere decir que las investigaciones estén agotadas en esa región. Arturo Chamorro trabaja en el oeste de México. La lista de investigadores que han trabajado en el campo mexicano es larga: muchos músicos e investigadores de campos afines también contribuyen al estudio de diversos géneros de la música popular y tradicional, entre los que podemos mencionar a Gilberto Gutiérrez, Eduardo Bustos, Isaías Alanís, Ricardo Perry, Georgina Trigo, Vicente Garrido, Armando Jiménez, Pedro Bravo, Francisco García Ram, Fernando del Moral, etc. y tal vez el lector se dará cuenta de los esfuerzos al respecto repasando la lista de las publicaciones de la bibliografía general.

Sin embargo, falta mucho más por hacer para poder cubrir toda la música popular mexicana y, especialmente, en la mayoría de los 56 grupos indígenas cuyas comunidades frecuentemente son de difícil acceso y requieren inversiones económicas considerables con respecto a su investigación.

En 1985 se inició la **carrera de etnomusicología** a nivel de licenciatura en la Escuela de Música de la UNAM. Antes de este evento, desde 1939, había existido una carrera para formación de folkloristas profesionales encargados de rescatar y estudiar la música tradicional de México, pero ahora los estudios etnomusicológicos se han establecidos formalmente.

## CAPITULO II

### RECOPILACION

#### **Como educar a su oído musical.**

La gran mayoría de la nueva generación de etnomusicólogos europeos y norteamericanos son musicólogos que se han especializado en la etnomusicología, y por la inercia de sus estudios en sus respectivos institutos universitarios de musicología tienen un amplio conocimiento de la música clásica occidental. ¿Y esto, en qué nos puede ayudar cuando estamos tratando de entender lo qué pasa musicalmente en una comunidad de Bali, de Uganda o de México?

La contestación es que entre más acostumbrado esté el oído del investigador a escuchar diversas clases de música, más fácil le será penetrar en cualquier cultura musical; así que para cualquier investigador de la música tradicional popular conviene entrenarse en escuchar y entender cualquier tipo de música, hasta la más difícil, que para muchos sería la música moderna de concierto, como la de Boulez, Xenakis, Ligeti, Lutoslawski, para sólo mencionar algunos, pero también música de otras partes del mundo, como la música japonesa, tailandesa, hindú, árabe, etcétera.

Así, recomiendo que el estudioso empiece por escuchar a fondo la **música europea de concierto** de todas sus épocas. No sugiero una audición de la música occidental por razones etnocéntricas. En mi concepto aquella música es otra entidad etnomusical, que sin embargo, es fácil a encontrar en las tiendas de discos y que es bien estudiada y documentada. Que una música no es de uno no quiere decir que no se debe conocerla. El etnomusicólogo debe ser abierto hacia todas las expresiones musicales del mundo. Consiga música del renacimiento de Palestina, o puede ir más atrás en la historia de la música si quiere. Escuche cada pieza unas 10 veces con atención. Trate de identificar secciones, tiempos, instrumentos, voces, etcétera. (El escuchar con atención se hace mejor de la siguiente manera: dirija su atención hacia los tonos que todavía no se tocan, es decir, trate de escuchar en su oído interior el siguiente tono justamente antes de que se toque).

Siga con la música barroca de Bach, Vivaldi y Handel,; del periodo clásico en Vienna, Haydn, Mozart y Beethoven son los más importantes. Del siglo XIX hay que conocer por lo menos a Schubert, Chopin, List, Wagner, Berlioz, Schumann, Bruckner y Mahler, además los grandes compositores de ópera como Verdi, Bellini y Rossini. Del siglo XX empiece con Ravel y Debussy y siga con Schoenberg, Webern y Berg, y más tarde incluya a

Stravinsky y Bartok; y no se olvide los compositores más modernos como los que mencioné arriba. Por supuesto, hay muchos más compositores pero ésta será la selección de usted.

Escuche toda esta música con cuidado. Poco a poco le va a gustar, si no es que ya le gustaba antes. Al mismo tiempo infórmese sobre los estilos y los compositores en alguna historia de música o en una buena enciclopedia.

Ahora continúe con la música de **otras partes del mundo** como China, Corea, Japón, Tailandia, Java, Australia, India, Irán y el área desde Irak hasta Marruecos y África. Y no se olvide de los indígenas de los E.U.

Para profundizarse en la **música mexicana** puede empezar por escuchar con atención y sentido crítico la música de moda como rock, trova contemporánea, música disco o tropical. Después puede seguir con la llamada música vernácula, presente especialmente en la radio. Para continuar es conveniente escuchar, en disco o cassette, música de distintos **géneros tradicionales** como el son jarocho, son huasteco, huapango arribeño, polka, canción cardenche, música mayapax, chilena, son de arpa grande, pirecuas, mariachi tradicional, corrido, etcétera. Escuche **música de bandas** y trate de identificar si las piezas interpretadas son marchas, danzones, valonas, pasodobles, sones, jarabes, himnos, etc. Procure escuchar **música indígena** e identificar los instrumentos utilizados (flautas, tambores, guitarras, bajos, jaranas, requintos, vihuelas, salterio, bandolas, entre otros), vea si puede definir el grupo étnico que la toca (totonacos, pames, tarahumaras, tzotziles, zapotecos, purépechas...) y si es música religiosa, festiva, infantil, etcétera. En algunos géneros trate de identificar los estilos regionales, como el son huasteco de Veracruz, San Luis Potosí o Tamaulipas, o el corrido de Guerrero, Morelos o Puebla.

Todo este proyecto le costará algún dinero. Pero vale la pena. Haga su colección y cuando realmente haya penetrado en todo este universo musical, constituirá un tesoro para usted. Esto es una parte del estudio de la etnomusicología que amplía sus criterios, su oído musical y su mente y usted funcionará mejor en su tarea de investigador. Véase también la bibliografía: "Apreciación musical".

### **Como acercarse más a la música.**

Creo que para el etnomusicólogo es indispensable **tocar un instrumento**. Puede usted empezar a recopilar datos en el campo sin poder tocar personalmente la música pero, por favor, si usted no es músico empiece ahora mismo con sus clases de música. No es necesario que tenga usted aspiraciones a ser un gran músico sino como mínimo saber tratar su instrumento musical como una herramienta en su tarea de investigador. Para entender a fondo lo que es la música no queda más que ejecutarla. Claro que todos hemos cantado mucho o poquito y esto es ganancia, pero no es suficiente, se deben aprender bien las pautas, los ritmos y los intervalos, es decir, todo que es el **solfeo**. Conviene aprender a ejecutar la música en un instrumento, sea una guitarra o un teclado, que ahora se pueden conseguir a precios razonables. **Tome clases**, en la

mayoría de los lugares de este país es posible encontrar un maestro de guitarra o de piano que le guíe. se sorprenderá de ver qué tanto se puede aprender en un año, entrenando concentradamente, con constancia y conciencia, media hora al día. Sus habilidades en el instrumento le ayudarán mucho cuando algún día quiera transcribir, es decir, anotar la música que ha grabado en papel para poder estudiarla mejor y para poder decir algo concreto sobre ella.

### **La descripción.**

Suena tal vez fácil el describir lo que uno ve, pero no siempre lo es, por lo menos no para todos. La mayoría de nosotros necesitamos trabajar mucho para entrenarnos en hacer solamente una descripción de algo muy sencillo, por ejemplo algún cuarto con sus muebles, una calle, etcétera, además lograr un estilo que sea interesante leer y que realmente capte la atención del lector. Sin embargo, es parte del trabajo poder **describir en un estilo sencillo y objetivo** el ambiente de los músicos, su biografía, los instrumentos que tocan, cómo los tocan y lo que hacen mientras tocan, para mencionar sólo un par de ejemplos. También hay que describir rituales, fiestas, pistas de baile, interiores de iglesias, trajes regionales y danzas y bailes, entre otros elementos. Así que hay que empezar lo más pronto posible. Acostumbre observar y describir lo que ve en sus alrededores. No vamos a dramatizar, tampoco a escribir poesía, sino describir objetivamente, aunque algunos quizás descubrirán que tienen habilidades literarias que ignoraban.

### **Investigaciones de largo o corto plazo.**

En cualquier caso, hay mucho qué hacer con respecto a la investigación de la música. Personalmente me inclino a iniciar **proyectos largos** que puedan resultar en **monografías** que describan todas las actividades de una determinada área, **otros se limitan** a un tipo especial de canciones, a los aspectos históricos, a biografías de músicos o algún género musical. No siempre es aconsejable fijarse demasiado en algún género en especial y así excluir otros temas de su investigación, ya que algo que puede ser más interesante podría surgir en el transcurso de la estancia de uno.

Por supuesto, nunca se podrá encontrar todo, aunque nos quedáramos en un lugar durante tres o cuatro años. Siempre se encontrará algo más que uno no había creído que existía, así que es bueno armarse con paciencia. En algunos casos es posible **regresar a su área** de investigación y controlar el trabajo que ya se ha efectuado. Hay etnomusicólogos que usan sus vacaciones de esta manera, lo cual puede ser necesario y útil.

### **Cartas de introducción.**

¿Qué hace uno cuando quiere iniciar su trabajo de campo? Si trabajamos en nuestro propio ambiente cultural raramente hay problemas, uno tiene las mismas costumbres o casi las mismas, la gente nos conoce y hablamos el mismo idioma y lenguaje; pero de todos modos conviene prepararse lo mejor que se pueda.

Primero se debe conseguir una **carta de recomendación** de la institución en donde trabajamos, preferentemente con una foto del investigador. Si trabajamos en un país extranjero se debe conseguir otra carta de la embajada. Si uno puede obtener cartas de un instituto etnográfico, de un museo, de la oficina del gobernador, de la universidad local y del alcalde, también pueden ser útiles y ayudar a construir el ambiente de confianza que necesitamos para poder estar a gusto en la comunidad a donde se trabaja. En caso contrario, es decir, sin ninguna documentación, el resultado puede ser fatal, de esto hay varios ejemplos. Las cartas deben enseñarse a las autoridades locales antes que empecemos a trabajar, así se pueden evitar muchas dificultades y sospechas injustificadas: es parte de la “**diplomacia del etnomusicólogo**”. Este tipo de documentación puede aclarar situaciones problemáticas que a veces surgen y tener el efecto de que contamos con el apoyo de la autoridad local respectiva.

### **Relaciones con los informantes.**

Hasta donde es posible conviene iniciar relaciones amistosas con los informantes, ser servicial cuando se pueda, llevar algún regalo sencillo pero que puede consistir en detergente, aceite comestible, velas, cigarros, arroz y frijol, pero hay que evitar bebidas alcohólicas por razones obvias. Si alguien está enfermo llévalo al hospital, pide al personal que traten bien al paciente y cheque que lo hagan.

Con respecto al idioma este puede ser un punto difícil para el etnomusicólogo y en algunos casos no queda más que aprender por lo menos un idioma que es común para toda el área cultural que estamos investigando. El obstáculo de esto en México, donde no todos los indígenas hablan el español, es **la falta de cursos de idiomas indígenas** organizados en audiocintas o libros. Se venden un sin fin de cursos de inglés, alemán y francés pero no hay uno solo de los 56 idiomas indígenas de éste país. Así, en ciertos casos, puede ser necesario trabajar con un intérprete.

### **El trabajo de campo.**

La presencia personal del investigador en su área de estudio fue algo que no se tomó muy en serio al inicio del siglo y las recopilaciones de aquella época difieren esencialmente de los trabajos etnográficos de la actualidad. Muchos musicólogos transcribieron mayormente las **grabaciones de otras personas** que habían hecho el “trabajo de peón” en el campo. Recopilaron y mandaron melodías en pautas por correo a los directores de los proyectos, lo cual hizo su información un conocimiento de segunda mano, que por razones lógicas no pueden ser de mayor confianza para los propósitos de una investigación actual ya que el transcriptor no siempre puede estar totalmente seguro de las intenciones del recopilador.

Esto ya no se hace. En casos muy especiales puede ser necesario usar un información de segunda mano: sin embargo, esto siempre se debe indicar y esta clase de información no puede ser la base de alguna teoría. Para mí,



personalmente, es un principio de rigor que toda la información que forma la base de **mis descripciones y conclusiones es algo que yo he visto**. A veces cuesta esfuerzos grandes, como una vez que trabajé en un pueblo maya con un grupo de fotógrafos de la ciudad de México. La fiesta que atendimos no se iba a repetir hasta el año siguiente y para que el resultado pudiera considerarse confiable decidimos incluir absolutamente todo. Los dos últimos días del evento, que ya había durado una semana, se intercambiaron algunas fases de las ceremonias, nadie podía informar con seguridad sobre los horarios, y no había otra para mí que quedarme despierto durante 48 horas, mientras los fotógrafos se fueron a dormir por turno.

Por supuesto, siempre **pregunto qué va a pasar** en el evento musical en cuestión, pero nunca me han servido estas informaciones para mucho. Frecuentemente falta algo. Cosas que son de importancia para el investigador no siempre lo son para el informante y al revés. Imagínese, por ejemplo, a un etnógrafo hindú que quisiera investigar una fiesta navideña en la ciudad de Nueva York. Los puntos que le interesarían a él seguramente serían de otra clase que alguno de los participantes escogiera a contarle. Esta es una de las razones por las que muchos etnomusicólogos y etnógrafos prefieren trabajar en ambientes **que no son los propios**. Es mucho más fácil notar rasgos y elementos importantes de la gente de otros contextos culturales. Lo que uno ve diariamente se hace costumbre a tal grado que frecuentemente pierde su significado e importancia para quienes lo viven cotidianamente.

### **El diario.**

Se debe escribir un diario cuando uno trabaja en el campo. Primeramente, el diario debe contener información que tenga que ver con la **conducta musical**, pero muchas otras cosas pueden incluirse como **anécdotas, viajes, llegadas, comida**, etcétera. Dos diferentes personas escriben diferentes diarios aunque los dos sean etnomusicólogos. Un buen ejemplo de esto es “Rejsen til Aegypten” (El Viaje a Egipto), un diario escrito por tres etnomusicólogos, incluyendo el suscrito, y luego publicado (en danés). Todos anotamos diferentes observaciones y todo era útil para el lector que quería saber qué había pasado. Un diario también sirve para dar una imagen más humana del etnomusicólogo, que solo se manifiesta académicamente en artículos y libros científicos escritos para especialistas. Otra ventaja del diario escrito en el campo es que puede ser muy útil en la **reconstrucción de ciertos eventos y detalles musicales** que de otra manera podríamos olvidar.

### **La grabación.**

El siguiente punto es el equipo de grabación. La grabación de la música es la documentación del etnomusicólogo y también es la base para la transcripción

de la música en pautas con el objetivo de analizar su transcurso melódico y rítmico. La grabadora DAT electrónica digital es una de las opciones y la de minidisc es otra y tal vez mejor. En los 1950s se usaban las grabadoras de alambre, y las grabadoras de carrete Nagra y UHER; otros equipos costosos se usaban de los 60s hasta los 80s. Generalmente sólo las instituciones del gobierno pueden comprar estos aparatos caros. Además, se necesita un aparato de carrete más grande en el gabinete para poder transcribir, ya que las grabadoras de campo no están hechas para esta pesada labor.

La compra de una grabadora puede ser un problema considerable, ya que una grabadora DAT profesional adecuada cuesta lo que gana un etnomusicólogo en México durante todo un año. Hasta hace poco tiempo la grabadora DAT ha sido una buena solución con respecto a la grabación, sin embargo, una cinta DAT debe copiarse a otro tipo de cinta ya que se deteriora considerablemente al tocarse, así que las cintas DAT realmente no son de confianza para el archivo.

El mercado comercial está lleno de grabadoras de cassettes, pero desgraciadamente la calidad de grabación de la mayoría de este tipo de aparatos raramente tiene la capacidad de las antiguas grabadoras de alambre. Claro, un mal aparato es mejor que ninguno, así que si no hay otra posibilidad trate entonces de adquirir una grabadora de cassette de la mejor calidad posible. Sin embargo, hay que agregar que se han hecho grabadoras de cassette profesionales y que cuestan de 800 a 1000 US\$. Una buena opción actual es la grabadora digital de minidisc que en su versión más sencilla no cuesta mas que 400 US\$ y en algunos lugares se consigue en hasta la mitad de esta cantidad. Un minidisc cuesta menos de 5 US\$ y grabándola en estereo tiene una duración de 74 minutos y en monoaural lo doble. Probablemente en un par de años será posible adquirir grabadoras profesionales de campo que graban discos compactos.

Debemos informarnos ampliamente sobre las mejores posibilidades actuales. El aparato debe ser robusto y resistente a la humedad, calor y frío y preferentemente también a golpes accidentales. Un buen micrófono es importante para la calidad de sonido. Se deben evitar los micrófonos de dirección. Algunos prefieren usar micrófonos que graban todo en una periferia de 360 grados y a otros les gustan la llamada forma de riñón, que no incluye lo que pasa atrás como ruido del papel, lápiz, etcétera, del etnomusicólogo. Si la grabadora es estéreo, entonces se trabaja con dos micrófonos que deben colocarse de tal manera que, por ejemplo, los tambores no ahoguen el canto o a los instrumentos de volumen más bajo como violín o flauta. Si es posible, los micrófonos pueden colocarse en un árbol o bajo una viga de una habitación. Si llevamos un par de audífonos podemos hacernos una buena idea de la calidad de grabación en el lugar. Evite locales donde se produce un eco. Una cabaña con techo de paja o palma y paredes de madera puede ser perfecta.

Las situaciones de grabación son tan diferentes que es difícil señalar la posición de los micrófonos en detalle, pero con los dos colocados en lugares adecuados se pueden hacer grabaciones suficientemente buenas para ediciones

de cassettes, discos y programas de radio. Incluso con un solo micrófono y con una grabadora monoaural se puede hacer grabaciones aceptables.

Se deben tomar **fotos** donde sea posible, por lo menos de los instrumentos tradicionales, solos y mientras que se tocan. Si es posible ponga una regla con medidas claras a un lado del instrumento, así se puede obtener una impresión fácil de su tamaño. Trate también tomar fotos de la ceremonia, ritual o danza que se acompañe por la música grabada. Sin embargo, es difícil grabar y fotografiar al mismo tiempo y, después de todo, la música es la más importante en nuestro caso. El mismo problema de prioridad surge con la cámara de video que, sin embargo, es un medio excelente para grabación de danzas y técnicas musicales que de otra manera pueden ser difíciles describir.

**Libros sobre el sonido y la grabación que el lector puede consultar:**

- Audio Research. The Audio Research Model One. Sin pie de imprenta  
Manual del operador de un equipo para la recreación  
Electrónica de ambiente.
- Bachus, John. The Acoustical Foundations of Music. Londres, John  
Murray, 1970.
- Centro de Capacitación Cinematográfica, Dirección General de Radio –  
Televisión y Cinematografía.  
Curso Básico de Lenguaje y Técnica Cinematográfica.  
México D.F., sin fecha (aprox. 1981).
- Crowhurst, Norman. Basic Audio. Nueva York. John F. Rider, 1959.
- Díaz Pinilla, José A. Manual Hi-Fi. Madrid, Paraninfo, 1981.
- Fletcher, Neville H. Y Suzanne Thwaites.  
“The Physics of Organ Pipes”. En: Scientific  
American, V. 248, No. 1 (Enero 1983) pp. 84-93.
- Matras, Jean-Jacques. El Sonido. Buenos Aires. Librería “El Ateneo”  
Editorial, 1979. Traducción de Victor Bouilly.
- Sears, Francis W. Fundamentos de Física I. Mecánica, Calor y Sonido.  
Madrid, Aguilar, 1975. Traducción de Luis Bravo Gala.  
Séptima edición.
- Vaughan, Denis. “How we hear direction”. En: Audio, vol. 67, no. 12,  
Diciembre 1983, pp. 50-55.
- Woram, John M. The Recording Studio Handbook. Plainview, New  
York, Sagamore Publishing Company, 1976.

### **La monografía.**

Una monografía etnomusical como yo lo entiendo es un estudio global de las actividades musicales en una determinada área. En lo siguiente vamos a ver cómo se puede hacer. Habrá otras maneras y otras sucesiones de los pasos de la investigación, esto depende de las circunstancias y del investigador respectivo.

Conviene hacer un sondeo del área en cuestión, o un “diagnóstico musical” como lo hemos llamado en la Dirección General de Culturas Populares.

Normalmente no vamos a clasificar todo un estado, sino una región específica o algún grupo cultural, por ejemplo, un grupo de indígenas en México, pero puede ser de un área amplia, como El Diagnóstico Musical del Estado de Quintana Roo (1984, pp. 52, no publicado), hecho por el suscrito. Generalmente el diagnóstico no puede ser muy profundo y tenemos que contar con que algunas de sus informaciones tendrán que corregirse y, sobre todo, ampliarse en lo que será una investigación posterior.

### **El diagnóstico musical.**

Un diagnóstico musical es un sondeo de las actividades musicales en una determinada región. Es un trabajo inicial que puede servir como base para una investigación más amplia y más profunda y que finalmente puede resultar en una monografía. El diagnóstico puede abarcar una descripción de los siguientes temas:

#### **Area en general.**

1. Area geográfica
2. Cultural, historia, idiomas etc.
3. Ciudades, pueblos, comunidades, rancherías
4. Eventos Musicales: fiestas y rituales religiosas, bailes, fiestas particulares. Su organización musical a grandes rasgos, fechas.
5. Géneros musicales y su distribución, músicos particulares y grupos musicales.
6. Instrumentos.
7. Instituciones y particulares que se ocupan con investigaciones musicales en el área.
- 7.1. Es posible que en la región que se ha escogido como tema de estudio haya una o varias instituciones y personas privadas que se ocupan de la recopilación musical, con investigaciones, publicaciones y apoyo a la música de una u otra forma. Visítelos, hable con ellos, ofrézcales apoyo y trate de iniciar un intercambio de datos. Anote toda la información accesible.

Podemos dividir tales actividades en por lo menos tres grupos.

1. Instituciones que se ocupan con música.
2. Personas particulares que se ocupan con la música.
3. Estaciones de radio y televisión locales (investigue sus programas musicales a fondo).

**Instituciones:**

1. Nombre, dirección, teléfono.
2. Actividades, investigaciones, publicaciones.
3. Responsables
4. Empleados, especialidades
5. Proyectos
6. Proyecto en marcha
7. Futuros proyectos
8. Biblioteca o archivo de música
9. Material no-publicado
10. Grabaciones en cinta, discos
11. Colecciones de fotos, película, video
12. Instrumentos musicales

**Personas:**

1. Nombre, dirección teléfono
2. Actividades principales con respecto a la música
3. Proyecto
4. Biblioteca, fonotecas, fototeca, colección de pautas, instrumentos musicales, documentos.
5. Publicaciones en forma de libros, artículos, catálogos, cintas, discos, programas de radio y televisión, etc.
6. Alguna colaboración con una institución
7. Cuáles son los objetivos y actividades de tal institución.

**Literatura:**

Encuentre los libros, artículos de revistas y periódicos que hablan de fiestas, música y danzas de la región, haga bibliografías.

**Tarjetas bibliográficas:**

Escriba los títulos de las publicaciones de la siguiente manera:

1. AUT      El autor del texto
2. TITAR    El título del artículo, el capítulo, “entre comillas”
3. TITOB    El título del libro, del folleto, de la revista, subrayado
4. DATED    Informaciones de la edición:  
                  El autor del prólogo, traducción, edición.  
                  El número de la edición, y si es revisada, corregida,  
                  aumentada, etcétera.

Editorial, lugar de edición, fecha de publicación.  
Volumen, número de páginas  
Ilustraciones y sus autores  
Serie de publicación y otras informaciones

Ejemplo de una tarjeta de un libro:

AUT.	Michel, Concha
TITOB/DATED	Cantos Indígenas de México. Prologo de Alfonso Pruneda. Instituto Nacional Indigenista, México 1951, pp. 112, 4 fotos (una de Eisenstein) y 5 grabados de Alfredo Zalce. (Biblioteca de Folklore Indígena 1).

Ejemplo de una tarjeta de un artículo de revista:

AUT.	Reuter, Jas
TITAR	“La música popular en la ciudad de México”
TITOB/DATED	Revista de Música Latino Americana/Latin American Music Review, vol. 5 núm. 1 (1984) pp. 09-101.

### **La investigación.**

El **registro** de grabación: Cuando se graba la música de los informantes hay ciertas informaciones que son necesarias y básicas para el registro de grabación, para que sea accesible para uno y para otros. Es práctico hacerse una especie de “formato” que se memorice, así es más fácil evitar olvidarse algunos de los datos más importantes.

Las informaciones que necesitamos son las siguientes:

1. Número de la cinta.
2. La marca de la grabadora
3. Tipo de cinta.
4. Velocidad.
5. Monoaural o estereo
6. Fecha
7. Lugar, geográfico
8. Lugar, específico
9. Hora
10. Nombre del proyecto
11. Nombre del investigador
12. Nombre del grupo musical
13. Instrumentos y nombre de los músicos

14. Género musical y su título.

15. Duración (se mide en el laboratorio de sonido).

Se puede hacer el esquema de la siguiente manera:

- 
- 1) Cinta no. 15. 2) Nagra SN2. 3) Carrete. 4) 3 \_\_. 5) Monoaural.  
6) 7 May 1979  
7) Chikindzonot  
8) Plaza de baile  
9) h. 23:15

10) MEXYUC

11) Max Jardow-Pedersen

---

12) Grupo tropical “Pablo con su combo”

13)

Batería	Arterio Chan
Organo:	Marcos Chan
Bajo:	Hipolito Puc
Requinto:	Florentino Puc
Saxo alto:	Marcia Pech
Bongós:	Pablo Chan
Canto:	Juan Cancio Noh

15)

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 1. Cumbia: “Que Caramba” | 4’40” |
| 2. Mambo: “La foca”      | 6’20  |

etcétera

---

En el archivo puede ser de utilidad tener varias entradas y podemos, por ejemplo, dividirlo en los siguientes grupos

1. Grupos musicales.
2. Instrumentos musicales
3. Músicos

Ejemplo del registro de un grupo musical:

Grupo: 1) Orquesta de jarana “Los sonorámicos de Juan Colorado”.

2) Instrumentos:	3) Músicos:
Saxo alto	Samuel Dorantes
Saxo Tenor	Juan Pedro Santana
Trompeta	José Ayusco Noh
Tarola	Elcazar Gondón

Bombo

Jesús Evenam

- 4) Géneros musicales que toca el grupo  
Jaranas, marcha-pasodobles, sones.
- 5) Fiestas de corrida, fiestas de jarana, fiestas de gremio,  
procesiones, bailes tradicionales, antes y después de ceremonias de  
la iglesia.
- 6) Grabaciones: Cintas Mexyuc nr. 17, 18

Ejemplo del registro de un instrumento musical:

- Instrumento:
- 1) Requinto
  - 2) Músico: Ronaldo Pot.
  - 3) Grupo: Demetrio Camal Po. Chikindzonot.
  - 4) Los instrumentos del grupo:  
Guitarra: Demetrio Camal Pot.  
Requinto: Ronaldo Pot  
Maracas: niño, nombre?  
Cantante: Nicanor Pec Chan
  - 5) Géneros que toca el grupo: canciones rancheras.
  - 6) Eventos musicales
  - 7) Grabaciones: Cintas MEXYUC nr. 3:7-14 y 4: 1-2

Ejemplo del registro de un músico:

- Músico:
- 1) Antonio Yam Hoil. 53 años.
  - 2) Saxo alto, (además guitarra, trompeta  
Trombón, timbales.
  - 3) Director de la orquesta jaranera  
“Los Mensajeros” de Tixcacalcupul.  
Compositor de jaranas
  - 4) Instrumentos, Músico de la orquesta:

1. saxo alto	Antonio Yam Hoil
2. saxo alto	Liberación Cawich
Trompeta	Juan Dasco Pot Yam
Trombón	Inocencio Noh
Timbales	José Domingo Kawal Cahúm
Bombo	Margarito Yam Kawal
  - 5) Eventos musicales en las cuales toca el grupo:  
Fiestas de corrida, fiestas de gremios, fiestas de jarana.



- 6) Grabaciones: Cintas MEXYUC nr. 8:9-15, 9:1 y 3, etcétera.

### **¿Qué se debe preguntar?:**

Poco a poco cada investigador desarrolla su propia **técnica de entrevistas**, ¿pero cómo se aprende? Posiblemente haya buenos libros al respecto, pero más bien depende de la habilidad de cada uno. En primera instancia, el resultado es proporcional al interés del investigador no sólo con respecto al tema sino también a la persona que se entrevista. Recuérdese que una de las características de la música es que es una expresión humana y no sólo una producción de sonido.

Tenía un ayudante en uno de mis viajes a Quintana Roo. Su nombre era Mario y era mi intérprete en un pueblo maya donde entrevistamos a unos músicos mayas que normalmente no son muy accesibles, ya que han crecido con una desconfianza profunda al mundo que los rodea. Sin embargo, Mario tenía una manera impresionante de iniciar el contacto con los informantes mostrándoles que realmente los quería: abrazaba a los músicos por sus hombros, hacía comentarios de broma en maya, les pegaba cariñosamente en el estómago, se reía, platicaba y en poco tiempo había obtenido las informaciones que nos interesaban. Pero claro, el método de Mario no es una sugerencia, la manera de comportarse depende del carácter de cada uno, de la situación y del informante. Lo importante es actuar con todo el respeto que merece el informante, tratar de entender su mundo y penetrar en su pensamiento particular.

En las páginas siguientes presentamos algunas de las **preguntas** que pueden hacerse. Sólo son ejemplos, ya que las encuestas obviamente deben ajustarse a la cultura que es sujeto de investigación y la situación en la cual uno se encuentra. Hay un total de aproximadamente 300 preguntas, más 65 en el capítulo sobre los instrumentos musicales. Las ideas de algunas de estas preguntas se han tomado de las encuestas del libro de Bruno Nettl: *Theory and Method in Ethnomusicology* (1963), otras del libro de Martin Stokes *Ethnicity, Identity y Music* (1977, pp. 1-24) y algunos he agregado yo. No es la idea que se harán en la sucesión en la cual aparecen tampoco con respecto a los temas. Tal vez se inicia la entrevista con el tema de los músicos en lugar de la música en general, o con los instrumentos o con la organización de los eventos musicales. Esto depende del lugar y la situación. Algunas de éstas no tendrán sentido en algunas culturas, pero sí en otras. Tal vez algún punto puede ser la base de conversaciones largas y así formar un puente para otras preguntas.

No se debe sacar una lista con las preguntas enfrente del informante especialmente si él no sabe a leer. La lista debe estudiarse en casa y memorizar hasta donde se pueda, y entonces se puede ajustar, cambiar y aumentar, según el ambiente en el cual uno esté. En algún caso, y con el consentimiento del informante, se puede grabar la entrevista, especialmente si se trata de informaciones biográficas. Para una entrevista se debe usar un micrófono

automático y se puede muy bien usar una de las grabadoras pequeñas de cassette tipo “Walkman” para este propósito.

**Sobre la música en general:**

1. ¿Qué significa la palabra “música”. Hay una palabra en el idioma indígena regional que abarque tanto música y fiesta como danza?
2. ¿Cuál es el objetivo de la representación musical?
3. ¿Qué tipos y géneros musicales hay?
4. ¿Para qué se usa el canto y la música instrumental?
5. ¿Cómo se valora la música?
6. ¿Hay música bien o mal tocada, cuál es la diferencia?
7. ¿Es posible separar la calificación de la música de la de su representación?
8. ¿Qué es que hace buena o mala a una pieza musical?
9. ¿Qué es lo que caracteriza a un buen cantante o instrumentalista?
10. ¿Cantan todos o la mayoría
11. ¿Quién ejecuta la mayor parte de la música?
12. ¿Hay músicos profesionales y aficionados? ¿Cómo se denominan?
13. ¿De dónde viene la música de esta comunidad?
14. ¿Hay compositores de canciones y piezas instrumentales?
15. ¿Cómo componen y qué géneros?
16. ¿Cómo se identifica una determinada composición?
17. ¿Recuerda la gente al compositor de una determinada melodía?
18. ¿Existen una división entre texto y melodía? ¿Puede la misma melodía usarse para diferentes textos?
19. ¿Saben la gente cómo fue compuesto el texto y la melodía?
20. ¿Cantan diferentes cantantes de distintas maneras?
21. ¿Las canciones y las piezas instrumentales tienen dueños?
22. ¿A quien se puede enseñar la música?
23. ¿Existe música que sólo puede representarse por determinadas personas?
24. ¿Se puede heredar melodías?
25. ¿Se puede comprar melodías?
26. ¿Qué pasa cuando un músico comete un error?
27. ¿Se distingue música nueva y antigua?
28. ¿Cuál de las dos se considera mejor?
29. ¿Dónde se tocan los respectivos géneros, en cuales eventos y ocasiones.
30. ¿Hay música que solamente se canta o toca por grupos particulares como mujeres, niños, asociaciones de campesinos o artesanos, etcétera?
31. ¿Cuáles son las relaciones entre los medios de comunicación y la práctica de las tradiciones musicales locales?
32. ¿Cuáles estaciones de radio y televisión hay en la localidad o cuales se pueden captar?
33. ¿Qué tipo de música transmiten?
34. ¿Cuáles son los porcentajes de tiempo de transmisión de los diversos géneros.?
35. ¿Cuál música se transmite a la calle por bocinas de tiendas?

36. ¿Cuál música se toca en los supermercados?
37. ¿Cuál música se toca en los camiones públicos?
38. ¿Cuál música se toca en los mercados?
39. ¿Qué tipo de conciertos se efectúan? ¿Géneros, frecuencia, público etcétera).
40. ¿Cuáles grupos musicales visitan a la comunidad? ¿Hay grupos de música tradicional entre ellos?
41. ¿Cuál es la música de larga tradición? (textos, coreografía, origen).
42. ¿Cuáles otros géneros se cultivan? (Descripción musical y instrumental).
43. ¿Quiénes son los músicos profesionales?
44. ¿Quiénes son los músicos ambulantes?
45. ¿Cual música se toca en las cantinas?
46. ¿Cuál música se toca en los restaurantes, y a que hora?
47. ¿Cuál es el público?
48. ¿Cuáles son los lugares alternativos de trabajo? ¿En otras ciudades, en panteones, en fiestas religiosas, particulares, escolares y nacionales, serenatas?
49. ¿Cuáles son los ingresos de los músicos de tiempo completo, o tiempo parcial? ¿Tienen trabajo de por vida o contemporáneo y cómo son los contratos?
50. ¿Cómo compran sus instrumentos? ¿Cuánto cuestan?
51. ¿Hay gremios y sindicatos?
52. ¿Hay grupos de baile tradicional y moderno?
53. ¿Cuál es su repertorio (géneros, títulos, piezas en total)?

### **Sobre el músico en general:**

1. Nombre, sexo, edad, lugar de nacimiento, dirección.
2. Observaciones de personalidad, ocupación, biografía
3. Habla otros idiomas diferentes al propio?

### **¿Cómo se aprende la música?**

1. ¿A dónde se puede aprender la música, tanto tradicional como la “moderna” y la clásica europea? (escuelas, bandas, etcétera).
2. ¿Nombre, dirección, institución, escuela de cada maestro?
3. ¿Cuáles son las actividades que desarrollan en las clases de música?
4. ¿Qué material didáctico usan?
5. ¿Se usa material didáctico hecho por los alumnos?
6. ¿Cómo es la distribución de la música popular comercial y otra música en las enseñanzas?
7. ¿Es autor de algunas publicaciones en forma de libros, artículos, folletos, discos, programas de radio o de televisión, etcétera?
8. ¿Tiene una bibliografía musical?
9. ¿Tiene manuscritos no publicados?
10. ¿Tiene grabaciones de música en disco, cintas de carrete o de cassette?

11. ¿ Tiene una colección de fotos?
12. ¿ Tiene una colección de películas?
13. ¿ Tiene una colección de videos?
14. ¿ Tiene una colección de instrumentos musicales?
15. ¿ Dónde estudió?
16. ¿ En cuál nivel ha estudiado?
17. ¿ Cómo se aprende las canciones y las piezas musicales?
18. ¿ A qué edad aprenden los niños a tocar en general?
19. ¿ Qué edad tienen cuando ya saben tocar bien?
20. ¿ A veces los músicos aprenden melodías en otras comunidades?
21. ¿ El músico ha compuesto música o canciones?
22. ¿ Aprende o compone al soñar?
23. ¿ Cómo describe sus composiciones?
24. ¿ Cuáles son los títulos de su repertorio?
25. ¿ Qué hace para recordar sus melodías?
26. ¿ A donde tiene que ensayar para aprender la música?
27. ¿ A veces se olvida una canción o la cambia por otra?
- ¿ Puede cansarse de una melodía y luego abandonarla?
28. ¿ Trata de cantar o tocar con otros músicos que los de siempre?
29. ¿ Cómo ensaya?
30. ¿ Aprenden los hijos de los músicos a tocar?
31. ¿ Cómo se aprende la música, repitiendo, imitando, por pautas o de otra manera?
32. ¿ Se usa recompensa si tocan bien?
33. ¿ Usa castigo si no tocan correctamente?
34. ¿ Le enseñó el padre del maestro a tocar de la misma manera?
35. ¿ Porqué quieren los papas que tocan?
36. ¿ Cuáles instrumentos se tocan en la familia?
38. ¿ Cuáles partes del cuerpo se mueven durante la representación?
39. ¿ Cuáles tipos de música de la comunidad puede tocar?
40. ¿ Cuáles tipos de música de la comunidad puede tocar?
41. ¿ Cuáles otros instrumentos puede usarse para la música que toca?

#### **La razón por ser músico:**

1. ¿ Toca por dinero?
2. ¿ Toca por promesa religiosa?
3. ¿ O solo toca porque le gusta?

#### **El grupo musical:**

1. ¿ El nombre del grupo?
2. ¿ Número de miembros?
3. ¿ Los instrumentos del grupo?

4. ¿A donde y como consiguen los instrumentos?
5. ¿Está basado el repertorio de la memoria, de una colección de textos y melodías escritas, o de grabaciones de cassettes.
6. ¿Cuando y como se toca la música: en fiestas de familia, en fiestas religiosas, en fiestas nacionales, en lugares públicos como mercado, plaza, cantinas, etcétera?
9. ¿Se usa la música para acompañamiento de bailes?
10. ¿Como y cuando se usan los distintos instrumentos?

### **La opinión del músico sobre su música:**

1. ¿Cuales tipos de música le gusta?
2. ¿Se toca de la misma manera hoy como antes?
3. ¿Que le gusta más tocar?
4. ¿En que consiste la diferencia, texto, música, uso?
6. ¿Hay algunas melodías que son más difíciles aprender que otras?
7. ¿Existen otras formas musicales hoy en día y que es su opinión sobre ellas?
8. ¿Porque ocurren estos cambios?
9. ¿Que opina de la música pop en la radio y la televisión?
10. ¿Puede tocar algo de ésta música?
11. ¿Sus amigos tocan algo de ésta música?
12. ¿A donde la aprendieron?
13. ¿La voz suena diferente al cantar diferentes clases de canciones?
14. ¿La voz de los cantantes suena diferente hoy en día?
15. ¿Que opina de la entonación vocal de los cantantes pop?
16. ¿Hay algunas personas aquí que tratan de cantar como los cantantes de pop en la radio y la televisión?
17. ¿Se percibe la música rural como “folklórica”, algo valiosa o simplemente como rústica?
18. ¿Tiene interés en otros géneros que no sean los que normalmente tocan?
19. ¿Que significado tiene la música tradicional para la vida de la comunidad?
19. ¿Se considera la música tradicional parte del pasado o de la vida contemporánea?
20. ¿Se considera la música tradicional apropiada para eventos especiales, ceremoniales o conmemorativos?
21. ¿Tiene discos y cassettes con música tradicional?

### **Conocimientos del repertorio en general**

1. ¿Conoce algunas de las antiguas canciones que otras personas ahora se han olvidado?
2. Conoce canciones de cuna, para trabajo, épicas, ceremoniales, de nacimientos, de amor?
3. ¿Opina que el canto ceremonial suena diferentes en relación al otro?
4. ¿Conoce canciones ceremoniales que se cantan fuera de la ceremonia a la cual pertenecen?

5. ¿Se siente diferente cuando escucha la música ceremonial?
6. ¿Se siente diferente cuando escucha música ceremonial fuera de la ceremonia a la cual pertenece?
7. ¿Conoce juegos de canto?
8. ¿Conoce canciones para curar?
9. ¿Conoce canciones que solo se canta como diversión?
10. ¿Conoce canciones pícaras?
11. ¿Conoce canciones que se cantan para obtener buena suerte?
12. ¿Conoce canciones que tratan del comportamiento de la gente?
13. ¿Conoce canciones que hacen burla de algunas personas?
14. ¿Hay canciones que le hace sentirse feliz?
16. ¿Hay canciones que le hacen enojar?
17. ¿Cómo define a una canción triste o una enojada?
18. ¿Conoce canciones de amor tradicionales y modernas?
19. ¿Que opina de cada categoría?
20. ¿Opina que hay canciones que son mejores o más bonitas que otras?
21. ¿Cómo defines lo que hace una canción bonita, interesante, etc.?
22. ¿Opina que hay canciones que suenan feo y porqué?
23. ¿Es una canción bonita o bella de la misma manera como una pulsera, una mujer etcétera o como?
24. ¿Puede decir algo sobre el tipo de canciones le mejor gusta?
25. ¿Que es que más le gusta de la canción: la melodía o el texto o ambos?
26. ¿Conoce canciones que solo son para niños?
27. ¿Conoce canciones que solo son para hombres?
28. ¿Conoce canciones que solo son para mujeres?
29. ¿Conoce canciones que solo son para gente grande?
30. ¿Opina que es bueno conocer canciones porque?

#### **Que opinan otras personas del músico?**

1. ¿Es bueno?
2. ¿Porqué y cual es el criterio?
3. ¿Es diferente que otros músicos?
4. ¿Canta o toca de manera diferente?

#### **Los eventos musicales**

1. ¿Cómo es la organización en general?
2. ¿Cómo es en detalles?
3. ¿Cual es el horario de cada representación musical?  
Indique los pasos de la ceremonia.
4. ¿Describa cada situación musical y si tiene lugar en la iglesia, una casa particular, si es fuera o dentro, si es un una plaza ceremonial o pista de baile.
5. ¿Quiénes participan?
6. ¿Que ceremonia es?
7. ¿Cuál es la función de los músicos?

8. ¿Tocan sentados, parados o caminando?
9. ¿Cómo es la coreografía de los danzantes?
10. ¿Como son los trajes?
11. ¿Cuál es la duración de la danza?
12. ¿Hay repeticiones?
13. ¿Qué es el significado ritual?

Ejemplo de un esquema de una fiesta de corrida en el pueblo de Yaxché en el estado de Quintana Roo. El primer ciclo de 24 horas.

Significado	Hora	Género	Lugar/evento
Inicio de la responsabilidad de las primeras 24 horas de la fiesta	19:20	Jarana	Casa del organizador
Entrega de los adornos que son ofrendas al santo patrón	19:20	Jarana	La casa a donde se fabricaron los adornos
Etcétera			

### **El universo invisible y su relación con la ejecución musical**

1. ¿La religión y sus ritos y su expresión musicalmente?
2. ¿El mundo de los espíritus malos y buenos y su relación con la música?
3. ¿Hay curaciones ceremoniales y musicales?
4. ¿Leyendas al respecto y alguna relación musical?
5. ¿Significados musicales en general?

### **Investigación de la música urbana:**

Si se trata de una ciudad grande la tarea de una investigación puede ser enorme. Trate de hacer una especie de diagnostico bien estructurado, delimite su tema o profundice luego en, por ejemplo, un género como una estudiante de musicología en Copenhague que por medio de Internet inició la investigación de una “tribu techno danés”. Mire aquí lo que anunció en su “homepage”:

**“Título: Techno:** ¿porqué suena la música así?

Este homepage se ha establecido por Henriette Moos como una parte en la recopilación de información sobre la producción musical y estética entre los productores de techno en Dinamarca 1998/99. El trabajo con la tesis es revisado continuamente de acuerdo al material que entrará – por un lado, los comentarios y buenos consejos en mi libro de visitantes, y por otro lado las conversaciones con todo ustedes que gustarán participar en la discusión. Los problemas de ocuparse con la llamada música “étnica” desde un vínculo antropológico es que puede ser muy caro viajar a países lejano, y que toma

mucho tiempo planear, ejecutar y elaborar hasta temas muy limitados. Cuando iba a iniciar mi tesis y terminar seis años de estudios decidí (como fanática del método de trabajo del campo) buscar una “tribu” en Copenhague que podía estudiar. Y que podía ser más inmediato que escoger “una página relativamente blanca como es la música techno y su ambiente creativo.....” (henmoos@get2nt.dk).

### **Identidad musical:**

Martín Stokes es un investigador etnomusicólogo de Irlanda del Norte que ha tratado de formar **puentes** entre la antropología social y la etnomusicología. En la introducción a su libro con ensayos de ocho etnomusicólogos *Ethnicity, Identity and Music* con el subtítulo *The Musical Construction of Place*, define los temas: Actuación y Lugar, Etnicidad, Identidad y el Estado, Hibridismo y Diferencia, Etnicidad, Clase y Medios, y Sexo e Identidad, los cuales han sido la base para las más que 70 preguntas que he formado para éste párrafo. Los ensayos del libro están hechos a base de investigaciones en Irlanda del Norte, Afganistán, Polonia Brasil, Turquía, Inglaterra, Australia y la provincia Kalasha en Pakistán.

Stokes cita al etnomusicólogo Pete Seeger que ha dicho que “la música no sólo es una cosa que pasa “en” la sociedad. Una sociedad también puede concebirse como algo que pasa “en la música”, así que podemos contemplar la música como un espejo de toda actividad socio-humana. “Es obvio que la música es una parte importante de la vida moderna y de nuestra comprensión de ella, y que articula nuestro conocimiento de otros pueblos, lugares, tiempos y cosas, y de nosotros con relación a ellos”, dice Stokes (1997: 3).

### **La actuación y el lugar:**

1. ¿Cuales son los lugares que se evocan en los textos de las canciones?
2. ¿Cómo se define la gente moral y políticamente con relación al mundo que la rodea?
3. ¿Qué lugares y límites se articulan en las colecciones de discos y cassettes?
4. ¿Cuales son los géneros que se usan como medios de la transformación social por grupos rurales que desean convertirse en ciudadanos urbanos?
5. ¿Hay géneros musicales que se usan para dar una imagen romántica o irreal de algún ambiente como el rural o el urbano, y que finalmente pueden ayudar a justificar acciones gubernamentales contra algún grupo social encontrado aceptable en el resto de la población?
6. ¿Cómo es el contexto socio-ritual y estructural formado por la música y la danza?
7. ¿Cuál es la importancia de una buena actuación comparada con una mediocre?
8. ¿Cómo se construyen una etnicidad y una identidad musical en



- actos de audición y discusiones, pensamientos, y literatura sobre la música?
9. ¿Qué es la música? ¿Es lo que un grupo determinado considera lo que es? ¿O existen algunos "universales" musicales?
  10. ¿Cuáles podrían ser los universales musicales? Los investigadores de los sesentas buscaban estructuras universales melódicas y rítmicas, pero sin mayor éxito. Sin embargo, a la mejor existen otros. ¡Piense en esto!

### **La etnicidad**

Según Stokes (1997:6) se debe entender la palabra "etnicidad" en términos de la formación, conservación, y negociación de fronteras con el propósito de mantener determinadas diferencias entre distintos grupos, y no como supuestas "esencias" que rellenan las brechas entre ellas.

"El término," dice Stokes, "se dirige a la preocupación central antropológica por la clasificación. Nos permite dejar a un lado las cuestiones dirigidas hacia la definición de los rasgos esenciales y 'auténticas' de identidad 'en' la música, (cuestión con la cual se ocupan mucho folklore y etnografía nacionalista esencialmente racista). Así podemos en lugar preocuparnos por cómo la música se usa por sus actores sociales en situaciones específicas locales para erigir fronteras, para mantener diferencias entre nosotros y ellos, y por cómo términos como 'autenticidad' se usan para justificar estos límites".

1. ¿Hay algún género musical que defina a algún grupo étnico y al mismo tiempo cruza las fronteras nacionales?
2. ¿Cuáles límites y elementos de autenticidad se han definido?
3. ¿Cuáles son las relaciones de poder o debilidad socio-económicas que definen la etnicidad en cuestión?
4. ¿Cómo se define el grupo musical a sí mismo?
5. ¿Cómo se define el grupo musicalmente bajo los efectos de colonialismo, dominación y violencia ejecutados por los grupos dominantes, y cómo se expresa esto prácticamente?
7. ¿Cuáles problemas pueden surgir individualmente y en grupos en un baile común que supuestamente deberá unir a la comunidad?

### **La identidad y el estado:**

1. ¿Qué tipos de control musical se ejercen en universidades, conservatorios y escuelas?
2. ¿Quiénes defienden tales procesos?

3. ¿Cuáles son "tradiciones" inventadas o estilizadas?
4. ¿Cuáles son tradiciones reales?
5. ¿Quiénes definen los estilos nacionales?
6. ¿Quiénes son los que hacen el trabajo pionero en la modificación de instrumentos, en el entrenamiento de músicos, en crear archivos y repertorios?
7. ¿Cuáles son los intereses afectados para la música establecida
8. ¿El control es aceptado o rechazado?
9. ¿Qué papel juega la radio y la televisión en tal desarrollo?
10. ¿Porqué la música en los medios de comunicación es importante para el estado?
11. ¿Se usa música para programas de educación? ¿O es el fin la diversión? ¿Existen objetivos políticos? ¿Existen un control social?
12. ¿Hay censura musical de los textos? ¿Hay control de opinión?
13. ¿Porqué países de escasos recursos económicos frecuentemente destinan tanto presupuesto en establecer archivos musicales, en el desarrollo del folklore como disciplina académica, en fundar escuelas de música y conservatorios?
14. ¿Cómo se reúne a grandes masas por medio de la música? ¿Se dirige a ciertos grupos o a una comunidad en su totalidad? ¿Son la música y la danza los únicos medios para reunir a la gente o existen otros?
15. ¿Es un hecho que un baile se asocie con la coexistencia social, aventura sexual, bebidas o drogas como un elemento importante para que el evento se lleve a cabo?
16. ¿Se identifica la actuación musical y con esta alguna meta política con los aspectos y placeres mencionados en el punto 15?
16. ¿Se anima a la gente a sentir que por medio de la actuación musical y el baile se encuentran en contacto cercano consigo mismo, sus emociones y su comunidad?
18. ¿Cuál es la conducta musical de los subgrupos socio-culturales?

19. ¿Hay intentos por parte del estado de suprimir tales grupos por medio de un control de radio y televisión?
20. ¿Se ha tratado fomentar una identidad nacional al nombrar a ciertos compositores "nacionales"? ¿Cuáles son sus características con respecto a determinada música llamada nacional? (Melodías, ritmos, poemas, títulos, "inspiración pura"?)
21. ¿Se usa material de investigación antropológica y etnomusicológica seria para los fines mencionados arriba?
22. ¿Se apoya de manera artificial por parte del estado a algunos géneros musicales?

### **Hibridismo y diferencia:**

1. ¿Cuál es la actividad simbólica de la música fomentada por el estado: concursos, festivales, conferencias, o promoción turística.
2. ¿Se puede caracterizar estas actividades como "chauvinistas", o como "folklore" fuera de un contexto real y por lo tanto sin valor ético?
3. ¿Hasta qué grado representan tales eventos la experiencia musical de su público?
4. ¿Hay señales que los músicos musicalmente aprovechan las técnicas de los demás grupos de un concurso-festival?
5. ¿O es el único ganador el estado u otros grupos sociales cuyos intereses se limitan a la autopromoción?
6. ¿Se han agregado y adoptado géneros y instrumentos extraños al repertorio tradicional?
7. ¿Es el gusto musical estable en el contexto de cambio social, o cuales son los cambios musicales al respecto?
8. ¿Cuál es la opinión de la etnicidad en cuestión con respecto a la adopción de elementos musicales extraños para su tradición?
9. ¿Existe una reintegración de la música tradicional en la comunidad que ha sido absorbida por una entidad política más amplia, controlando así y dominando simbólicamente al mundo exterior?
10. ¿Cómo se manifiesta exactamente el proceso de etnicidad musical

en la incorporación y domesticación de las diferencias musicales?

11. ¿Cómo se usa la música en la construcción de la identidad de los inmigrantes al ambiente urbano?
12. ¿Cuáles son los grados musicales de asimilación, contraculturación y diferencias intergeneracionales de la percepción de identidad en las comunidades migrantes del ambiente urbano?
13. ¿Se identifican los migrantes con los géneros musicales populares producidos por el grupo dominante?
14. ¿Expresan los migrantes musicalmente ideas sentimentales de un mundo rural imaginario con un orden moral incorrupto?

**Etnicidad, clase y los medios de comunicación:**

1. ¿Cuáles son los rasgos musicales que distinguen la identidad de etnicidad y clase en una comunidad migrante?
2. ¿Cómo se expresa la identidad étnica y de clase en la música?
3. ¿Existen signos de que las subculturas toman prestados rasgos musicales de la cultura dominante, como por ejemplo el vocabulario armónico-melódico de la tradición vienesa del siglo XVIII y XIX, el cual esencialmente dominan la música pop occidental?
4. ¿Qué clase dominante puede crear nuevos estilos y nuevos ambientes musicales con el fin de poder distinguirse?
5. ¿Cómo se definen a las etnicidades y subculturas musicalmente por parte de la clase dominante cuyo motivo principal es el control de los "problemáticos"?
6. ¿Se considera una necesidad por parte de las etnias y la subculturas definirse musicalmente a sí mismo dentro de las clasificaciones dominantes?
7. ¿Es esto característico para todos los grupos ensordecidos con respecto a su identidad, y es aceptado o no por el grupo dominante?
8. ¿Se cambian con regularidad las fronteras musicales de las etnias y subculturas que así tienen una posibilidad redefinirse musicalmente a sí mismas?
9. ¿Se limitan los grupos capitalinos que tocan música de alguna etnia a un estilo "auténtico" o pueden ellos también redefinir su música?

10. ¿Cuáles son las relaciones de poder entre los grupos que definen y los que son definidos?
11. ¿Cuál es el papel de la industria disquera en esta problemática?  
¿Trata de crear una imagen sonora local?

### **Sexo e identidad:**

"Ya que el sexo es un símbolo de orden social y político y el control de la conducta de los sexos es un **medio** para controlar este orden, entonces las fronteras entre los sexos no pueden ser separadas de otras fronteras sociales y políticas. Estas fronteras articulan las formas de dominación más arraigadas que proporcionan metáforas básicas para otras, y así constituyen la más intensamente "naturalizada" de todas nuestras actividades fronterizas. Las prácticas musicales no son ninguna excepción: es tan "natural" que un hombre será un mejor trompetista como que la mujer será una mejor arpista. La actuación musical frecuentemente es el medio principal usado para enseñar y socializar una conducta de sexo apropiado". Stokes (1997:22).

1. ¿Cómo se expresa la diferencia de los sexos en la música?
2. ¿Y en el baile? ¿Se reducen las fronteras cotidianas en el baile?
3. ¿Y en la danza ceremonial? ¿Se enfatizan las divisiones de los sexos?
4. ¿Se puede definir el baile como una "forma de juego" de la cultura en cuestión?
5. ¿Se considera poderosos y problemáticos a los músicos por su papel en éstas ocasiones?
6. ¿Por lo tanto se trata de dessexualizar a los músicos clasificándolos como hombres sin poder social, homosexuales pasivos, transexuales e inapropiados como esposos?
8. ¿Se considera que los músicos tienen un poder extrasocial o diabólico, o un tipo de locura inspirada?
8. ¿Es el orden moral de la sociedad basado en la separación de los sexos y en el control de la sexualidad? ¿Son la música y el baile, por lo tanto, considerados un terreno complicado y conflictivo?
9. ¿Puede la actividad musical darnos una idea de cómo será la futura conducta de la comunidad?

"Un sentido de identidad puede activarse por la música tocándola, bailándola, escuchándola o hasta pensando en ella. Dependiendo de cómo estamos situados por otros hechos sociales, tal identificación nos puede limitar y enjaular en un sentido chauvinista o sexista cerrado. Pero también puede traspasar los límites y presentar posibilidades inesperadas y expansivas. Los antropólogos sociales tienen mucho que aprender del estudio de la música y mucho por contribuir a su futuro desarrollo..." (Stokes; 1997:24).

Los estudios de los diferentes aspectos de la identidad musical han preocupado a varios investigadores y en su tesis Tribu (Universidad de Copenhague 2001, pp. 119) la etnomusicóloga Mette Dinesen hace una serie de reflexiones sobre la música y la formación de identidad.

En resumen dice que la identidad es algo que tenemos y es algo que podemos perder si empezamos a sentirnos inseguros con respecto a los valores de nuestra propia cultura. El **concepto de identidad** ha variado durante la historia. En la época de la Ilustración – en el siglo 18 – al hombre se le atribuye un núcleo de identidad interior y innato. 100 años más tarde predomina la percepción sociológica y se opina que el núcleo de identidad se moldea y se forma por la sociedad. Es decir, que el individuo se proyecta a las identidades del ambiente. Ultimamente, en la percepción postmoderna, se considera que el ego no consta de una sola esencia sino que es fragmentado lo cual hace posible identificarse con varias manifestaciones culturales. Por un lado la música refleja las estructuras sociales. Por otro lado los procesos culturales suceden en la música, y para el oyente esto resulta en un proceso de creación de identidad.

Existe el punto de vista que la identidad no es el resultado de una identificación sino una condición para la misma identificación. Ajustamos nuestro entendimiento de identidad a la sociedad moderna en la cual existe una necesidad de identificarse con uno o varios grupos, y al mismo tiempo hay en el hombre algo esencial y fijo y este complejo que le llamamos la identidad doble. Por ejemplo, México no es solo México, sino México en una época determinada en la cual se identifica y piensa de sí mismo y de otros de una cierta manera. La conciencia de identidad se crea en la relación entre la unidad y la diferencia. En el encuentro con lo diferente nos reconocemos a nosotros mismos.

El poder de la música de provocar tiempo y espacio, su fuerza sentimental de una experiencia individual o comunitaria lo hace un símbolo excelente para las naciones, los grupos y las subculturas. Sin embargo, es un símbolo que no es estático sino que cambia con las circunstancias y la interacción humana.

Uno puede identificarse a través de la música porque ésta constituye un proceso social y por lo tanto crea una posibilidad de identificación. El significado musical no es absoluto ya que se crea durante nuestra relación con ella. Además de los instrumentos, el ambiente, etcétera, la música que se escoge para un cierto significado debe contener un sonido con el cual nos podemos identificar.

La situación del concierto hace posible la identificación con otros tiempos y lugares en una experiencia que nos afecta física y sentimentalmente. Sin embargo, la música existe en su propio tiempo “subjetivo” y nos da la experiencia de algo imaginado y por lo tanto nos proporciona la posibilidad de una identificación más directa.

Existe, por supuesto, una identidad nacional, no obstante, es un concepto abstracto y más bien constituye un símbolo imaginado. En realidad, cualquier

comunidad más grande que la aldea antigua es imaginada y por lo tanto simbólica. La comunidad por su lado es un símbolo cómo son las cosas y cómo podrán ser.



## CAPITULO III

### LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

#### **Clasificación:**

El número de instrumentos musicales en el mundo es enorme, y el tema parece confuso; sin embargo, es posible clasificar todos los instrumentos en cuatro grupos principales, más un grupo extra para los instrumentos electrónicos.

Afortunadamente, el etnomusicólogo casi nunca se encuentra con más que unos cuantos instrumentos en la región donde trabaja. En Yucatán, por ejemplo, encontré entre los mayas no más que diez instrumentos de origen antiguo, y los nuevos instrumentos que también se usan para la música tradicional se limitaron a menos que diez. En el centro de la República Mexicana, con los mazahuas, el número total de instrumentos tradicionales tampoco pasaron de diez. Y así es en la mayoría de los lugares.

Esto no excluye que el etnomusicólogo debe tener un buen conocimiento de instrumentos musicales de otras áreas del país y de otras partes del mundo, porque precisamente con el estudio de ellos se puede obtener una idea sobre las influencias de otras culturas y países y de épocas históricas más tempranas.

Hace miles de años los **chinos** ya habían elaborado un sistema de clasificación basado en los materiales de las cuales estaban fabricados los instrumentos, tales como metal, piedra, barro, cuero, cuerdas de tendones, calabazas, bambú y madera, y los **hindúes** dividieron sus instrumentos en sólo cuatro grupos: instrumentos idiosonantes, como gongs, instrumentos con membranas, como tambores, instrumentos con cuerdas e instrumentos de aire.

En el fin del siglo XIX el belga **Víctor Charles Mahillon** había decidido clasificar la colección de instrumentos del Conservatorio de Bruselas, lo cual hizo con un sistema que se puede estudiar en detalle en su “Catalogue descriptive et analytique de Musée instrumental de Conservatoire Royal de Bruxelles”, editado en 1888. Sin embargo, su sistema sólo estaba diseñado para ordenar los instrumentos europeos y más tarde su clasificación fue desarrollado por **Erich Von Hornbostel y Curt Sachs** en un sistema que todavía se usa y que se publicó en el artículo *Systematik de Musikinstrumenten, Zeitschrift, für ethnologie*, de 1914. La clasificación china no les había servido para gran cosa, porque no había mucho sentido en dividir los

instrumentos de aire de madera en un grupo y los de metal en otro igual; tampoco era práctico tener los tambores de barro y los de metal y madera en otros. En una orquesta sinfónica todavía por costumbre se divide en dos grupos los instrumentos de aire, en metales y de madera, y porque en este contexto tiene sentido, pero tal clasificación no es práctica en una colección de museo que abarca miles de instrumentos. Así, Sachs y Hornbostel, encontraron un sistema que obviamente se basaba en la clasificación hindú y dividieron los instrumentos en cinco grupos que llamaron ideófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos.

El material de los **ideófonos** vibra sin ninguna tensión: es decir, platillos, gongs, campanas, bloques de madera, maracas, etc. Su primera subdivisión es “el modo de tocar”.

Los **membranófonos** tiene un parche de cuero, o material semejante, tensado. La primera subdivisión es “el modo de tocar” y la segunda es “es la forma de instrumento”.

Los **cordófonos** tiene una o varias cuerdas tensadas que vibran: es decir, laúd, lira, cítara, arpa, ravel, jarana, huapanguera, etc. La primera subdivisión de éste grupo es en “sencillos y compuestos” y la segunda es por su “forma”.

Los **aerófonos** tienen una columna que vibra: es decir, flauta, trompeta, clarinete, oboe. Primero se subdividen en aerófonos libres y en instrumentos de aire propios. Y luego se subdividen según la manera de tocarlos.

Los instrumentos **electrófonos** son el órgano electrónico, el bajo electrónico, la guitarra electrónica, etcétera.

Como se ve por las subdivisiones, el sistema de Sachs y Hornbostel no es homogéneo. Esto ya lo sabían los dos señores porque en el prólogo a su artículo “Systematik der Musikinstrumenten” lo mencionan. Sin embargo, el prólogo probablemente fue escrito al último, como lo hace la mayoría de los escritores para evitar desacuerdos con el texto y las ideas que se presentan. Con respecto a la falta de concordancia en la clasificación de los cuatro grupos de instrumentos, los dos investigadores en aquel tiempo no alcanzaron a superar los múltiples problemas y dificultades para lograr un sistema de clasificación totalmente lógico. Esto todavía no se ha obtenido, así que el camino se encuentra abierto para un etnomusicólogo dotado que tenga la suficiente energía para iniciar ésta tarea.

Por lo menos una de las razones de la confusión de los cordófonos parece residir en el concepto europeo de “forma” que se usa para la clasificación de las arpas. Estamos acostumbrados a que el concepto de “forma”

en nuestro ambiente occidental es algo natural y básico. Cuando hablamos de las épocas de barroco, del rococó, el periodo clásico, por ejemplo, pensamos casi automáticamente en forma. Compramos coches, ropa, muebles, casas etcétera por sus formas particulares. Las formas en nuestra sociedad pueden hasta ser causa de destrucciones mayores, como las de una época anterior inmediata y en Europa del norte se han tumbado muchos barrios de la última mitad del siglo pasado porque a los encargados de la planeación urbana no les gustaba su forma arquitectónica. Sin embargo, no creo que en todas las culturas la forma de algún objeto como un instrumento musical sea decisiva para su difusión y el dividir las arpas en las de forma curvada y las de forma de ángulo parece haber contribuido a una cierta confusión. Más bien es el principio de construcción el que ha importado en la divulgación de éste instrumento, además de la manera de tocarlas y tal vez unos criterios antropomórficos. Este tema lo profundicé en mi tesis para la Universidad de Copenhague “El arpa nuristani, su construcción, su clasificación organológica, su repertorio” en donde presenté proposiciones detalladas para una nueva clasificación de las arpas, ya que la actual me parecía poco adecuada.

“Bien iniciado es medio terminado” dice un proverbio, y si solamente se encontraran los principios correctos para la clasificación, entonces es probable que el resto será más fácil. Es obvio que el trabajo con la modificación de la clasificación actual sería enorme y como el sistema de Sachs y Hornbostel ha sido usado durante muchos años entonces un cambio esencial implicaría consecuencias costosas para las colecciones de instrumentos de muchos museos.

Sachs mismo se dio cuenta más tarde que su sistema debería corregirse pero no alcanzó a efectuar sus nuevas ideas. Bien, esto tampoco quiere decir que todo esté mal, y antes que continuemos vamos a ver cómo el sistema de Sachs y Hornbostel funciona en la práctica con sus diversas subdivisiones en la clasificación. Tomemos como ejemplo los cordófonos, con enfoque al arco musical:

### **De la clasificación los cordófonos, (Nettl 1963:213).**

3. Una o varias cuerdas entre puntos fijos.

31. Cordófonos sencillos o cítaras. El instrumento consta de un portador de cuerdas, o de un portador de cuerdas con un resonador que no está integrado, y que puede fijarse sin dañar el aparato que produce el sonido.

311. Cítara de palo: el portador de cuerdas tiene forma de palo; puede ser una tabla puesta verticalmente.

311.1. Arco musical: el portador de cuerdas es flexible (y curvado).

311.11. Arco musical de idio-cuerda. La cuerda se corta de la corteza del palo y sigue en cada extremo.

311.111. Arco musical de una sola idio-cuerda. El arco tiene una sola cuerda. Nueva Guinea, (sepikr.), Togo.

311.112. Arco musical de varias idio-cuerdas o arco de arpa. El arco tiene varias idio-cuerdas que pasan sobre un palo o puente con dientes. Africa Occidental (fan).

311.12. Arco musical con cuerda separada: la cuerda es de un material separado.

311.121. Arco musical con una sola cuerda separada. El arco tiene una sola cuerda.

311.121.1. Sin cuerpo de resonancia. N.B. Si un cuerpo separado de resonancia se usa, entonces pertenece el ejemplar a 311.121.21. La boca humana no se toma en cuenta como cuerpo de resonancia.

311.121.11. Sin lazo corredizo de afinación. Africa (ganza, samuius, to).

311.121.12. Con lazo corredizo de afinación. Un corredizo de fibra se ata, dividiendo la cuerda en dos. Africa sur ecuatorial (n'kungo. Uta).

311.121.2. Con cuerpo de resonancia.

311.121.21. Con resonador independiente. Borneo (busois).

311.121.22. Con cuerpo resonador conectado.

311.121.221. Sin lazo corredizo. (Surafrica hade, thomo).

311.121.222. Con lazo corredizo, de afinación. Surafrica, Madagascar (gubo, hungo, bobre).

311.122. Arco musical con múltiples cuerdas separadas. El arco tiene varias cuerdas separadas.

311.122.1. Sin lazo corredizo de afinación. El pacífico (kalove).

311.122.2. Con lazo corredizo de afinación. El pacífico (pagalo).

Se han integrado otros criterios por otros investigadores como, por ejemplo, Hans Heinz Draeger, Karl Gustav Izikowitz, Alan P. Merriam y Theodore

Grame, como la distribución geográfica, la técnica de tocar, el estilo musical, los tipos de sonido, el estilo de construcción, la afinación, la terminología nativa y el material.

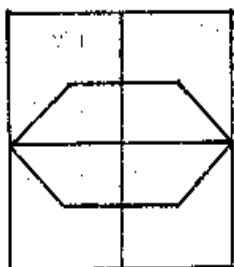
**Mantel Hood** subraya la importancia de la organología, que es la ciencia que examina los instrumentos musicales: aparte de la historia y descripción de los instrumentos, también abarca técnicas especiales, como prácticas de representación, función musical, construcción y diversas contemplaciones socio-culturales.

Hood usa en su libro *The Ethnomusicologist* 52 páginas para contarnos de su sistema visual de clasificación, que está construido con el sistema de enumeración de Sachs y Honbostel como base. Hood da a cada grupo de instrumentos una figura geométrica: los idiófonos se caracterizan con un cuadrado, que, dice Hood, podría recordarnos un bloque de madera. Los membranófonos se describen con un rectángulo horizontal que sugiere una forma de tambor, y los cordófonos con un rectángulo vertical que podría ser un sello, continúa Hood. Los aerófonos se dibujan con un círculo, que refiere a una columna vibrante de aire, y finalmente se simbolizan los electrófonos con un diamante.

Cuando se hablan de subgéneros se dividen las figuras con diagonales, cruces y diámetros, y en las demás subdivisiones se usan triángulos pequeños y grandes, círculos, rayas, números, líneas punteadas y otros símbolos, todo con un resultado que es un poco confuso para el tercero y que para el iniciado requiere que continuamente tiene que recordar lo que significan todos los distintos símbolos (que no he tratado de contar). Bueno, el sistema es sin duda útil para el empleado de un museo que tiene que poner orden una colección grande de instrumentos pero generalmente no hay ninguna razón para aprendérselo de memoria. No obstante, los interesados pueden profundizar en los dibujos de Mantle Hood en las páginas 144 hasta 196 del libro mencionado arriba.

Muchas subdivisiones son posibles y pueden depender del uso de los instrumentos y del significado social y religioso que se le dan. Además, algunos instrumentos se usan a veces en un contexto y a veces en otros. Hay que tomar todo esto en cuenta.

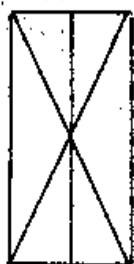
Ejemplo de la clasificación visual de los instrumentos musicales según Mantle Hood.



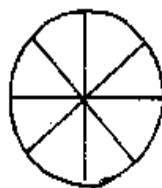
*Idiófono*



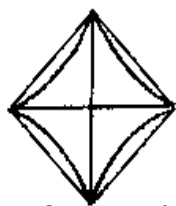
*Membranófono*



*Cordófono*



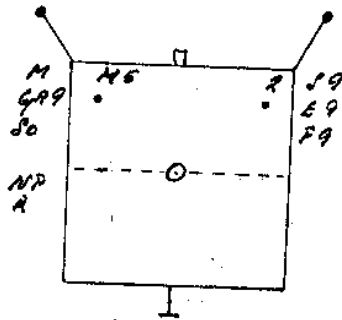
*Aerófono*



*Electrófono.*

Figura . la clasificación de un teponaste. 1)

H-S<sup>2</sup> III-222



H-S-M5:  
Clasificación del material:  
5- madera

☐ 1 Teñofono; II percutido; III de golpe directo.

☐ III-2. percusión.  
☐ III-22 placas de percusión.

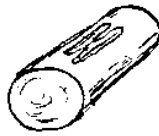
☐ III-22 se toca en juego de dos placas.

☐ Posición del instrumento:  
horizontal

☐ Posición del ejecutante en  
su medio.

☐ Soporte

☐ Percutores H-S-M. 5+4  
(Aste)



\*) H-S mbostel - platos

Interpretación de los datos socio-culturales:

- M El ejecutante es un hombre
- GA) Grupo especial de alto estrato social.
- SO El instrumento tiene un símbolo y venerado  
Por medio de ofrendas.
- NP El instrumento tiene nombre y posee poder  
Mágico.
- R Hay un ritual en lo relacionado a su manufactura  
y/o uso.
- S9 Valor social del instrumento (9)
- F9 Valor social del fabricante (9)
- C El instrumento es indispensable para el ciclo  
De vida del hombre.

- 1) Felipe Ramirez Gil en Sabiduría Popular, El Colegio de Michoacan, 1983,  
pp. 246-247.

### **Ideófonos:**

Los ideófonos están hechos de un material que no necesita tensarse para poder sonar. Como dice su nombre, son instrumentos cuyo material produce el sonido cuando este se pone a vibrar. Hay ideófonos que se pegan como los platillos, igual que unos pequeños palos hechos de una madera tropical dura como los clavos y los boomerangs australianos, que también se usan para tocar ritmos. Podemos también incluir las pequeñas placas de metal que se sujetan a una cuerda fijada en una horquilla de madera, como el sistrum brasileño o en un marco de madera, como el matracaché maya yucateco. Este tipo de sonaja también se conocía en el antiguo Egipto, Roma, Etiopía, Mesopotamia, Kaukasus, Africa Occidental y Malasia.

Otro idiófono es la maraca, que puede ser una fruta de calabaza con semillas adentro que, cuando se sacude la calabaza, se pegan contra sus paredes y dan un sonido parecido a un crujido. Los indígenas mayas improvisan fácil y rápidamente una maraca tomando un tazón de jícara, al cual ponen unas semillas de maíz. Luego vuelven la jícara en un pañal, aprietan la tela sobre la abertura de la jícara y la mueven al ritmo de la música, obteniendo el mismo sonido como el de la maraca común. En Africa se puede ver una lata de crema para zapatos con piedrecillas usándose como maraca.



Entre los indígenas mazahuas del estado de México las danzantes fijan pequeñas campanas de metal a un bastón que golpean rítmicamente en el suelo al representar la danza de pastoras. Este tipo de idiófono se usaban también en los tiempos prehispánicos, y en muchos otros lugares en el mundo encontramos variaciones de este instrumento. Una variante de este instrumento son los huesos de fraile que los danzantes se fijan a las pantorrillas.

También hay idiófonos que se pegan con un palillo, como los xylófonos. Aquí incluimos la marimba africana y su pariente más desarrollada en Centroamérica y el sur de México. A esta categoría también pertenece el juego de piedra con piedra de lajas colgadas. Estas fueron conocidas en China. Existe una en Yucatán, en el pueblo de Dzityá, que ya no se usa y cuya autenticidad ha sido imposible de verificar. Los gongs también pertenecen a esta categoría.

Las campanas de iglesia con sus armónicos especiales y tono de borbón o roncón y que se pegan con un badajo al mover la campana son idiófonos. Y no olvidamos mencionar la orquesta gamelan de Bali y Java con sus idiófonos de bronce.

También el tambor con corte (“slitdrum”) de Africa, el Pacífico y América es un idiófono. En México se conoce bajo los nombres tunkul, teponaztle y huehuetl. Aquí era un instrumento de ritmo importante antes de la conquista española. Consta de un tronco de madera hueco que se pone horizontalmente en el suelo y cuyos extremos están cerrados. En la superficie se corta un “H” de tal manera que dos lengüetas aparecen, y estas se afinan en dos tonos. En México hoy en día sólo se usan en pocos lugares: entre los danzantes del Baila Viejo de Tabasco, entre los músicos de maya pax de Yucatán y Quintana Roo, y entre los grupos de Concheros y Mexicaneros del Altiplano Central.

El tambor de agua es otro idiófono. En Yucatán se llama bulalek. Se llena una cubeta o un tronco de madera hueco con agua y aquí se pone a flotar una jícara o lek con el fondo hacia arriba. Se usan varios tamaños. Un músico puede tocar dos tambores de agua en dos tamaños obteniendo dos diferentes tonos y otro tocan el ritmo básico en un lek de tamaño más grande que da un sonido más bajo.

Otro idiófono es un utensilio de cocina parecido al molcajete, el mortero, se usa de vez en cuando como instrumento de ritmo durante el trabajo de moler especies o café en el área árabe.

Hay idiófonos que se raspan como el güiro que es una fruta de calabaza seca en la cual se corta una serie de ranuras. Cuando se raspa con un palillo se produce el sonido. También se puede hacer de un tubo de PVC con huesos humanos o de animales, como se usó en los tiempos antiguos en Yucatán o con envases de refrescos cuya superficie esté ranurada. Entre los raspadores

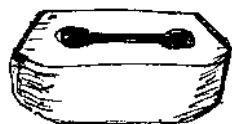
también contamos la tablilla de lavandera de lámina galvanizada y con marco de madera. En las bandas de jazz de Nueva Orleans se usaba como instrumento de ritmo produciendo un fuerte sonido con dedales puestos en todos los dedos.

El instrumento africano también llamado “piano de pulgar”, y su pariente mexicano, el marimbol y la marímbula cubana, también son idiófonos. Consta de una caja pequeña con lengüetas de metal que suenan cuando se sueltan después de doblarlas. La versión del marimbol mexicano del estado de Campeche es más grande y las lengüetas también están fijadas a la caja de madera. En San Juan Guichicovi, Oaxaca, la caja es circular, como tambor. Dependiendo de la región, en México el marimbol puede llevar 4, 7 u 8 lengüetas.

A la misma parte de la familia idiófona pertenece el arpa de boca, que también se le llama arpa judía o guimbarde. La lengüeta está fijada a un marco de metal que se pega con los dedos y la cavidad de la boca funciona como caja de resonancia. Es conocida en la mayor parte del mundo. En Austria era un fenómeno de moda al inicio del siglo XIX, cuando se usaba bajo el nombre de “maultrommel” (tambor de boca). Fabricado en plata, se usaba para serenatas a tal grado que se prohibió por las autoridades municipales que opinaban que la virtud de las señoritas adoradas se estaba poniendo en peligro.

Instrumentos de fricción como el juego de vasos con agua son otro idiófono, lo mismo que las corcholatas aplanadas y ensartadas por en medio con un hilo o alambre.

Figura: Idiófonos.



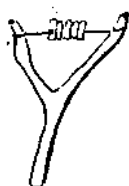
Tambor de corte  
(slit drum)  
Cameroon



Tunkal, Yucatán



Güiro  
México



Sistrum  
Brasil



Sistrum "matraca-chê"  
Yucatan

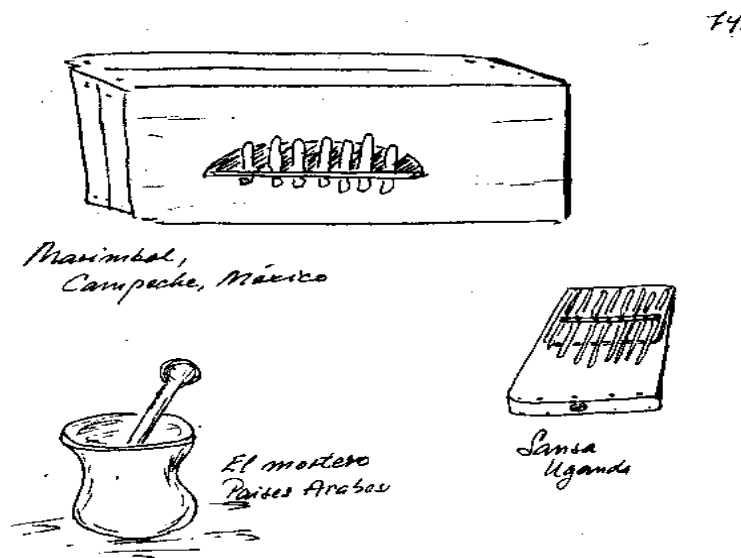


Maraca  
(yicata envuelta)  
Yucatán



Tambor de agua, Bulalele  
Yucatan





### Membranófonos:

Estos son instrumentos cuyo sonido se produce por una membrana tensada. El peine con papel y sus muchas variaciones, como la hoja de naranjo, también pertenece a este grupo. Sin embargo, la mayoría son tambores. En la clasificación se deben tomar en cuenta los rasgos característicos, por ejemplo, si el tambor tiene uno o dos parches, cómo se fija el parche, si es un tambor con marco o un tambor de fricción cuyo parche se frotan con una mano mojada, un pedazo de piel o con un palo que la penetra. También cuenta si el tambor tiene forma cilíndrica, cónica, de barril, de copa o de reloj de arena, si se posa sobre el suelo, sobre una base especial o si se carga. Hay tambores en todas las culturas y en muchas variaciones, y por su papel de instrumentos rítmicos naturalmente están cerca de la familia de los idiófonos.

### Cordófonos:

Los cordófonos tienen cuerdas que se ponen en oscilación. Se dividen en grupos que se definen según la relación entre las cuerdas y la caja de resonancia del instrumento. Uno de los cordófonos más sencillos es el arco musical, que puede usar una fruta de calabaza como caja de resonancia, o el músico puede aplicar su boca abierta para aumentar el sonido de su arco. Los historiadores clásicos de instrumentos como por ejemplo Curt Sachs han dedicado mucho tiempo y energía en discutir si el arco musical provino del arco de cacería o al revés, o si sencillamente surgió como instrumento musical. La única respuesta

razonable que se puede dar a preguntas de esta clase es que esto no puede saberse y que, por supuesto, no hace daño a nadie tratar de adivinar qué podría haber pasado.

Sachs también elaboró una teoría que se llamó "la teoría del círculo cultural (kulturkreis)" según la cual, por ejemplo, el arpa y la lira debería haber surgido en un lugar y luego haberse difundido a áreas más grandes. El arpa puede, según la misma teoría, haber desaparecido en el área de origen pero puede haber sobrevivido en las áreas de periferia, y así un arpa primitiva africana podría ser un testimonio de cómo las arpas eran en, por ejemplo, la región de Sumeria de tal vez 5000 años antes de Cristo, ya que allí más tarde se ha encontrado un arpa muy refinada que data de aproximadamente 3000 años antes de nuestra era. Bueno, este tipo de ideas y teorías son tentativas, igual que otras teorías evolucionistas. Sin embargo, como en el caso del arco musical, no se deben hacer conclusiones precipitadas.

El gran mérito de Sachs consta en que puso orden en un material que era inmenso y confuso, pero el pensamiento evolucionista de su época es anticuado y discutible, si se trata de teorías generales. No obstante, esto no quiere decir que uno no deba buscar contextos históricos. Solamente hay que tener cuidado en no sobreinterpretar la información recopilada y limitarse a los hechos absolutos.

Regresando al arco musical: puede tocarse de dos maneras, según las áreas culturales a donde se encuentre. Puede castañetearse con los dedos, como se hace por ejemplo en Africa, o puede tocarse con un palillo, como puede verse entre los indígenas del norte de México. En ciertos lugares la cuerda se divide en dos atando un lazo corredizo alrededor del arco y su cuerda, obteniendo así dos tonos.

El arco de suelo es otro instrumento muy sencillo. Se hace de un palo que se introduce en el suelo. Una cuerda se fija en el extremo superior del palo que se dobla y se fija a una placa que cubre un hoyo en el suelo. Algunas piedras sujetan la placa. Suprimiendo el arco con una mano se puede cambiar el tono hasta una quinta.

En Yucatán, entre los mayas, uno puede ver el instrumento llamado sin-sun. Consta de una cuerda que se ata entre dos troncos o palos enterrados en el suelo. La cuerda pasa sobre una lata puesta sobre una caja. Dos palos se ponen sobre la cuerda en cada lado de la caja para dar la tensión y para afinarlo en dos diferentes tonos. El músico toca la cuerda con dos palillos y todo el instrumento funciona como instrumento de ritmo. El sin-sun, cuyo nombre quiere decir cuerda tensada, y su construcción parece a la de una cítara de suelo de Uganda. La caja de resonancia de esta última cítara es un hoyo en el suelo. Su cuerda pasa sobre dos ramas bifurcadas que se apoyan en el suelo y que sirven para la afinación.

La cítara consta de cuerdas que están tensadas sobre una caja o tabla como el kanún árabe, el santur persa y el cimbalón europeo. La cítara de palo puede ser un palo de bambú con las cuerdas cortadas en el mismo material. Pero también puede ser una cuerda que está fijada en un palo con caja de

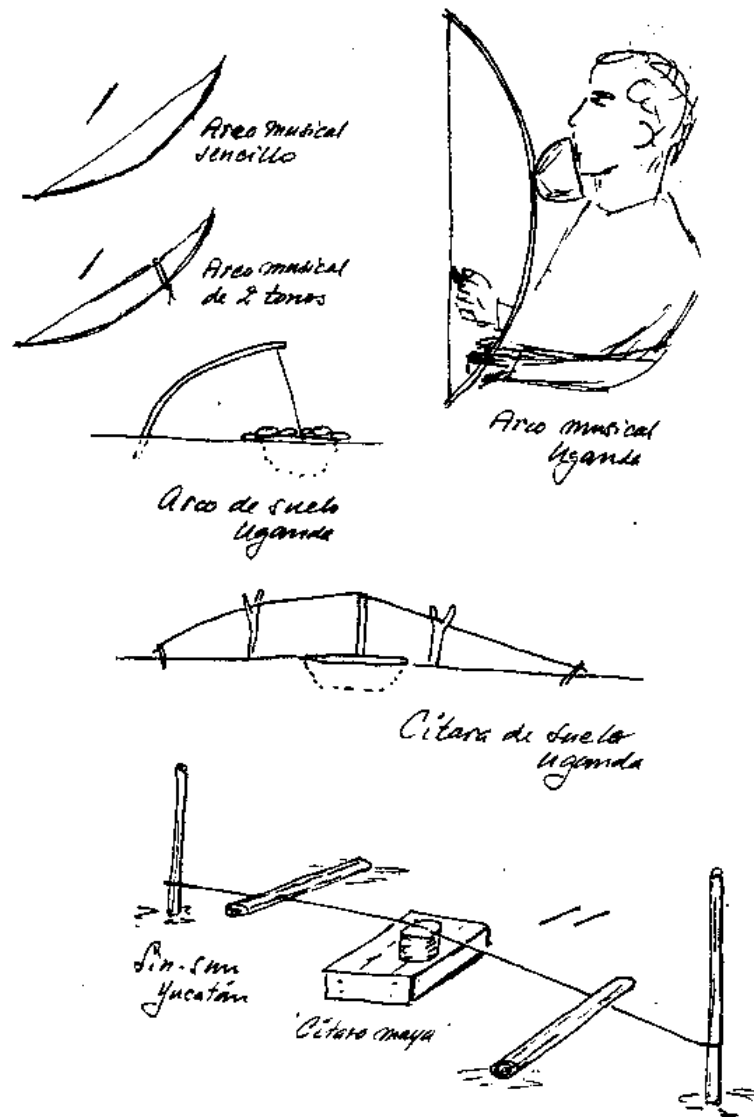
resonancia, como el vina de la India del norte. Este tipo también se conoce en Borneo y Africa Occidental.

Las arpas son instrumentos cuyas cuerdas conectan el brazo del arpa con su caja de resonancia. El brazo puede penetrar el instrumento, o puede apoyarse en el fondo de la caja, las cuerdas tensadas la mantienen en su lugar, en los dos extremos del brazo, así que se forma un arco que por un lado penetra la tapa de la caja de resonancia. En México hay distintos tipos de arpa: arpa grande o cacheteada, arpa jarocho y distintos tipos de arpas indígenas, como la de los nahuas de Pajapan, Ver, la de los Mazatecos de San Pedro Ixcatlán y el arpa pequeña, que se toca cargándola sobre el hombro de los indígenas chiapanecos.

Las cuerdas de la lira se fijan entre un yugo formado por dos palos que al igual que las cuerdas están fijados a una caja de resonancia. Hoy en día se toca casi sólo en Africa. Existió en Mesopotamia hace 5000 años y hay innumerables testimonios que estos dos instrumentos eran muy populares en Egipto hace unos 3000 años.

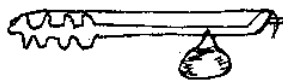
Los laúds pueden dividirse en dos grupos principales. Es decir, los que se rasgan o que se castañetean y los que se frotan con un arco. El laúd tiene un cuello y una caja de resonancia. El laúd de arco tiene varios cuellos, cada uno con su cuerda y se encuentra hoy en día en Africa. En el primer grupo encontramos la guitarra en todas sus variaciones, de las cuales muchas están en uso hoy en día en México, como la jarana, quinta, huapanguera, ravel, bajo quinto y bajo sexto, etcétera. Al otro grupo pertenece el violín cuyo antecesor tradicional que se toca en posición vertical solo tiene una o dos cuerdas como en la India y los países árabes.

Figura: Cordófonos

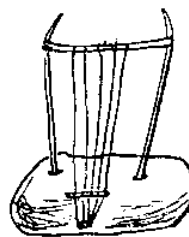




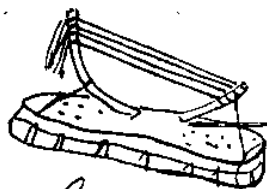
*Citara idioacorde  
Perú*



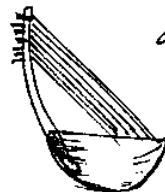
*Citara de palo  
liganda*



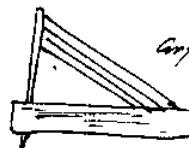
*lira  
liganda.*



*Arpa wadz  
Harristan*



*Arpa  
liganda*



*Arpa Egipto*



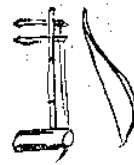
*Vina  
India, norte*

1911-1912

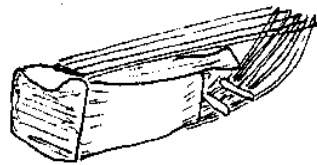




*Laut largo  
Tran*

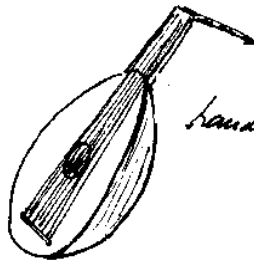


*Violin chino*

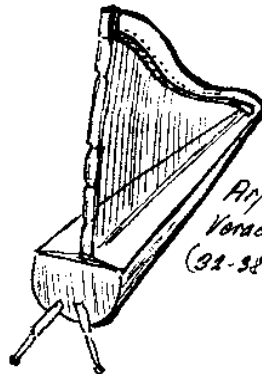


*Laut de arco, Angola*

*Koto japonés*



*Laut europeo*



*Arpa jarocha  
Veracruz, México  
(32-38 cuerdas)*

*Tiburo 1472*

## **Aerófonos**

Este concepto abarca los instrumentos cuyo sonido se produce poniendo una columna de aire en oscilaciones. Abarca todos los instrumentos de aire. Hay instrumentos cuya columna de aire se mueve al presionar el aire entre los labios. En este grupo encontramos las trompetas, incluyendo cornetas, trombones, sachshorns y tubas. En México se usaban antiguamente conchas, a las cuales se hizo un hoyo en un lado o en la parte superior. En murales de las ruinas de Bonampak, en el área maya de Chiapas, en el sur de México, se pueden ver trompetas que deben haber sido hechas de madera. Hoy en día se pueden ver rara vez a mayas de Yucatán que usan la trompeta de concha para señales. Estas dos últimas trompetas no tienen válvulas y generalmente se produce un sólo tono, aunque es posible producir varios de los tonos naturales. En ciertos lugares de Africa se han podido encontrar grupos de trompetas en los cuales cada trompetista produce uno o dos tonos en la melodía multitono que se representa.

El didjeridoo australiano pertenece al grupo de los trompetas. Es descrito a grandes rasgos como un tubo largo cuyo extremo descansa en un hoyo en el suelo produciendo un efecto acústico especial.

Las flautas se encuentran en el mayor parte del mundo. Su columna de aire se pone en oscilación al soplar contra la orilla del extremo del instrumento. En las flautas transversales se sopla contra la orilla de una abertura en el lado del instrumento. Ambos sistemas requieren que el músico mantenga los labios en una cierta posición en relación a la abertura del instrumento. La flauta dulce usa otro sistema que requiere que un bloque o embocadura esté insertado de tal manera que el aire automáticamente se dirija contra una orilla que produce el sonido silbando. Parece que cuatro o cinco hoyos es lo normal. En la Península Ibérica se usan flautas con tres hoyos, dos en el lado arriba y uno en el lado de abajo. Este tipo de flauta se extendió, por ejemplo, a México, donde se puede usar junto con un pequeño tambor, que se cuelga del pulgar de la mano que atiende a la flauta mientras la otra mano toca el ritmo en el tambor, como entre los voladores de Papantla los tunditos o pífanos de Querétaro y Guanajuato y la Danza del Tigre de San Pedro Soteapan, Ver. La misma combinación, pero con un tambor más grande, puede verse en España, por ejemplo, en el área vasca.

Generalmente las flautas tienen forma de tubo pero puede ser ovaladas como la ocarina.

Las flautas hechas de barro constituyen un material arqueológico importante, ya que se han podido conservar en la tierra durante siglos sin deteriorarse como los instrumentos hechos de madera y cuero. Es importante darse cuenta que el número de agujeros en la flauta no necesariamente nos dice algo sobre los tonos y escalas que se han usado en una cultura antigua. El número de tonos que se produce en una flauta depende de la técnica del músico, y un músico de Veracruz una vez nos enseñó cómo se podía tocar toda la escala diatónica en una flauta de tres hoyos.

Las flautas que se tocan en pares eran comunes en el área del Mar Mediterraneo y ha sobrevivido en forma tripartita en Sardinia a donde las llaman launeddas. Las flautas dobles o bipartitas también se tocan en otros lugares en esta área además de en la región del Mar Negro. Sabemos de descubrimientos arqueológicos que doble flautas han existido en Grecia, en Italia entre los etruscos de la Península Ibérica y en Mesoamérica, entre los totonacos, aztecas y tarascos.

Finalmente, hay los instrumentos de lengüeta, que pueden ser con doble lengüeta, como los oboes o con una lengüeta como el clarinete y el saxofón. En los instrumentos con una lengüeta que también incluyen la gaita, la lengüeta se oscila contra la abertura en donde se ha fijado. Los oboes con doble lengüeta no sólo se encuentran en la forma que conocemos de las orquestas sinfónicas, sino también en su versión tradicional en los países árabes y en, por ejemplo, México, conocido bajo el nombre de chirimía aunque, hoy en día es muy rara, pero se le puede encontrar en Morelos, Tlaxcala, Estado de México y Colima.

El instrumento de lengüeta más sencillo es una hoja de pasto que se mantiene firme entre los pulgares de las dos manos así que las manos forman una cavidad. En México es común usar una hoja del naranjo doblada, la mantienen ligeramente contra los labios y soplan. El sonido es fuerte y penetrante y suena como una chirimía o saxofón. Esto se hace, por ejemplo, entre los mayas de Yucatán y entre los músicos de son jarocho del Sur de Veracruz.

El zumbador es una pedazo de madera fijado en un lazo. Al darle vueltas en el aire se produce un sonido zumbido. En inglés se llama "bullroarer" lo que refiere el sonido que produce. Se usó también entre los esquimales como instrumento musical, sin embargo hoy en día se conoce sólo como juguete de niños en varias regiones de México. Un juguete parecido encontramos entre los mayas de Yucatán, donde en lugar de un pedazo de madera se usa una pequeña fruta seca: hacen tres agujeros en la cascara de la fruta que mide de 3 hasta 4 cm en diámetro, y cuando se le da vueltas al llamado pistón en el aire produce un sonido silbando.

### **Informaciones sobre los instrumentos musicales:**

1. ¿Qué tipos de instrumentos hay?
2. Descripción física en detalles, con medidas.
3. Nombre, en español y en lengua materna, si lo hay.
4. Dibujo del instrumento
5. Descripción general.
6. Fotos del instrumento de todos los lados con una regla al lado para poder controlar el tamaño
7. Grabación de la afinación del instrumento
8. ¿Hay otros instrumentos parecidos en las comunidades vecinas?
9. ¿Dónde se aprendió fabricar el instrumento?

10. ¿Cómo se fabrica? Es preferible observar el proceso de fabricación pero si no se puede, entonces una descripción detallada del instrumento es suficiente.
11. ¿Qué materiales se usan? ¿Es una madera especial?
12. ¿Cuáles son sus nombres nativos?
13. ¿Cómo se corta la madera?
14. ¿Se toma en cuenta la estación del año y la posición de la luna?
15. ¿Qué partes de la madera se usan?
16. ¿Cómo se fabrican las cuerdas?
17. ¿Cuál es el material de las cuerdas?
18. ¿Cuánto tiempo duran?
19. ¿Tiene el instrumento adornos? ¡Dibújelos! Compárelos con los adornos de otros instrumentos de las regiones vecinas. ¿Se cortan en alto o bajorrelieves, se excavan, o se cortan aparte y se pegan? ¿Es el instrumento pintado, laqueado o dorado?
20. ¿Se encuentran los mismos adornos en otros lugares, en bordados, en herramientas, en vigas de la casa, en las puertas? ¿Cuáles son sus significados?
21. Si es un tambor: ¿Hay una membrana en cada extremo o solo en uno?
22. ¿Cómo está fijada la membrana: con lazos, clavos, cola? ¿Cómo se atan los lazos, como con los nudos?
23. ¿Se afina el parche?
24. ¿Cómo es la forma exterior: cónica, reloj de arena, cilindro, barril, tazón?
25. ¿Cómo es la forma interior? ¿Esta es decisiva para la acústica del instrumento?
26. Si es posible, mida las cualidades acústicas como altura de tono y volumen en decibel.

#### **Técnica de representación:**

1. ¿Cómo se mantiene el instrumento al tocarlo?
2. ¿Cómo son los acordes si es un instrumento de guitarra?
3. Dibuje las cuerdas, indique su afinación, y cuáles y a dónde se les aprieta.
4. ¿Cómo se tocan los tambores: en el marco o en el parche o ambos?
5. ¿Cómo se juzga una buena actuación en el instrumento?
6. ¿Cuáles son los músicos buenos de este instrumento?
7. ¿Puede tocarse junto con otros instrumentos?
8. ¿Cuáles son las combinaciones de los instrumentos?
9. ¿Acompaña al canto?
10. ¿Improvisa o varía el músico?
11. ¿Quién compone la música para el instrumento?
12. ¿La música que se toca en el instrumento se puede también cantar?

#### **Significado socio-cultural del instrumento:**

1. Sexo del músico.

2. ¿Pertenece el instrumento a un grupo especial de la comunidad?
3. ¿Quién puede y quién no puede tocar el instrumento?
4. ¿Quién puede escuchar el instrumento?
5. ¿Se asocia el instrumento con ciertos grupos de la comunidad?
6. ¿Existe un cierto simbolismo en el nombre?
7. ¿Cómo se valora en la comunidad?
8. ¿Cómo se valoriza por alguna persona determinada?
9. ¿Cómo se valora por el músico?
10. ¿Cuál es su valor en dinero, y cuánto vale en relación a otros instrumentos?
11. ¿Tiene algún nombre especial?
12. ¿Representa el espíritu de los antepasados, del alma del árbol que se usó para su fabricación o semejante?
13. ¿Se hace alguna ofrenda al respecto?
14. ¿Tiene el instrumento poder mágico, sobrenatural, espiritual?
15. ¿Es habitado por algún espíritu?
16. ¿Se trata al instrumento de alguna manera especial por los músicos?
17. ¿Hay algún ritual en relación a su fabricación? ¿O cuando se ha terminado el instrumento?
18. ¿Pueden tocarlo otras personas distintas al dueño?
19. ¿Se usa alguna madera especial para su fabricación?
20. ¿Se usa la misma madera para la fabricación de imágenes de santos?
21. ¿Hay algún ritual especial al tumbar el árbol que se usará para elaborar el instrumento?
22. ¿Cuál es su función ritual?
23. ¿Tiene el fabricante algún prestigio especial en la comunidad?
24. ¿Es el músico también fabricante de instrumentos?
25. ¿Tiene el instrumento algún papel especial en el ciclo de la vida?
26. ¿Hay aspectos lingüísticos especiales en su nombre?
27. ¿En cuáles eventos, rituales y ceremoniales se usa?

### **Sobre catálogos y colecciones de instrumentos**

Catálogos de instrumentos musicales de las colecciones de museos son objetos de estudio interesantes y su publicación debería ser obligatoria para todas las instituciones. Existen algunos pero no son suficientes. Si se dedicara una página a cada instrumento habría suficiente espacio para uno o dos dibujos o fotos, informaciones de lugar y fecha de recopilación, los materiales, afinación y tamaño de instrumento. Ha costado trabajo recopilar cada instrumento y las dificultades de obtener algunos de estos artefactos seguramente han sido mucho más grandes de lo que uno puede imaginarse. No todo el material de la bodega de un museo puede exponerse, pero si sus datos se publicaran serían de gran utilidad para muchos investigadores.

Sin embargo el lector puede en la bibliografía general de este trabajo y en otras bibliografías encontrar mucha información.

Con respecto a colecciones de instrumentos en los E.E.U.U. que valen la pena visitar podemos mencionar unos pocos como Metropolitan Museum of Art, American Museum of Art, American Museum of Natural History, Museum of Music, Scarsdale, en Nueva York, además National Museum, Washington D.C., University of California Museum, Berkeley, Commercial Museum, Philadelphia, Institute Chicago Museum of Natural History, Stearns Collection y University of Michigan, Ann Arbor.

En Europa en Estocolmo se encuentra Musikhistoriske Museet, en Berlin Musikwissenschaftliches Institut, en Copenhague Musikhistorisk Museum, en París Musée de l'homme, en Londres Horniman Museum, en Haag, Holland, Gemeentemuseum y en la Ciudad de México el Museo Nacional de Antropología, para mencionar algunos de los más importantes.

## CAPITULO IV

### TRANSCRIPCION

#### ¿De que se trata la transcripción musical?

Transcribir a los efectos de la etnomusicología quiere decir que el etnomusicólogo durante las audiciones de sus grabaciones **escribe la música en pautas**. Para poder ejecutar ésta parte del trabajo es necesario conocer la técnica. Sin embargo, si hay ciertos aspectos de la música que el aficionado sin mayor experiencia puede percibir como, por ejemplo, la forma musical, las divisiones en partes o movimientos de una pieza musical, sus repeticiones o algunas de estas. Puede sin mayor dificultad decidir si la melodía se toca en ritmo binario o ternario pero tal vez tiene que renunciar, cuando se trata de ritmos compuestos igual que las subdivisiones de las figuras rítmicas y otros detalles probablemente escapan su atención. Escuchando la música repetidas veces con la debida atención podrá llegar a conocerla tan bien, que cierta clasificación por lo menos en géneros musicales es posible. Generalmente no se llega más allá si en este punto no existe el interés necesario como para aprender las pautas y el solfeo, requisitos que por demás no son tan difíciles como se pudiera pensar.

Es importante subrayar que la transcripción etnomusicológica tiene el objetivo de **estudiar los detalles** musicales que especialmente tienen el interés propio, y además para poder decir algo esencial de los **rasgos comunes** sobre la colección musical bajo investigación. Las pautas transcritas no prescriben cómo tocar la música para un público, por ejemplo, una partitura de las sonatas de Mozart. por lo tanto la transcripción etnomusicológica puede enfatizar algunos detalles y otros no. Así que, aunque alguien tratara de anotar todo (ornamentos, irregularidades rítmicas y melódicas, alturas de tono exactas, etcétera) con el objetivo de captar una imagen total del transcurso musical, no sería posible que su transcripción pudiera usarse para una representación musical. Además, el incluir todo, sería una tarea prácticamente imposible y si uno de antemano no conoce el estilo musical en cuestión no es posible que a base de una transcripción etnomusicológica se pudiera imaginar cómo sonaría en su ambiente natural. Para algunos etnomusicólogos esto tal vez podría haber sido un sueño en tiempos pasados, cuando no se podía grabar la música; sin embargo, hoy en día todo lo que se necesita es poner la grabación en un aparato de audio, escuchar a fondo la música y simultáneamente apoyarse en la transcripción de esta misma para entenderla mejor.

La tarea de transcripción tiene otro objetivo importante: a través de ésta que el etnomusicólogo llega a conocer el transcurso musical en detalles.

Frecuentemente la transcripción es lenta y laboriosa y generalmente, sólo se hace cuando se trata de música que uno mismo ha grabado, conociéndola desde su ambiente natural.

El objetivo de la transcripción del material es organizar la música grabada en un cierto orden y decir algo sobre sus rasgos generales y de los detalles que uno encuentra importantes. Pero, por supuesto, también es posible publicar algunas de sus melodías transcritas con el objetivo de que otros las represente si de antemano conocen el estilo.

### **Todos los métodos pueden aplicarse.**

Algunos tienen oído absoluto y pueden sin dificultad anotar un transcurso melódico en su tono original. Otros han aprendido los intervalos musicales tan bien que pueden transcribir directamente de la grabación y con una velocidad impresionante. Sin embargo, la mayoría necesitan que batallar un poco más, y muchos necesitan apoyarse en un instrumento musical como, por ejemplo, una guitarra o teclado electrónico que puede afinarse a la altura tonal de la melodía con la cual se trabaja. Todos somos diferentes y cada uno debe encontrar la manera más cómoda y fácil de trabajar, el resultado es lo que cuenta.

Cuando se trata de música que no se toca con las mismas frecuencias tonales como las de la escala europea, el trabajo puede llegar a ser más difícil. En el área asiática, en Java, encontramos una división de cinco escalones de la octava y en Bali de siete, entonces el etnomusicólogo tiene que ajustar su oído y encontrar un sistema de líneas pautadas que sea práctico y que facilite su trabajo. Cuando se trata de **otras escalas** y tamaños de intervalos se puede aplicar el monocordo para la medición de la frecuencia medida en cents. En la música árabe encontramos tonos de  $\frac{1}{4}$  en lugar de medios tonos y tonos enteros como en la música europea. Cuando un violinista de Veracruz toca en la segunda posición en su violín entonces baja su afinación y sus intervalos se disminuyen un poquito. Se trata de desviaciones tonales pequeñas pero suficientemente grandes para que se noten y para que puedan considerarse un rasgo característico del estilo. Así, cada área cultural tiene su manera de hacer las cosas y es tarea del etnomusicólogo registrarlas, transcribirlas si es posible y en caso contrario mencionarlas en sus análisis.

En los tiempos antiguos antes del invento de fonógrafo no había más que anotar las melodías en el campo. El informante tuvo que tocar o cantar la melodía varias veces y el etnomusicólogo la anotó tan bien como se podía. Es lógico que este sistema no podía ser muy efectivo pero era mejor que no hacer nada y algunos de los recopiladores seguramente fueran bastantes buenos transcritores; sin embargo muchos detalles como variaciones se habrán perdido. Hoy día, afortunadamente, uno puede sentarse tranquilamente en su gabinete y tocar la música vez tras vez en su grabadora, frase tras frase o pauta por pauta, hasta poder anotar las pautas en el papel. Así también se puede



controlar las anotaciones semanas o meses después de la transcripción y corregir errores y olvidos.

De vez en cuando la **anotación en campo** puede ser de gran ayuda como, por ejemplo, una vez que tuve que anotar unos ritmos de jarana tocados en timbales. El músico en un pueblo maya de Yucatán había tocado para mí las figuras rítmicas complicadas en cuestión para una grabación especial. Sin embargo, en casa me di cuenta de que no había posibilidad alguna de que yo pudiera descifrarlas y transcribirlas, ya que incluían diferentes tipos de golpe y contrarritmos, así que regresé los 200 km al pueblo del informante y le pedí enseñarme como tocar estos ritmos, que al mismo tiempo anoté en mi cuaderno. Resultó ser un método fructífero, ya que me permitió hacer análisis, que de otra manera, hubieran sido imposibles.

Se ha tratado de hacer transcripciones **electrónicamente**, pero a pesar de los aparatos complicados que se han utilizados no ha sido un gran éxito, por lo menos hasta el momento. Ha sido difícil leer los diagramas, y los aparatos no han podido diferenciar los instrumentos de una manera adecuada. Sin embargo, con las nuevas técnicas digitales de computación, será posible que en poco tiempo, se puedan hacer transcripciones electrónicas ampliamente. No obstante, como ya hemos mencionado, el proceso mismo de transcribir es importante para el entendimiento de la música por parte del etnomusicólogo y este aspecto no podrá sustituirse por ninguna anotación electrónica, a lo menos que se combinara los dos métodos así obteniendo todas las ventajas posibles.

### **Consideraciones al iniciar la transcripción:**

(Resumen de Nettl 1963:98-129 “Transcripción”).

1. La primera frase debe transcribirse con todos sus detalles.
2. Lea bien sus apuntes y toda la literatura accesible sobre el tema.
3. Considere primero el acompañamiento rítmico y después la melodía. Trabaje con piezas cortas de seis a ocho pautas, y si es necesario, anote la frase pauta por pauta.
4. En casos especiales use un moño de cinta cuando se trate de una frase que es difícil entender (dura dos segundos con velocidad de 7 1/2” en una grabadora de carrete) para evitar pausas de regresar la cinta.
5. Este preparado para que una canción de 10 a 20 segundos bien puede tomar una o dos horas transcribir.
6. Recuerde que no es posible transcribir con provecho más que una o dos horas a la vez.

7. Cuando se trata de música polifónica se debe saber el número de instrumentos y cantantes.
8. La grabación en un sólo carril es preferible para evitar ecos del otro carril.
9. Si se usa un monocordio entonces recuerde que:
  - a. 1 cent = 1/100 de un medio tono
  - b. 100 cents = un medio tono
  - c. 200 cents = un tono entero.
  - d. 300 cents = un tercio menor
  - e. 350 cents = un tercio neutral árabe
  - f. 700 cents = una quinta
  - g. 1200 cents = una octava.
10. Recuerde que pequeños errores son posibles, ya que el oído humano no puede distinguir menos de un \_ de tono.
11. Tenga cuidado de no forzar música de otras culturas a una estructura isométrica europea. Se pueden usar líneas medias de compás en lugar de las usuales enteras o se puede abstener totalmente de usar líneas de compás.
12. Recuerde que 3 transcriptores generalmente hacen 3 diferentes transcripciones y que el resultado por lo tanto no es absoluto.
13. Recuerde que las unidades rítmicas y métricas pueden ser difíciles de identificar.
14. Recuerde que ninguna cultura musical fuera de la occidental-europea usa la escala diatónica-cromática con sus 12 tonos fijos dentro de la octava. Los intervalos no-occidentales raramente encajan en la escala europea y pueden incluir intervalos de 86 cents, 171 cents, 232 cents, etcétera.

### **Signos de transcripción, una herramienta para el transcriptor.**

1. Sobre una pauta que es aproximadamente \_ de tono más alto que la anotada se escribe:



2. Sobre una pauta que es aproximadamente \_ de tono más bajo que la anotada se escribe:



3. Si estos signos se usan al lado de una llave, significan: que hay modificaciones que ocurren frecuentemente durante el canto. Si se ponen en paréntesis al lado de la llave indican que las modificaciones sólo ocurren de vez en cuando:

4. Un tono dudoso se indica con:



5. Un tono bastante indefinido en la cercanía del lugar a donde el anterior termina:



6. Un tono de adorno:



7. Un tono dinámicamente débil:



8. Un tono largo pulsando sin interrupciones esenciales.



9. Glisando:



10. Sobre una pauta que es un poco más larga que indica la anotación.



11. Bajo una pauta que es un poco más corta que la anotada.



12. Una subdivisión estructural mayor:



13. Una subdivisión estructural menor a la subdivisión rítmica:



13. Para la anotación de pequeños intervallos pueden intercalarse líneas extras en el pentagrama:



### **Procedimientos en la transcripción.**

1. Escuche bien la música. Si la música se toca en estrofas, decida cual transcribir primero, y recuerde que la primera estrofa no siempre es la mejor con respecto a la ejecución musical.
2. Determine las divisiones estructurales a grandes rasgos y anótelas con un esquema de letras. Esto procura una visión más amplia antes de que se proceda a los detalles.
3. Determine el número de alturas de tonos y tipos de intervalos. Transporte la melodía a un tono con pocos sostenidos y que cae dentro de las líneas de las pautas. Indique el tono original.
4. Anote la primera frase en detalles. Indique los puntos que causan mayores problemas.
5. Anote el resto con menos detalles. Si más estrofas están grabadas entonces se pueden anotar las variaciones en un sistema de notas al pie.
6. Si el texto es necesario entonces agréguelo y úselo para solucionar problemas rítmicos.
7. Toque la cinta a media velocidad y controle toda la transcripción, en especial los puntos difíciles.
8. Toque la cinta otra vez con la velocidad normal y cheque las transcripciones una vez más
9. Cheque sus transcripciones un par de días después, pero empiece en cualquier otro lugar que no sea el de inicio, por ejemplo, un lugar difícil. Cheque de ésta manera las transcripciones varias veces. Tenga cuidado con negar la primera transcripción.
10. A veces puede ser útil anotar varias canciones sin demasiados detalles y entonces regresar a cada una con más cuidado para que de ésta manera se llegue a conocer mejor el estilo.

### Los elementos de la descripción.

La descripción sistemática de los elementos de la estructura de un estilo musical debe abarcar melodía, ritmo, compás, forma, armonía o polifonía de un grupo de piezas seleccionadas o tantos como sea posible.

### La melodía:

Elementos importantes en la transcripción:

1. Escala (con numeración de los tonos).
2. Intervalos.
3. Contorno melódico.
4. Formulas melódicas.
5. Material temático.
6. Polifonía.
7. Textura.

La melodía en su esencia es *una sucesión de alturas tonales ordenadas en una cierta estructura* dependiendo de la cultura, grupo y género. Generalmente consta de muchos tonos, pero puede consistir de un solo tono si este se repite con un pulso o ritmo determinado. Entonces un tono como el sonido de una sirena no es una melodía y no se considera música, igual que sonidos en instrumentos no melódicos como los de percusión no se consideran melodías.

Las recitaciones religiosas frecuentemente se hacen en un solo tono, aunque en la mayoría de los casos varían o terminan con la agregación de algún adorno de un par de tonos y puede definirse como un despliegue melódico.

Nuestra definición de la melodía como “alturas de tonos repetidas o variadas” es muy amplia, no está relacionada a alguna cultura en especial y nos permite definir cualquier manifestación melódica como tal, cuando la intención ha sido representarla bajo esta forma.

Podemos encontrar distintos tipos de melodías en el mundo según Olsen 1974:

1. Melodías que se basan en una técnica de **respiración**, es decir, que siguen la respiración del cantante encontramos especialmente en canciones de trabajo y canciones de cuna de Groenlandia Oriental.

2. Melodías de **dos y tres tonos** en las cuales los tonos se encuentran de distancia cerca existen en: Argelia, Luristán en Irán Oriental, Omán, Flores en Indonesia y en Shri Lanka.

De otro manera encontramos melodías de únicamente tres tonos en varios géneros en Los Balcanes, en la música religiosa hindú además en canciones de trabajo en muchos lugares del mundo.

Melodías de tres tonos parecidas a las melodías que se pueden tocar en de los toques de clarín se encuentran entre los esquimales, los indígenas norteamericanos y en el Pacífico. Parecen triadas quebradas. También las melodías cuartas-quintas pertenecen a este grupo.

Este tipo de melodía se acompaña por otros tonos, y se encuentra en la cercanía de las melodías pentacórdicas y hasta cierto grado de las pentatónicas.

3. Melodías **tetracórdicas** y **pentacórdicas** se desarrollan dentro de intervalos de una cuarta y una quinta. Las encontramos en el Oriente Cercano y Medio y en La India.
4. Melodías **pentatónicas anhemitónicas**, es decir, sin medio tonos se encuentran en El Area Celta, Africa Oriental, El Lejano Oriente, China y alrededores

Melodías **hemitónicas**, es decir, con medio tonos existen en Japón, Java. (aquí también se encuentra la escala pelog de siete tonos), y en Africa del Sur.

Melodías **pentatónicas tembladas**. Dividen la escala en cinco intervalos más o menos iguales se oyen en Indonesia y en Java.

5. **Tonos extraños** para la escala aparecen en todos lados. En las escalas pentatónicas chinas se llaman “pien” que es una palabra que se ha adoptado por algunos etnomusicólogos para la descripción de “tonos de vuelta” y “tonos de paso”.



6. Hay melodías **hexatónicas** y **heptatónicas** en Africa del Oeste, Africa Central, en la música popular europea del área no céltica, en la música de arte hindú y en la música de arte islámica.
8. Melodías **heptatónicas** con siete intervalos temblados en la octava aparece en la música de corte en Tailandia.
9. En ciertas culturas melodías **cuartas** juegan el mismo papel como las de octava en Europa. Quiere decir que la escala heptatónica puede dividirse en dos tetracordos, que tienen la cuarta como un tono en común o un intervalo de un tono entero para la división de los dos tetracordos. En la música árabe de arte en el taqsim instrumental, es normal que los motivos se presenten en los dos tetracordos.
10. En melodías **quintas** la segunda mitad de la melodía se toca en un nivel que se encuentra una quinta bajo el nivel original. Así como en la música de arte de Hungría, en la Asia Central, China y en el área esquimal en Alaska y Groenlandia del Norte.
11. Melodías de **tendencia descendiente** (“tumbling strain melodies”) bajan de un tono largo y alto en ondulaciones hasta un tono de fondo una octava o una décima más abajo. Australia del Norte es un buen ejemplo de este tipo.
12. Las melodías de modulaciones de modo modulan a otro modo y no a un tipo melódico. Las vemos en la música de arte pentatónica de China y en la música de arte heptatónica de los países árabes.

Otro aspecto que da carácter a la melodía es su **ritmo específico**. El ritmo melódico puede coincidir con el ritmo básico de la pieza y puede ser una elaboración de este o puede aparecer, por ejemplo, en contrarritmo.

Recuerde que el **tímbre** puede ser difícil o imposible describir en palabras. Si es así use un ejemplo de sonido.

### **Ritmo:**

Los puntos importantes en la transcripción.

1. Escala con los valores de pautas usados.
2. Compás.
3. Tempo.
3. Relación interna entre altura tonal y ritmo.
4. Relaciones rítmicas entre las partes.

El ritmo es una elaboración y combinación del pulso y movimiento de la música en una estructura organizada. “Es la relación entre varias duraciones de tiempo coherente para la conciencia humana”, dice Poul Rovsing Olsen con una definición universal.

Se puede clasificar en diferentes tipos en distintas partes del mundo (Olsen 1974).

1. Los **ritmos métricos** son los que podemos apreciar en la mayor parte de la música occidental tradicional. En tal forma rítmica se mantiene un *tempo* (velocidad) determinado durante toda la pieza o por lo menos durante una parte de ésta.
2. Los **ritmos libres** aparecen en alguna música popular de Europa Oriental, además en el Oriente Cercano y en la India. Los ritmos libres no son necesariamente irracionales, pero pueden aparecer en proporciones racionales entre las duraciones de tiempo. Normalmente, no se usan tambores en los ritmos libres siendo una excepción la música Noh japonesa en la cual el tambor tiene una función dramática.
3. **Ritmos orgánicos** pueden encontrarse en el área esquimal. En estos aparecen ciertas variaciones en el pulso de la música que aparentemente se originan en los movimientos corporales del músico.

Se debe distinguir entre lo que puede ser interesante en el contexto local y lo que puede ser de importancia para el etnomusicólogo. No es suficiente describir todo el material sistemáticamente, lo cual probablemente haría el análisis algo confuso para el lector. Sin embargo, pueden analizarse los aspectos más importantes y contundentes de la música. Uno tiene todo el derecho de interesarse de ciertos aspectos como, por ejemplo, el ritmo, pero esto no debe resultar en la falta de una profundización en los rasgos melódicos. En el inicio del siglo, se estudiaban básicamente las relaciones melódicas, pasando por encima los elementos rítmicos y polifónicos, lo que igual sucede con el timbre que tampoco parece haber obtenido mayor interés.

### **El material tonal**

(Resumen de Nettl 1963: pp145-155).

Uno puede examinar el transcurso de los tonos para ver si se pueden algunas reglas derivarse.

Cuenta los tonos de la **escala** para ver si la escala es bitonal, tritonal, tetratonal, hexatonal o heptatonal.

Tenga en cuentas las **reduplicaciones** de las octavas. En Europa, éstas no se incluyen en el concepto de la escala, pero tal vez son diferentes en la cultura que se investiga.

Examine los **intervalos** en las melodías y recuerde que, por ejemplo, las escalas pentatónicas pueden ser diferentes.

El **modo** es la manera en la cual se usan los tonos de la escala. Esto se puede mostrar en un pentagrama: la tónica se muestra con un tono entero. Tonos importantes con el valor de medio tono, menos importantes con una corchea y tonos de adorno con 1/16.

Generalmente la **tonalidad** no es ningún problema en la música occidental, en la cual, los periodos de estilo están bien definidos. Sin embargo, en otra música quizá se deben usar las clasificaciones locales como, por ejemplo, las ragas hindús.

#### **Centros tonales:**

Indique, por ejemplo:

- a. La frecuencia de los tonos.
- b. La duración de los tonos.
- c. La apariencia de ciertos tonos en el final de las partes y en toda la pieza.
- d. La apariencia de los tonos en el extremo bajo de la escala o en medio podría ser un criterio.
- e. La relación de intervalos a otros tonos, por ejemplo, posiciones de octavas o quintas.
- f. Énfasis rítmico de un tono.
- g. Otros rasgos que se puede encontrar al conocer bien el estilo.
- h. Combinaciones de dos o más de estos elementos.

#### **Contorno melódico.**

Determine el movimiento melódico. Por ejemplo, “arco”, “péndulo”, “ascenso gradual”, “descenso gradual”.

#### **Ritmo.**

- a. Cuenta los valores de pautas, describa su función y su contexto. Identifique sus fórmulas y estructuras repetidas.
- b. Intensidad, por ejemplo, aumento o disminución de velocidad, voces, volumen, etcétera.

c. Estructuras con énfasis, y además compás, pueden ser difíciles de describir pero se distingue entre:

- Una unidad rítmica que se repite durante toda la pieza.
- Una unidad rítmica con desviaciones.
- Piezas que están dominadas por una sola estructura.
- Recuerde, que el concepto de “estructura rítmica” es occidental.
- Use criterios objetivos como énfasis y repetición de estructuras para no caer en conceptos clásicos occidentales.
- El tempo se marca con el número metrónomo por ejemplo, M.M. 60.

### **Forma:**

- a. Identifique el material temático
- b. Identifique las secciones.
- c. Determine un criterio para la división:
  - Repetición
  - Una frase y un decreciendo a veces puede indicar el final de una unidad.
  - Una repetición modificada y transportada.
- d. Generalmente se usan las letras A,B,C,D,
- e. El tamaño se puede indicar en compases.
- f. Secciones relacionadas pueden indicarse con A1, A2 etcétera. Estas son entonces, variantes de la misma.
- g. “B” es una nueva sección con material de A.
- h. A (5) es una sección A transportada a una quinta abajo.

La relación entre los grupos de la forma pueden clasificarse por el tamaño de las secciones, o la presentación del mismo material en el inicio de la sección, o por transportaciones.

¡ATENCIÓN! ¡Recuerde que toda descripción **depende** de la música que se está analizando y de que no hay reglas generales.

### **Otros elementos:**

- a. Timbre general.
  - b. Dinámica.
- (No existe un sistema generalmente aceptado para la descripción de estos dos elementos).

### **Armonía, polifonía:**

En la música occidental se distingue entre estos dos elementos. Sin embargo, existen aspectos armónicos en la música polifónica, al igual que se muestra interés en la música armónica en la relación entre las voces. En la música no-occidental los mismos criterios generalmente no pueden aplicarse. Es práctico clasificar la música en la cual se oye más que una altura tonal a la vez polífona.

- a. Investigue la relación entre las voces.
  - Decida si una es más importante que las otras.
  - ¿Hay voces paralelas?
  - ¿Hay imitación?
  - ¿Hay variaciones?
  - ¿Hay velocidades diferentes?
  - ¿Número de voces?
  - ¿Todos se cantan?
  - ¿Se ejecutan en instrumentos o en una combinación de estos?
  - ¿Determine los intervalos entre las voces, y la relación entre compás, frase y sección.

### 13. Ornamentos.

14. No se debe distinguir entre ornamentos esenciales y no importantes como se hace en la música barroca europea.

### 15. Técnica vocal:

No existe un vocabulario adecuado. No obstante, se usan palabras como “tenso”, “falsete”, “el ámbito de la voz”. Sin embargo, la mayor parte de las descripciones requieren que el lector tenga acceso a la audición de la música grabada.

### 4. Análisis

Estos son generalmente más detallados cuando tratamos la música no-occidental, porque muy poco se conoce de antemano.

La descripción de las composiciones individuales es primeramente para el uso del investigador, y la idea general con la transcripción es poder comparar una serie de representaciones musicales. Algunas piezas se perciben relativamente fácil con solo escucharlas, pero cuando se trata de varias agrupaciones de música, es necesario transcribirlas para poder distinguir los géneros determinados y para que el oyente o el lector pueda contar por qué la música suena como lo hace, y por qué sus efectos son como son.

Hay que tener cuidado de no aplicar conceptos de una cultura a otra, ya que las conclusiones puedan llegar a ser equivocadas.

Cuando todas las transcripciones están listas trate de presentar todo el material en un orden lógico y racional, basado en relaciones genéticas. (Para el análisis de un género musical mexicana “la jarana” véase Jardow-Pedersen 1999, pp. 89-105.)

Véase la bibliografía “Transcripción”.

## CAPITULO V.

### COMUNICACIÓN MUSICAL DE SIGNIFICADO.

Es uno de los méritos de la etnomusicología que deja por sentado que la música es mucho más que una producción de sonido y que constituye una expresión de relaciones sociales, culturales y espirituales con relación al ambiente en la cual se representa.

En una ocasión uno de mis alumnos me afirmó que la música es comunicación. Esto era algo que había escuchado decir alguien y no podía fundamentar más su tesis más allá. No le reproché porque aparentemente la definición no es fácil. Recuerdo haber leído en un texto de un etnomusicólogo reconocido que “la música comunica conocimiento” sin que profundizara su conclusión. Otro de los grandes personajes de nuestra disciplina, Alan P. Merriam, dijo en su libro *Anthropology of Music* 1963:13 que

“El estudio de la música como medio de comunicación es mucho más complicado que parece a la primera vista, porque no sabemos con exactitud, que es lo que la música comunica, o cómo lo comunica. Así, la comunicación abarca tanto el entendimiento como la receptividad de la comprensión. El contemplar la música como una herramienta comunicativa, es claramente uno de los objetivos de la etnomusicología, aunque esto ha sido poco investigado”.

La música es primeramente una **producción de sonido** en altura tonal y en tiempo, pero debemos ampliar esta definición agregando qué es lo que un grupo humano determinado percibe como concepto a la música, lo cual es importante porque ésta es un lenguaje abstracto que tiene ciertas funciones y es diferente en distintas culturas. Cada grupo ha escogido sus géneros y éstos no se pueden intercambiar con otros sin más ni más. La música constituye entonces una expresión entre los miembros de un grupo cultural y social, de una u otra manera llega a ser una expresión del medio que los rodea, y es una vía con la cual se comunican entre ellos y con todo y sus poderes sobrenaturales.

La música, entre otras cosas, **comunica significado** es decir lo que se le atribuye, y es este aspecto universal el que vamos a profundizar en este capítulo. Una canción de cumpleaños comunica felicitaciones, el himno

nacional sentimientos patrióticos, una canción épica conciencia histórica, etcétera. Siempre hay un emisor y un receptor y puede haber un sustituto de éste último igual que se pueden imaginar receptores como poderes sobrenaturales. Así mismo podemos observar los objetivos de la comunicación musical, y como en el análisis anterior de los actos mágicos también encontramos elementos comunicativos que se pueden definir como mágicos o sobrenaturales.

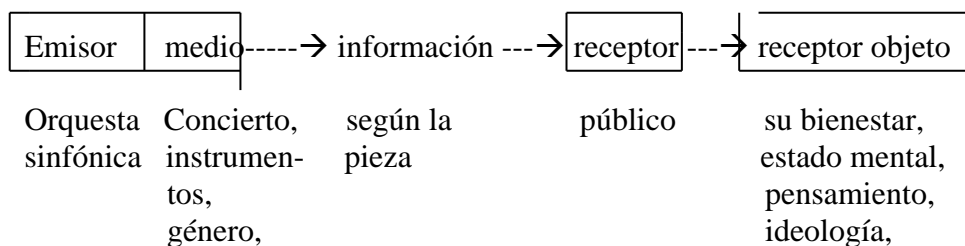
La música es un **producto humano** y consta de una producción material que comprende las nueve dimensiones básicas que hemos tratado anteriormente, además de los géneros, los instrumentos musicales y los eventos donde se interpretan y, por supuesto, a los músicos. Sin embargo, la música es más que una simple producción de sonido, ya que se usa para objetivos específicos, ya sea que el emisor los defina o lo sea el receptor. Porque aunque una persona prende la radio solo para escuchar algún sonido de fondo su acción sí tiene un objetivo: probablemente es de entretenerse pero sin un compromiso. La música puede tener tantos propósitos como nosotros le demos, económicos, de diversión, políticos, terapéuticos, espirituales, religiosos, y esta parte de la representación y comunicación musical podemos llamarla “producción de significado”.

En una comunicación musical hay un **emisor** que usa la música como su **sustituto** o **medio** para la señal, mensaje, información, petición y oración que desea mandar al receptor, o que el receptor desea que se le manda. Una representación musical tiene un **objetivo** y la manera en la cual se transmite es decisiva para la clasificación de la pieza musical en cuestión. Este tipo de análisis ayuda al etnomusicólogo a formarse una idea del objetivo de los eventos musicales, del uso de la música, su significado y papel en la sociedad que es objeto de la investigación. Se trata de una cierta manera de ver la realidad pero es un análisis que corresponde muy bien al uso práctico y significativo de la música. Un aspecto son las propiedades matemáticas y acústicas de la música y otro es su uso, función y significado. Este último en especial puede darnos una idea interesante sobre el pensamiento de la cultura en cuestión y así el objetivo de la etnomusicología se vuelve un estudio del ser humano, su cultura y no simplemente como un análisis de un fenómeno sonoro musical. Ambos son importantes, ambos son inseparables y de hecho, son como dos las caras de una misma moneda.

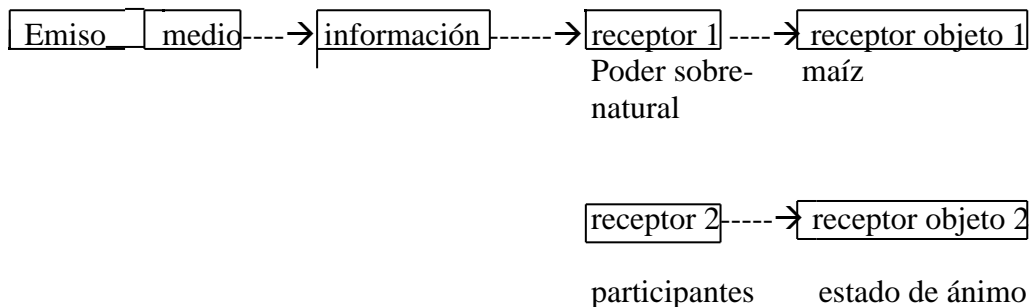
### **Principios.**

A veces la música se toca en conciertos. Su fin primordial puede ser divertir al público, darle una experiencia espiritual o simplemente hacerle sentirse bien.



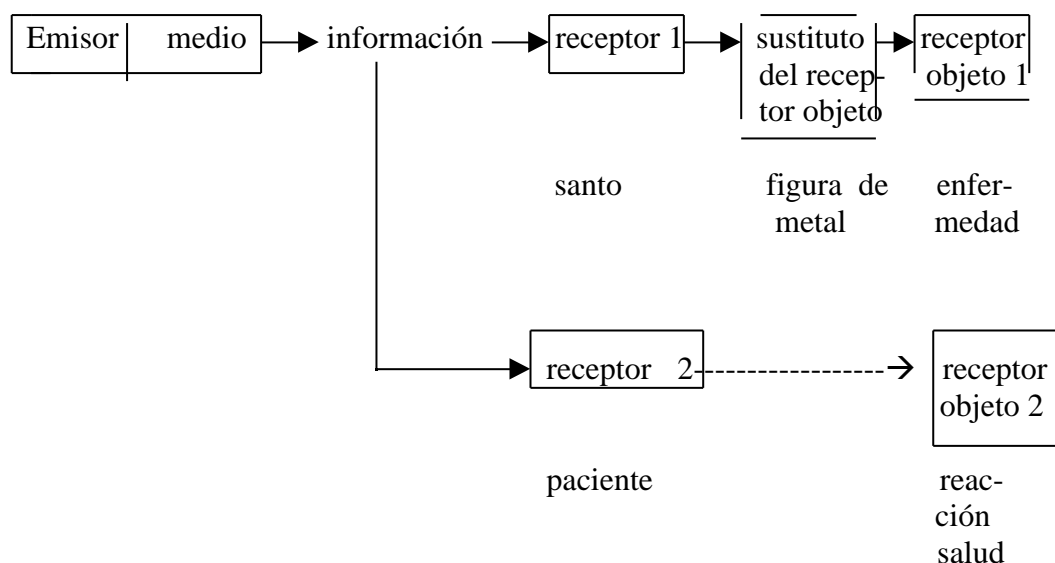


En ceremonias religiosas la música también se toca para los poderes invisibles y se espera, por ejemplo, entre los indígenas de México, que respondan con lluvia para que el maíz pueda crecer como debe. Entonces el maíz es el receptor real en este caso. Al mismo tiempo el público entra en un cierto estado de ánimo y así el objetivo de la representación es doble. (Véase también el principio no. 5 de Boiles).

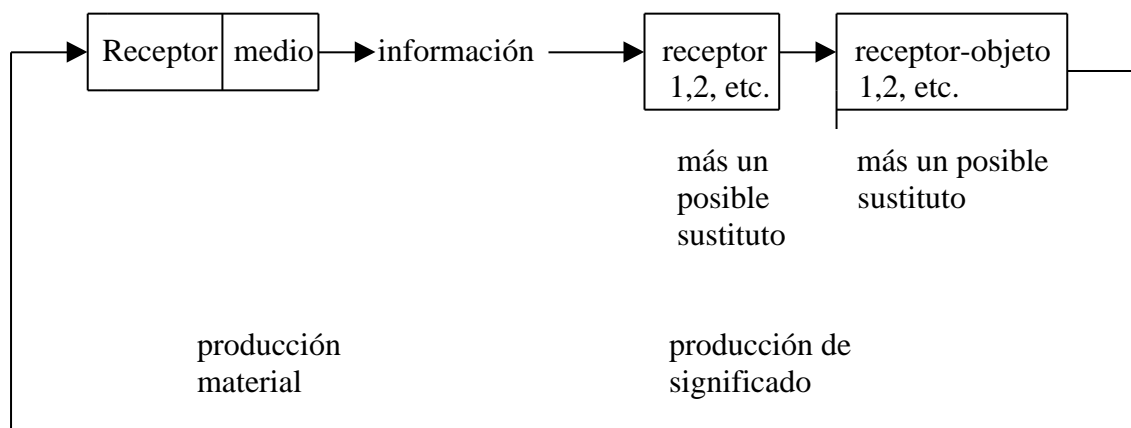


Cuando se utiliza música en ceremonias de curación el mismo principio de comunicación puede observarse. Si se hace alguna oración recitada, ésta puede clasificarse como una ejecución musical en la cual se invoca al poder sobrenatural que debe curar al paciente. Entonces el receptor-objetivo 1) puede ser el “espíritu o viento maligno” que atormenta al paciente y el receptorobjeto 2) su salud.

En ciertas ocasiones se usa un sustituto para el receptor-objeto. Algunos compran, por ejemplo, una pequeña figura de metal que tiene la forma de una pierna si es que quieren sanar una pierna enferma. O si uno de los animales domésticos se ha enfermado entonces se puede adquirir un puerco o vaca de metal. En la iglesia la figura se coloca en el cuello del santo rezando un rosario con cantos y ofrendas y pidiendo que el animal se cure y lo mismo con la persona enferma. Entonces la comunicación puede describirse así:



Todas éstas estructuras pueden concluirse en un solo diagrama de flujo como el siguiente:



Entonces la música comunica algo muy concreto, es decir, lo que se le atribuye. Esto también quiere decir que un género puede tener varios significados: el del músico, y el del receptor, por lo tanto el significado no necesariamente es el mismo. Y cuando nos vamos a otra cultura o subcultura encontramos frecuentemente que a un determinado género musical se le ha dado otra etiqueta, es decir, otro significado. Esto paso con el jazz hasta aproximadamente los fines de los 1950s , por ejemplo. En los E.U. era una música de bares y cantinas, en Dinamarca llegó a ser la música de los intelectuales, y en México fue adoptado por la clase media alta. De manera

semejante pasó con el rock'n roll en los 1950s. En Dinamarca era la música de obreros jóvenes; sin embargo, en México era la de la clase media.

Originalmente la música de marcha es militar y, claro, todavía lo es. Sin embargo, en Yucatán los mayas la usan al ritmo bailable de pasodoble como música religiosa para anunciar misas y rosarios. Y melodías como John Brown's Knapsack y Should Old Acquaintance Be Forgot respectivamente de los E.U. y Escocia se cantan con textos religiosos en la iglesia católica en México. En la edad media se usaron melodías populares en las misas católicas como se han usado melodías tradicionales en la música sinfónica en el movimiento nacionalista que empezó en el siglo pasado y en algunos lugares, por ejemplo, en México ésta tradición ha continuado todavía en el siglo 20.

Entonces una de las tareas del etnomusicólogo es estudiar los significados que se le da a la música en la cultura, que es su objeto de estudio.

Este tipo de estudios es, al mismo tiempo, una entrada al ambiente social de una comunidad y así constituye un puente con el trabajo de los antropólogos.

## CAPÍTULO VI.

### ACERCA DE LA MAGIA MUSICAL.

En el capítulo anterior mostramos entre otras cosas como la música puede utilizarse en la comunicación con los poderes sobrenaturales. Así se puede atribuir cualidades mágicas a la representación musical que es un tema que en los 1970s fue tratado por el etnomusicólogo **Charles Fafayette Boiles** en su libro Man, Magic and Musical Occasions. Boiles no analiza los elementos sonoros como los que hemos mencionado sino el objetivo de la representación musical como se da en un contexto mágico. Su análisis no incluye una definición de la magia en sí, es decir, no nos explica en que consiste la magia realmente, si es real o no; es una clasificación del uso de los elementos “mágicos”, cómo se manifiestan musicalmente en general y al mismo tiempo es un método por medio del cual, estos elementos pueden identificarse.

Las ideas de Charles Boiles estaban basadas en un conocimiento etnográfico sólido obtenido durante los seis años de trabajo de campo que realizó en el estado de Veracruz. Sus investigaciones resultaron en un doctorado filosófico en etnomusicología en los E.U.. Trabajó casi siete años en la Universidad de Indiana y luego fue director del departamento de etnomusicología en la Universidad de Montreal en Quebec.

El siguiente párrafo es un resumen de su teoría y clasificación que pudieran ser provechosos y útiles para el etnomusicólogo que se enfrente con la difícil tarea de formarse una perspectiva general de la actividad musical en la comunidad objeto de su investigación.

#### **Charles Boiles (1978), resumen:**

La música se toca todo el tiempo en todo el mundo, en nacimientos y bautizos, cosechas, ceremonias de despedida, etcétera, y cuando la conducta musical está relacionado con la conducta mágica es de interés para este estudio.

**La magia como concepto:** La magia no se ha aceptado por los intelectuales europeos a partir de la Época de la Ilustración y se considera blasfemo señalar que es parte de la liturgia cristiana. Hay actos eclesiásticos que se clasifican generalmente como adoración religiosa y existen actividades parecidas en

sociedades no-occidentales calificados como supersticiosas o paganas.. Actualmente, la palabra “magia” se relaciona con la creencia en brujería, un concepto inventado y fomentado por la Santa Inquisición, con las caricaturas de Walt Disney y con la vara del mago, mientras que la verdad es que se ve expresada en muchas formas ricas y fértiles de la música y danza u otras manifestaciones en todo el mundo, incluyendo el occidental.

**Sobre la naturaleza de la magia** dice Boiles que algunas culturas distinguen entre cualidades mágicas y físicas mientras otras no ven la diferencia entre los dos conceptos, y agrega que en la conciencia de muchas sociedades la palabra “mágico” abarca valores tanto negativos como positivos.

**El universo mágico.** Si un universo mágico es parte de la imaginación de la cultura (que es el objeto de una investigación) entonces se debe investigar lo que se puede calificar como mágico. (A veces nos encontramos con sinónimos de la palabra "mágico". En México, por ejemplo, lo más común es usar la palabra “milagrosa” para explicar que algo se considera mágico.) Se puede tratar de *objetos* de madera o de metal, de líquidos y animales, o pueden haber *lugares* como cruceros de caminos, cuevas, claros de bosques, manantiales, lagos, montañas, volcanes que también son considerados domicilios de espíritus y dioses. *Las estaciones del año* como primavera y otoño, pueden tener un significado mágico igual al de la astrología y el movimiento de las planetas. *El ciclo de la vida* como nacimiento, pubertad, matrimonio y muerte también tiene una gran importancia así como *los cambios de estado social* ya sean coronaciones, obtención de empleos, exámenes e inauguraciones son eventos a los cuales frecuentemente se atribuyen cualidades mágicas. *Sonidos, movimientos y formas* son generalmente muy importantes en ciertos eventos mágicos, y en los *instrumentos musicales* como el zumbador o la trompeta se puede oír, por ejemplo, la voz de la deidad. Los espíritus se invocan con flautas, el arco musical y tambores, además se santifican con campanas, gongs y órganos. Finalmente palabras en cantos, fórmulas, letanías e invocaciones pueden tener un efecto mágico.

**El análisis.** En el análisis de la conducta mágica el etnógrafo Herskovits distinguía entre la conducta no religiosa y la religiosa. Pero, dice, Boiles, no es una cuestión de un contraste entre la magia y la religión, sino cómo se aplica la magia, ya que ambos áreas pueden usar magia y ambos pueden invocar a poderes sobrenaturales. El mismo método analítico puede aplicarse en ceremonias tradicionales, y aquí la diferencia tampoco es si la ceremonia es religiosa o seglar, se trata más bien de encontrar los factores que caracterizan las formas operativas que se utilizan.

**La descripción.** Se debe describir el proceso mágico con relación a los factores operativos. Por ejemplo, cuando se habla de un amuleto entonces su utilización es el resultado de otro acto mágico previo que consistía en crear el

amuleto mismo. Y el hecho de preparar un árbol con poder mágico para evitar el robo de las frutas es esencialmente diferente del acto mágico que consiste en introducir agujas en una muñeca para dañar al receptor.

**Los procesos.** Con respecto a los procesos mágicos básicos, es necesario distinguir entre los operadores a los cuales Boiles llama agentes, sus medios operativos, los receptores, y lo que o quien se beneficia del acto mágico.

**El alcance.** Si se piensa que el poder mágico penetra todo, dice Boiles, tanto objetos, condiciones y tiempo, y es necesario investigar las maneras en las cuales se usa. A veces la música constituye el poder mágico y en otras ocasiones acompaña a la magia cuando el poder de ésta se muda de una cosa a otra. En áreas con poca lluvia uno puede esperar encontrar danzas que ayudan crecer el grano y que lo protejan contra ataques de insectos. A veces existe la necesidad de un sustituto del agente o del receptor. El árbol del ejemplo anterior, es un sustituto del agente y procura dañar o por lo menos impedir que algún ladrón robe la fruta lo que convierte al mismo ladrón en receptor del acto mágico. De la misma manera, se pueden encontrar sustitutos para el receptor como es el caso del muñeco.

**El agente** puede ser cualquiera de varios “especialistas” mágico-religiosos tales como magos, sacerdotes, brujos, curanderos y adivinos. El receptor puede ser una persona, un objeto, una planta, un lugar o un punto en el espacio y el tiempo.

**Los seis principios en la magia positiva:**

Al calificar la magia como positiva o negativa no queremos señalar si es buena o mala, sino indicar que la magia positiva se efectúa para lograr algún efecto, sea malo o bueno, y la negativa se ejecuta para evitar ésta consecuencia.

Las situaciones positivas son básicamente las siguientes:

1. El agente actúa con relación al receptor, por ejemplo, cuando se canta para procurar buena suerte al receptor.

AGENTE -----→ RECEPTOR

2. El receptor actúa con relación a sí mismo, por ejemplo, cuando un chaman toca el tambor para entrar en un trance.

-----→ AGENTE -----  
|-----|

3. El agente usa un sustituto para transferir poder mágico al receptor, por ejemplo, cuando un objeto con efecto dañino se coloca de tal manera que inevitablemente hace contacto con el receptor.

AGENTE ----→ SUSTITUTO DEL AGENTE ---→RECEPTOR

4. El agente usa un sustituto del receptor, por ejemplo, en ciertos actos conmemorativos europeos en las cuales se coloca un muñeco en el lecho donde un muerto estaba acostado durante el funeral. El sacerdote hace un acto mágico que mejorará la situación del muerto en el otro mundo.

AGENTE -----→ RECEPTOR SUSTITUTO -----→ RECEPTOR

5. El agente se dirige directamente al poder sobrenatural con oraciones, cantos o conjuros, y la deidad transfiere poder mágico al receptor señalado.

AGENTE -----→ SOBRENATURAL -----→ RECEPTOR

5. Con la magia imitativa se entiende lo que ritualmente se ejecuta en el mundo físico se imitará en el mundo sobrenatural, donde el poder sobrenatural se activa con la ayuda del agente, y luego lo ayuda dejando fluir un poder mágico al receptor. Al mismo tiempo, el agente hace un acto de imitación con el receptor sustituto. Así existe un eslabón entre el agente y el poder sobrenatural.

AGENTE -----→ RECEPTOR SUSTITUTO

SOBRENATURAL-----→ RECEPTOR

### **Los tres tipos de magia negativa.**

**1. El tabú** es evitar un peligro ritual. No es una prohibición como ésta palabra generalmente refleja. A veces un informante evita cantar las canciones mágicas fuera de los rituales porque piensa que el poder mágico no podrá encontrar su destino y, por lo tanto, podría dañar al cantante o a otras personas en el área.

**2. La magia profiláctica** es un acto de protección que defiende al receptor de los efectos de la magia positiva o que los anula. Puede tratarse de un amuleto cuyo poder proviene del agente. Luego se le da el amuleto a un agente secundario que se protege por el hecho que el acto mágico original se neutraliza.

**3. Contrabrujería** es la intervención activa del receptor para desviar, retornar o recuperarse de los efectos de la acción de un brujo. Se necesita a un especialista para la ejecución de tal acto, como una forma de magia positiva directa del agente hacia el receptor.

Mi sistema, dice Boiles, está diseñado para analizar los actos mágicos en una determinada cultura pero no para evaluarlos como magia blanca o negra, en otras palabras, como maléficos o buenos. Lo que es malo para uno puede ser bueno para otro, esto depende del punto de vista y del partido, subraya el autor.

### **La música y la magia.**

Con respecto al papel mágico de la música ésta puede:

1. Usarse como acompañamiento y así provocar una respuesta emocional en el receptor ayudándole a percibir que el milagro sea efectivo.. Otro medios auxiliares serían la ilusión, sugestión y las ceremonias religiosas.
2. Puede contener un poder igualmente mágico de tal suerte que el acto mágico depende de la representación musical.
3. Puede tener poder mágico en situaciones específicas como en las sesiones de los cultos de posesión evangélicos norteamericanos, y en algunos casos este poder puede aplicarse en el acompañamiento musical de determinadas partes del servicio religioso.
4. Aunque a pesar de todo, generalmente se supone que la música de uso común no posee poder mágico.

### **Algunos tipos de magos:**

**Taumaturgia y brujería.** Generalmente la taumaturgia se define como un milagro que se ejecuta por el practicante con la ayuda de un poder sobrenatural. Abarca ceremonias de curación, adivinaciones, clarividencia y una transformación parcial del carácter de las personas y los objetos implicados. A veces se ejecuta públicamente y con efectos inmediatos.



**Los brujos:** El tipo de medios mágicos que se usan no siempre depende de algún poder sobrenatural. El brujo no tiene un pacto con un poder sobrenatural sino con una unidad no personificada que obtiene sus habilidades por medio de un ritual como parte de una tradición esotérica. Por lo general el resultado de tal acto se presenta con algún retraso. Corresponde al concepto de la magia negra y se ejecuta frecuentemente en secreto por el brujo y su cliente. El brujo procura que la información de la brujería de una u otra manera llegue a la víctima con el fin de crear un ambiente de angustia.

La magia de guerra usa brujería contra el enemigo en ceremonias públicas y al mismo tiempo es posible que se emplee una magia profiláctica para proteger a los propios guerreros.

Con respecto a la música lo más común es que se representa una sola canción para acompañar al acto de brujería. Antiguamente en Europa llamaron tales recitaciones carmens y expresaban lo que el brujo deseaba que pasara con el receptor.

### **Culto común:**

En un culto común hay un líder. Tales organizaciones pueden incluir danzas, procesiones y recitaciones. No solo el líder es especialista mágico, también toda la congregación que ejecuta el acto mágico.

### **Especialistas mágico-religiosos:**

La mayoría de los especialistas mágico-religiosos no se limitan a una sola disciplina. El sacerdote, por ejemplo, puede actuar como exorcista, y una curandera también puede funcionar como adivina o hacer brujería de amor. Hay más especialidades que especialistas.

Todos que usan poder mágico pueden clasificarse como magos y identificarse según sus tradiciones y condiciones.

1. *Los medios* son los más conocidos. Dejan a los espíritus hablar por medio de su cuerpo a los interesados.
2. *Los mediadores* son los que reciben regalos que luego se ofrecen a los sobrenaturales.
3. *A los sacerdotes* se los definen como especialistas que ofrecen animales vivos o que inculcan poder mágico en objetos para luego destruirlos. Frecuentemente son los mismos que los mediadores.
4. *Los chamanes* visitan a seres en otra dimensión para procurar la información deseada.
5. *Los adivinos* proveen información sobre el futuro.

6. *A los curanderos* se les pueden llamar brujos pero no hechiceros como lo hizo la Inquisición, cuya actividad constituía un crimen contra la humanidad.
7. *Fetichista* es una denominación que se usa para los que adoran a un espíritu en un árbol, piedra u objeto. No obstante, éstas tradiciones también las encontramos en la religión cristiana, la griega-ortodoxa, la hindú y la budista. Es una expresión etnocéntrica que debe dejarse para el uso de los psicólogos.

### **Los músicos:**

Los músicos pueden ser instrumentalistas y especialistas mágicos simultáneamente. Los primeros pueden ser:

1. *Directores* quienes conducen procesiones o desfiles de un lugar a otro. Algunas procesiones ahuyentan a los poderes dañinos y otras abren espacios rituales.
2. *Pueden haber acompañantes* que tienen un número grande de funciones, por ejemplo, escoltas de cantantes, solistas, dramas de teatros y reuniones de congregaciones.
3. Los músicos que *entretienen* en banquetes y conciertos.
4. Finalmente hay músicos que *anuncian la* llegada y salida de la gente, delimitan rituales, tocaban en las batallas en los tiempos antiguos, y en Africa mandan señales telegráficas por medio de tambores.

### **Los cantantes-danzantes que dirigen ceremonias y entretenimientos:**

1. Maestros cantores, sacerdotes, chamanes, curanderos y brujos que cantan.
2. Representantes de dioses y demonios que cantan y danzan.
3. Cantantes y danzantes que entretienen. Algunos recitan y ejecutan danzas arregladas, otros cantan baladas y canciones épicas al son de la danza, y algunos representan una historia o cuento con danza y música.

## CAPITULO VII

### OTRAS DIMENSIONES COMUNICATIVAS.

Así, el mérito de Charles Boiles es haber introducido el orden en un área que de otra manera puede parecer confusa. Combinado con el análisis de la comunicación de significado musical, tenemos un punto de salida y una herramienta para la descripción de la música dentro de su contexto cultural. Sin embargo, este tema es mucho más amplio, ya que existen otras dimensiones comunicativas en la representación musical las cuales mencionaremos brevemente aquí para llegar a una descripción más amplia.

**La primer dimensión comunicativa.** Regresemos a la expresión sonora de la música, la producción material, que la podemos clasificar como la primera dimensión comunicativa. Ésta se demuestra fácilmente si escuchamos una pieza musical que nos es desconocida. En este nivel la música es autónoma porque no refiere a nada fuera de sí misma. Escoge, por ejemplo, una pieza musical del arte occidental de compositores de la última mitad del Siglo XX como Lutoslawski, Stockhausen, Ligeti u otros parecidos. Es música no tonal que aparece en una forma totalmente abstracta. Anteriormente, hemos mencionado en el Capítulo V que el nivel sonoro se define como “la producción de sonido en altura tonal y en tiempo”, y ampliando este concepto, se pueden comprender piezas que no son parte de nuestro ambiente cotidiano, lo cual es requisito indispensable al estudiar la conducta musical de otras culturas, trabajo propio del etnomusicólogo. Para este fin conviene definir y analizar los mecanismos de la audición musical, y para este fin me he apoyado en el libro de Erik Christensen “Musical Timespace” publicado en 1996. Mi resumen de las ideas de Christensen ha sido comprimido al mínimo e intercaladas con otras observaciones. Además su libro es muy útil en materia de definiciones, información e introducción a nuevas obras de concierto contemporáneas.

Cuando escuchamos una pieza musical nos enseña Christensen que existe una cierta sucesión de elementos observables básicos. Algunos de ellos constituyen rasgos más generales y son las que primeramente notamos. Otras son más específicas y requieren más atención de nuestra parte.

### **La audición general:**

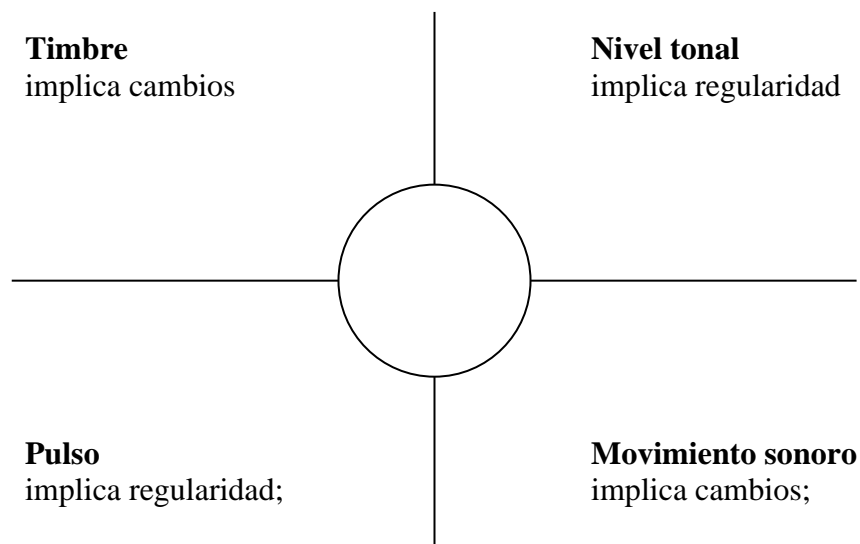
**El movimiento.** El primer elemento de una representación musical que capta nuestro oído es *sonido que se mueve*, porque lo hace de una forma organizada. Esto es el rasgo más general. Todos los demás sonidos percibidos en ese momento son secundarios (ruido de carros, gente hablando, etc.). Es más que una frase sonora momentánea. Es el movimiento sonoro-musical el que capta nuestra atención; es duradero, y poco a poco nos da una impresión de espacio y forma acústica. Constituye la primera impresión cruda y plástica del sonido organizado por el humano en contraste a todos los demás sonidos naturales y no naturales.

**El Pulso:** El siguiente elemento musical que nos atrae es el pulso y la velocidad. Lo podemos percibir desde 2 hasta 1/8 de segundo. Si es más lento no se oye como un pulso musical sino como golpes separados, si es más rápido a 1/8 de segundo se percibe como un tono. Es el pulso el que da vida al movimiento de la masa sonora y que nos proporciona *una impresión de tiempo y de continuidad*. El pulso no es idéntico al ritmo aunque los dos están cercanamente relacionados.

**El timbre:** La masa sonora suena de una manera especial según el tipo de música que se representa, y a ese sonido característico lo llamamos timbre. Éste, es un *conglomerado de los tonos, sus armónicos y su sucesión* cuando son tocados por uno o varios instrumentos. También son influidos por la melodía y por el ritmo, sus cambios, su dinámica y por la velocidad con la cual se interpreta la pieza. Cada género musical tiene su propio timbre al igual que cada cultura musical puede tener un timbre global característico. Es este rasgo el que nos permite darnos cuenta si escuchamos una música japonesa, hindú, árabe o europea, o si es música barroca occidental, clásica, romántica, etcétera. Así, recordamos y reconocemos la cualidad sonora de los periodos y las culturas musicales sin mayor dificultad.

**El nivel tonal.** Casi automáticamente nos fijamos en el nivel tonal y sus cambios de la pieza que se toca. Los niveles tonales crean un *sentido del espacio*. Los localizamos en niveles altos, bajos y medianos. Son especialmente los extremos los que captan nuestra atención. Esta relación está bien definida, por ejemplo, por la compañía de Muzak que produce música para supermercados, restaurantes, fábricas, etcétera. Todas sus piezas se tocan en nivel tonal “mediano” evitando tonos “molestos” demasiados alto y bajos, ya que el timbre de ésta clase de música, está diseñada para “arrullar” a los clientes en un ambiente artificial de un mundo suave y sin problemas con el propósito de que se sientan a gusto y por lo tanto aumenten sus compras.

**Corte de una audición musical, primer nivel:**



**La audición específica:**

**La melodía.** En el segundo nivel de audición nos fijamos en los elementos musicales que son más específicos. Parece ser que la melodía es lo primero que nos llama la atención. La melodía es el resultado del movimiento de la masa sonora en niveles tonales que podemos percibir en frecuencias que van **desde 1/16 hasta 1/16,000**. Lo común es que una melodía se cante o se interprete en un instrumento musical, pero a esto le aunamos el hecho de que podemos componer piezas musicales durante una caminata organizando los sonidos naturales del ambiente, en estructuras que parezcan musicales. Una frase musical puede consistir en el sonido de un coche que se acerca y se va; otra, la de un claxon que advirtiendo a un peatón; otros tonos pueden formarse

del soplo del viento, gritos de niños alegres, conversaciones de la gente, etc., siendo la única condición, que somos nosotros los que organizamos musicalmente los tonos en nuestra mente o en un papel si queremos ocuparnos de este tipo de composición más seriamente. Percibir el ambiente sonoro-musical puede ser comparado con el pintor o el fotógrafo que en una caminata mira la naturaleza “en cuadros” buscando motivos para sus obras. Es una manera de ponerse en contacto con el mundo que le rodea a uno, relacionarse cercanamente con es mundo de una manera artística, y poco a poco descubrir que, por ejemplo, la música no es algo que solo puede crearse por unos tantos especialistas sino por quien sea y quien quiere.

**El ritmo:** Es una elaboración y combinación del pulso y movimiento de la música en una estructura organizada. “Es la relación entre varias duraciones de tiempo coherente para la consciencia humana,” dice Poul Rovsing Olsen (1974:68) como una definición universal.

**La armonía:** Otro elemento que pertenece al segundo nivel de audición es la armonía. Es un resultado de la relación entre el timbre de la pieza musical y su nivel tonal. Desafortunadamente, la palabra armonía está cercanamente relacionada con la tradición europea clásica de las tonalidades mayor y menor, así que si uno quiere hablar de armonía como un factor sonoro más general o sea como un resultado de la combinación del timbre específico de algún lugar determinado de la pieza y la altura tonal será necesario desarrollar una definición más amplia.

**Modulaciones micros.** El vibrato es un ejemplo de este aspecto sonora. Aparece como producto de la relación entre el pulso y el timbre de la música.

**La intensidad.** Lo que llamamos la intensidad de la música es un denominador común de todos los elementos mencionados. Es el elemento de la representación musical que fija nuestra atención y parece, en muchos casos, ser el calificador que decide si la pieza musical en cuestión vale la pena o no. Si falta intensidad y si el músico se vuelve distraído perdemos rápidamente, como oyentes, el interés y nos aburrirnos.

La palabra intensidad tiene varios significados que de alguna manera se unen en la música:

1. *El grado de energía de un agente natural o mecánico, de una cualidad, de un exponente, etc.*
2. *La vehemencia de los sentimientos.*
3. *El término genérico de ciertas magnitudes físicas, por ejemplo, de una corriente eléctrica. (Diccionario Oceano Uno, Barcelona).*

La primera parte de la definición que habla “del grado de energía”, depende de la concentración del músico en un contexto musical, de su disposición para que la representación alcance su intensidad máxima. La siguiente parte, que también mencionaremos bajo el cuarto nivel de la comunicación, trata de “sentimientos”, por ejemplo, en el contexto de la música de concierto europea estrechamente vinculada con la dinámica musical (cambios de volumen, de velocidad (tempo), de nivel tonal, de contraste en melodía, ritmo y armonía) expresa las emociones intrínsecas de la pieza y

aumentan su intensidad. En otras culturas, quizás se podría hablar de una devoción ritual que puede dar un carácter emocional a la música. La definición de este punto en cada caso determinado (si es posible) es tarea del etnomusicólogo. Así, el punto número uno está ligado a los esfuerzos del músico y el segundo a su receptividad musical. La última parte de la definición que pertenece al área de las ciencias físicas la podemos relacionar con la habilidad técnica del músico y al tono específico de su representación.

Lo difícil de hablar de la intensidad musical es que no existe un vocabulario propio para su descripción. Podemos hablar de los elementos técnicos característicos de la música y de la manera de tocarla pero nuestros medios verbales son muy limitados. Afortunadamente, mucha gente aficionada a la música está consciente de lo que se habla, aunque carece de palabras para expresarse. De otra manera no nos queda más que apoyarnos en la audición de una grabación o en la representación de la música en su ambiente natural para formarnos una idea sobre la intensidad con la cual se toca la pieza.

**La memoria musical.** Erik Christensen señala que aplicamos dos tipos de memoria al escuchar música: una memoria macro y una micro. Se pueden hasta cierto grado, comparar con la manera que percibimos nuestra vida en un “pequeño” tiempo que abarca lo que pasó recientemente hasta lo acontecido hace un momento y, en un “tiempo grande”, que incluye eventos que pueden haber pasado hace mucho tiempo pero que uno recuerda tan bien como si hubieran pasado ayer. En el último caso la medición cronológica en horas exactas, en días, meses y años desaparece y se absorbe en el tiempo grande; así, otros mecanismos de memoria no cronológicos entran en vigor.

**La memoria macro.** La memoria macro puede registrar transcurso musicales en términos generales de 30 hasta 40 minutos tal como los movimientos de una sinfonía. Podemos recordar el movimiento respecto al tempo y sus cambios, anotamos el timbre general de los instrumentos, su nivel tonal y la forma de las secciones al igual que el pulso y sus variaciones. De esta manera, la memoria macro trabaja con las líneas grandes en la música, esto se ve en el esquema arriba “Corte de una audición musical, primer nivel”.

La naturaleza de la música es identificada con tonos que suenan y desaparecen en el siguiente momento. Así se podría decir que la música solamente existe en el momento en el que se toca. Sin embargo, esto solamente sería parte de la verdad, porque durante la audición nuestra memoria musical automáticamente entra en función, siendo ésta, parte de la experiencia musical. La música se fija en nuestra memoria, parte por parte, tono por tono, frase por frase, y este hecho permite dejarnos llevar por el desarrollo de la pieza consciente o inconscientemente, comparando lo inmediato con eventos anteriores, haciendo conclusiones, expectativas y esperanza de eventos venideros en la pieza. Estos mecanismos constituyen una base para nuestro acontecimiento musical, que además nos hace reconocer una pieza musical sin poder recordar necesariamente los detalles melódicos y rítmicos.

El elemento de reconocimiento es una parte importante de nuestra experiencia musical. Música desconocida puede ser excitadora para algunas

personas, pero la mayoría de la gente se siente mucho mejor al escuchar piezas conocidas de las que siempre ha gustado.

**La memoria micro.** Esta parte de la memoria se ocupa de los elementos más detallados de la pieza como frases melódicas de hasta seis segundos de duración. Con la memoria micro podemos, poco a poco, aprender toda una melodía; lo que ayuda al etnomusicólogo cuando transcribe una melodía en pautas, frase por frase o en su caso nota por nota. Dentro de esta área de la memoria percibimos alturas tonales específicas, frases melódicas, detalles rítmicos, armonías y timbres especiales. Modulaciones micros como el vibrato y la dinámica también pertenecen a este concepto.

Christensen señala que la memoria pequeña se relaciona con el pulso de tal manera que nos proporciona una impresión de tiempo exacto. Automáticamente relacionamos el pulso musical con nuestro ritmo cardíaco lo cual es la medida de nuestra percepción de la música como rápida o lenta o ninguna de las dos. Además relacionamos el pulso y el tempo de la sección inmediata con los de las anteriores.

Con nuestra memoria micro recordamos y vinculamos una determinada frase musical con la noción de tiempo en “antes, mientras y después”, en tanto, la memoria macro nos permite reconocer los rasgos que más nos impresionaron sin que el transcurso en tiempo real (minutos y segundos) tenga mayor importancia, ya que la actuación musical crea su propio tiempo, excluyendo al real.



**Corte de una audición, primer y segundo nivel:**

(E. Christensen p. 153 con pequeñas modificaciones)

(Area de memoria macro: N)

timbre, nivel tonal,

pulso, movimiento

**Timbre**

implica cambios

**Nivel tonal**

implica regularidad

*Armonía,  
Combinaciones  
tonales*

*Micromo-  
dulaciones*

*Intensidad incl.  
cambios en  
dinámica,  
tempo, etc.*

*Melodía  
percepción:  
1/16-1/16000*

*Ritmo*

**Pulso,**

implica regularidad  
Percepción: 1/8-2 sec.

**Movimiento** de la

masa sonora,  
implica cambios

(Area de memoria micro: N)

micromodulaciones, armonía

melodía, ritmo.

**Atención musical de “punto”.** Podemos seguir un transcurso musical con lo que llamo “la atención musical de punto”. Consiste en que uno fija su atención en el tono que todavía no se toca, acercándose de ésta manera a una concentración total sin preocuparse por los tonos que ya se han tocado y sin dejar que otros pensamientos disturben a uno. Es un método que también puede usar el músico al tocar y que de alguna manera corresponden a la técnica que se usa al leer un texto en voz alta leyendo en la mente la siguiente palabra antes de pronunciarla. Este tipo de audición es especialmente útil cuando uno

escucha música no conocida de antemano y que le es extraña, pero que, de otra manera, es provechosa en la audición de cualquier música.

**La segunda dimensión comunicativa.** Como fue señalado, el primer nivel comunicativo constituye nuestro encuentro inmediato con la música. Abarca nuestra percepción de la música compuesta de masas sonoras, timbres, líneas y puntos tonales, ritmos. Sin embargo, son frecuencias que no solamente se perciben a través del oído sino que también ejercen una influencia física en nuestro cuerpo, lo cual podemos registrar cuando escuchamos una música bailable que nos gusta. Su pulso y ritmo nos hace mover los pies y hasta el cuerpo, el siguiente paso es pedir bailar con nuestra pareja.

Aunque también tiene otros efectos. Nos sentimos físicamente mejor cuando nos encontramos en un ambiente musical de nuestro gusto, aunque puede ser difícil concretar porqué es así. Podemos también sentir una relación física directa con la música al estar cerca de una bocina que amplía el sonido de una guitarra baja eléctrica percibiendo las vibraciones distintamente en este campo energético que es nuestra área abdominal. Quizás es ésta clase de “bombardeos” de frecuencias tonales que ocasiona que la música nos pueda “revivir”, que pueda erradicar nuestro cansancio, stress, malhumor, desequilibrios, etcétera. De ésta manera tales efectos físicos de alivio pudieran constituir una de las primeras razones del porqué como oyente o como ejecutante nos acercamos– “prácticamente por instinto” – a la música y que en todas las culturas del mundo se manifieste como un elemento inseparable de la conducta humana.

**La tercera dimensión comunicativa** que consta de los mensajes y significados que se le dan a la música y que hemos tratado en los capítulos V “Comunicación musical de significado” y VI “Magia Musical”. Estos conceptos no existen innatos en la música, sino que son cualidades que se la atribuyen y que inevitablemente afectan a los oyentes, consciente o inconscientemente cuando escuchan una representación que es parte del ambiente musical de su cultura específica.

**La cuarta dimensión comunicativa** despierta emociones, como patriotismo, amor, amistad, compasión, a veces apoyado por el texto si se trata de una canción. Todos conocemos música, sea cuartetos de Haydn, arias de Bellini, boleros mexicanos, canciones de amor universal de los 60's, corridos épicos mexicanos, himnos nacionales que “hablan a nuestro corazón” y que pueden provocar lágrimas de alegría, tristeza, compasión. Son efectos de la música que se explotan especialmente por los terapeutas musicales que, por ejemplo, necesitan abrir contacto con personas con problemas psicológicos. Es un tema que necesita mucha atención ya que ésta dimensión nos puede proporcionar una imagen amplia de la relación entre el humano y su música. Véase también las bibliografías “Terapia Musical” y “Psicología Musical”.

**Una quinta dimensión comunicativa** tiene que ver con las implicaciones sociales de la música en la sociedad, con la relación entre personas, sea entre músicos de una misma orquesta, entre los participantes de reuniones sociales, políticas y religiosas, o las funciones educativas en las escuelas, asociaciones, etcétera. La música tiende a ser un unificador que nos reúne en los ambientes donde nos movimos, bailamos, crecimos, evolucionamos y comunicamos con los mismos pulsos, ritmos, timbres y frases musicales. Véase también la bibliografía “Sociología de música”.

**En una sexta dimensión comunicativa** se establece un enlace intuitivo entre el músico y su público. Esto constituye entre otras cosas, la gran diferencia entre una actuación en vivo y la audición de un disco. La relación personal es de importancia para el oyente, pues es el que llega a sentir el impacto de la música de manera más intensa, así como simultáneamente, este fenómeno alienta y apoya al músico.

**Finalmente como una séptima dimensión** la música puede llevar al músico y sus oyentes a una experiencia espiritual. Algunos ejemplares de música están compuestos con el propósito directo de conducir a su público a un cierto nivel de experiencia mental, lo cual se expresa en misas sinfónicas, en cantatas de J.S.Bach, la Novena Sinfonía de Beethoven, La Creación de Haydn, etcétera. No obstante, el propósito del compositor no es suficiente garantía del éxito al respeto, ya que el título o la forma de una obra por sí sola no elevará a nadie a niveles de consciencia más profundos. Es más bien la actuación del músico combinada con la atención del oyente, los que pueden abrir caminos a otras áreas de la consciencia humana. Cualquier pieza y estilo musical puede ser el vehículo. Realmente no importa si es una canción ranchera o de rock, una jarana, un bolero, un cuarteto de cuerdas, una ópera o una sinfonía, ya que la experiencia espiritual más bien depende de una concentración y unificación total con la música.

“La música (sea lo que sea su forma) es un código que nos puede conducir a una vida interna, a la esencia del universo, y que nos puede llevar a una dimensión que no se deja describir en palabras. El músico, al abrir tales canales, permite al público seguirlo a un nivel de consciencia más allá de la vida física y mental”, dijo un músico japonés norteamericano en un programa de televisión recientemente. “En la música no solo se trata de lo que puede escuchar el artista, sino lo que puede hacer percibir a otra gente”, alterando ligeramente una frase del pintor francés Degas que en el Siglo 19 dijo que “Con respecto al arte no se trata de lo que el artista ve sino lo que puede hacer ver al público.”

Así el músico concentrándose totalmente en su actuación, puede llevar a su auditorio a un nivel muy sutil de comunicación ayudado en su trayecto por

las dimensiones comunicativas mencionadas anteriormente: la sonora, la energética, la significativa, la emocional, la social y la intuitiva. Todas estas cualidades se contienen en el lenguaje abstracto que es la música, en sus bloques y masas, líneas, puntos, pulsos, ritmos creando su propia energía y existencia que nos atrae como imanes, y en este nivel la música puede compararse con otras formas artísticas como la arquitectura, la danza, la pintura, la escultura, la poesía, etcétera.

Christensen describe esta dimensión de la experiencia musical como la provocación de un sentido de tiempo que no puede expresarse en segundos y minutos, llamándola “el tiempo vivido”; pero que yo prefería describir como “una experiencia musical atemporal” siendo un estado espiritual que puede alcanzarse a través de una concentración absoluta en una pieza musical hasta el grado de que el oyente se sienta totalmente unificado con la música. En este contexto los diversos elementos musicales dejan de tener importancia. La melodía ya no se distingue del ritmo, del pulso, del movimiento sonoro y del timbre. Todos los elementos se unen en los grados de intensidad del timbre, nuestra conciencia se expande y el tiempo métrico del reloj desvanece.

La comunicación musical en sus múltiples formas y dimensiones, la encontramos en todas las culturas del mundo. Constituye aspectos universales en la conducta musical humana que no solo nos permiten comparar manifestaciones musicales muy distintas sino que, una vez que reconocemos este hecho, nos acercamos a penetrar en las expresiones musicales que no son de nosotros con una actitud tolerante y abierta.

### **Los 7 niveles de comunicación musical:**

Primer nivel.

La dimensión sonora

Micromemoria

1. Movimiento.
2. Pulso.
3. Timbre.
4. Nivel tonal.

.....9. Intensidad

Macromemoria

5. Melodía.
6. Ritmo.
7. Armonía.
8. Micromodulaciones.

Segundo nivel.

La dimensión física.

Tercer nivel.  
La dimensión de significados y mensajes.

Cuarto nivel.  
La dimensión, compasiva.

Quinto nivel.  
La dimensión social.

Sexto nivel.  
La dimensión intuitiva.

Séptimo nivel.  
La dimensión espiritual.

## INDICE.

### Prólogo

### Capítulo I.

¿Que es la etnomusicología y que es un etnomusicólogo?.....

¿Cómo empezó todo? Notas históricos.....

### Capítulo II.

#### Recopilación

Como educar su oído.....

La descripción.....

Investigaciones de largo o corto plazo.....

Cartas de introducción.....

Relaciones con los informantes.....

El trabajo de campo.....

El diario.....

La grabación, con bibliografía.....

La monografía.....

El diagnóstico.....

La investigación.....

¿Que se debe preguntar?.....

Sobre la música en general.....

Sobre el músico en general.....

¿Cómo se aprende la música.....

La razón por ser músico.....

El grupo musical.....

La opinión del músico sobre su música.....

Conocimientos del repertorio en general.....

Que opinan otras personas del músico.....

Los eventos musicales.....

El universo invisible y su relación con la ejecución musical....

Investigación de la música urbana.....

Identidad musical.....

La actuación y el lugar.....

La etnicidad.....

La identidad y el estado.....

Hibridismo y diferencia.....

Etnicidad, clase y medios de comunicación.....

Sexo y identidad.....

Reflexiones sobre la música y la formación de identidad.....

### Capítulo III.

#### Los instrumentos musicales

Clasificación.....

Ideófonos.....	
Membranófonos.....	
Cordófonos.....	
Aerófonos.....	
Información sobre los instrumentos musicales.....	
Técnica de representación.....	
Significado socio-cultural del instrumento.....	
Sobre catálogos y colecciones de instrumentos.....	
Bibliografía de instrumentos musicales.....	

#### Capítulo IV.

Transcripción.	
De que se trata la transcripción musical.....	
Todos los métodos pueden aplicarse.....	
Consideraciones al iniciar la transcripción.....	
Signos de transcripción (una herramienta para el transcriptor).	
Procedimientos en la transcripción.....	
Los elementos de la transcripción.....	
El material tonal.....	
Bibliografía.....	

#### Capítulo V.

Comunicación musical de significado.....	
Sus principios.....	

#### Capítulo VI.

Magia musical.	
Charles Boiles (1978), resumen.....	
La magia como concepto.....	
Sobre la naturaleza de la magia.....	
El universo mágico.....	
El análisis.....	
La descripción.....	
Los procesos.....	
El alcance.....	
El agente.....	
Los seis principios en la magia positiva.....	
Los tres tipos de magia negativa.....	
El tabú.....	
La magia profiláctica.....	
Contrabrujería.....	
La música y la magia.....	
Algunos tipos de magia.....	
Taumaturgia y brujería.....	

Los brujos.....	.....
Culto común.....	.....
Especialistas mágico-religiosos.....	.....
Los músicos.....	.....
Los cantantes-danzantes que dirigen ceremonias.....	.....

## Capítulo VII.

Otras dimensiones comunicativas.	
La primera dimensión comunicativa.....	.....
La audición general.....	.....
La audición específica.....	.....
La memoria musical de “punto”.....	.....
La segunda dimensión comunicativa.....	.....
La tercer - - .....	.....
La cuarta - - .....	.....
Una quinta - - .....	.....
En una sexta .....	.....
Finalmente como una séptima - - .....	.....

## Bibliografía:

Bibliografía general que el lector puede consultar, “Antes de 1900”, “1900-1950”, “1950-“.....	.....
Algunos títulos de libros sobre música mexicana.....	.....
Apreciación de la música.....	.....
Psicología musical.....	.....
Sociología de la música.....	.....
Terapia musical.....	.....
Transcripción.....	.....
Algunas direcciones de Internet.....	.....



## **Bibliografía general que el lector puede consultar.**

### **Referencias generales:**

#### **Antes de 1900:**

- Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel de Musikwissenschaft". Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1 1885, 5-20.
- Amitos, Joseph. Memoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes, 1779.
- Baker, Theodore. On the Music of the North American Indians. Trans. Ann Buckley, Buren, Holanda, F.Knuf, 1975, 1882.
- Buecher, Carl. Arbeit und Rhythmus. Leipzig, Teubner, 1902.
- Ellis, Alexander J. "On the Musical Scales of Various Nations", Journal of the society of Artes 1885.
- Jones, William. On the Scales of the Hindoos, 1784.
- Kiesewetter, Raphael. Die Musik der Araber. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1842.
- Land, J.P.N. Recherches sur l'histoire de la gamme arabe, 1884.
- Essais de notation musicale chez les Arabes et les persans, 1985.
- Remarks on the earliest development of Arabic music, 1893
- Lanes, E.W. The Manners and Customs of the modern Egyptians, 1836
- Stumph, Carl. "Lieder der Bellakula Indianer", Vierteljahr-schrift für Musikwissenschaft 2: 405-426
- Wallaschek, Richard. Primitive Music. Londres, Longmans, Green, 1893.
- Villoteaus, G.A. Memoire sur la musique de l' antique Egypte 1883.

De l'état actuel de l'art musical en Egypte, 1824.

Description historique, technique et littéraire  
des instruments de musique des orientaux, 1826.

**1900-1950:**

- Buecher, Carl. Arbeit und Rhythmus. Leipzig, Teubner, 1902.
- Burney, Charles. A General History of Music. New York, Harcourt, Brace, 1935 (1776-89).
- Danckert, Werner. Das europäische Volkslied. Zürich, Atlantis, 1939.
- Densmore, Frances. Chippewa Music. Washington, Bureau of American Ethnology, 1910, Bulletin 45.
- - Seminole Music, Washington, United States government Printing Office, (1959).
- - Teton Sioux Music. Washington, Smithsonian Institution, 1918.
- Fletcher, Alice C. The Hako: A Pawnee Ceremony, Washington, Smithsonian Institution, 1904 (22<sup>nd</sup> Annual Report Of the Bureau of American Ethnology, pt 2.)
- Herskovits, Melvill J. "Patterns of Negro Music. Transactions, Illinois State Academy of Sciences 34 (Sept. 1935), pp.19-23.
- Herzog, George "Research in Primitive and Folk Music in the United States, a survey", Washington: American Council of Learned Societies, Bulletin 24. 1936.
- - "Special Song Types in North American Indian Music". En: Zeitschrift für vergleichende Musik-Wissenschaft 3 1945, \_\_, 1-11.
- - "Drum-signaling in a West African Tribe." Word 1 1945, pp. 217-38.
- Hornbostel, Erich M. Von "Über ein Akustisches Kriterium für Kulturzusammen-

- hänge.” Zeitschrift für Ethnologie \_ 1911, pp. 601-15.
- “Das berliner Phonogrammarchiv, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft 1:pp. 40-47 1933.
- - “The Ethnology of African Sound-Instruemnts”. Africa 6, 1933, 129-157, pp. 277-311.
  - - “Über eininge Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien”. En: Theodor Koch-Gruenberg. Zwei Jahre unter den Indianern. Berlin, E. Wasmuth, 1910, vol. 2.
- y Otto Abraham. “Tonsystem und Musik der Japaner”. En: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4, 1936, pp. 302-360.
- Izikowitz, Karl Gustav Musical and other sound Instruments of the South American Indians. Göteborg, Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhalles Handlinger. Femte Foljden, Ser, A, Band 5 1935, No. 1, pp. 1-433.
- Kolinski, Mieczyslaw “Suriname Music”. En: Melville J. And Frances S Herskowitz Suriname Folklore. New York, Columbia University Cosntributions to Anthropology, Vol XXVI, 1936, pp. 489-788.
- Lavignac A, y Laurencie, L. de la Enciclopedie et Dictionaire de Conservatoire. Paris 1913.
- Lach, Robert. Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, Viena: Akademie der Wissenschaften, 1924
- Lachman, Robert Musik des Orients, Breslau, Jedermanns Bücherei. 1929.
- Mahillon, Victor. Catalogue descriptif et analitytique de Conservatoire De Bruxelles, 5 vols. Brussels. 1922.
- McAllester, David P. Peyote Music. New York. Viking Fund Publications In Anthropology, no. 13, 1949
- McPhee, Colin. “The ‘absolute’ music of Bali”. En: Modern Music 12 1935, pp. 163-170.

- Mead, Charles W.     The Musical Instrumentos of the Incas, New York 1924.  
Metropolitan Museum of Art, New York.  
Catalogue of the Crosby, Brown Collection of Musical  
Instruments of 11 Nations, vol. 1-2. New York 1902-14.
- Pulikowski, Julian von Geschichte des Begriffes Volklied im  
Musikalischen Schrifttum, Heidelberg, C. Winter.
- Sachs, Curt             Real-Lexikon de Musikinstrumente, Berlin 1913 (1962).  
  
Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929  
  
The History of Musical Instruments, New York,  
1940.
- -                         World History of the Dance. New York, W.W. Norton,  
1940.
- Sdchaeffner, A.         Origen des instruments de musique. Paris 1936.  
Schneider, Marius.     Geschichte der Mehrstimmigkeit, vol. 1, Berlin, J.  
Bard, 1913.
- -                         "Primitive Music". En: Egon Wellesz, ed. Ancient  
and Oriental Music. Londres, Oxford University Press,  
1957, pp. 1-82
- Varley, Douglas H.     African Native Music: An Annotated Bibliography.  
Londres, Royal Empire Society, 1936.
- Wieshoff, Heinz         Die afrikanischen trommeln und ihre  
ausserafrikansichen Beziehungen. Stuttgart 1933.
- Wissler, Clark.         Ceremonial Bundles of the Blackfoot Indians. New  
York. Anthropological Papers of the American  
Museum of Natural History, Vol VII, 1912, part 2,  
pp. 65-298.
- 1950-:**  
Ames, David W. And Anthony V. King.  
Glossary of Hausa Music and Its Socail Contexts.  
Evanston, Illinois, Northwestern University Press,  
1971.

- Baines, Anthony      Musical Instrumentos Through the Ages. Penquin 1961, 1966, 1969.
- Bartok, Bela          Escritos sobre música popular, (publicados en los 1930s), México 1979.
- Barz, Gregory, Cooley, Timothy  
Shadow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Nueva York 1997.
- Blacking, John        How Musical is Man, Seattle, 1973
- Blum, Stephen Bohlmann Ph. V.; Neumann, D.M.  
Ethnomusicology and Modern Music History, Chicago 1991.
- Blume, F.              Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Basel 1949.
- Bohlmann, Ph. V.      Comparative Musicology and anthropology of music – Essays on the History of Ethnomusicology. The University of Chicago Press, Chicago. 1991.
- Boiles, Charles Lafayette:  
Man, Magic, and Musical Occasions. Columbus, Ohio.1978.
- Buchner, A.            Musical Instruments through the Ages. London 1956.
- Christensen, Dieter.    “Inner tempo and melodic tempo”. En Ethnomusicology 4, 1960, pp. 9-13.
- Christensen, Edwin O. Museums Directory of the United States and Canada. Washington 1961.
- Colar, Paul.            Atlas historique de la musique. Paris, Elsevier, 1960.
- -                          “Musique caribe e maya”, En: Studia Memoriae Belae Bartok Sacra. Budapest, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956, pp. 125-142.
- Cooke, Deryck.        The Language of Music. Londres, Oxford University Press, 1959.

- Danielou, Alain. Die Musik Asiens zwischen Misachtung und Wertschätzung, Wilhelmshaven, Heinrikshofen, 1973.
- D'Azevedo, Warren L. "A Structural approach to esthetics: towards a definition of art in anthropology". En: American Anthropologist 60, 1958, 702-14.
- De Borhegyi, Stephen F. y Dodson Alba A.  
A Bibliography of Museums and Museums Work. 1900-1960. Milwaukee 1960.
- Deva, B.C. Indian Music. Delhi, Indian council for Cultural Relations, 1974.
- Draeger, Hans-Heinz. Prinzip einer Systematic der Musikinstrumente. Kassel 1948.
- Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology.  
Publicado por The Society for Ethnomusicology, Ann Arbor, Michigan.
- Feld, Steven. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1990, 2ª ed.
- Fischer, Hans. Schallgerate in Ozeanien. Strassbourg 1958.
- Gilliam, Laura E. y William Lichtenwanger  
The Dayton C. Miller flute Collection, a checklist of Instruments. Washington 1961.
- Gillis Frank y Alan P. Merriam.  
Ethnomusicology and Folk Music: An International Bibliography of Dissertations and Theses. Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1966.
- Hamm, Charles; Nettl, Bruno; Bynside, Ronald  
Contemporary Music an Music Culturales, New Jersey 1975.
- Harrison, Frank Ll, Mantle Hodd y Claud Palisca:  
Musicology. New York, Prentice Hall, 1963.

- Harvard Dictionary of Music.  
1969, 2 ed. Editado por Wiili Apel, Cambridge,  
Mass.: Harvard University Press. Algunas entradas  
Etnomusicológicas.
- Hearndon, Marcia, and Norma McLeod.  
Music as Culture. Darby, Pa. Norwood, 1980
- Hood, Mantle. "The Challenge of bi-musicality". En: Ethnomusico-  
Logy 4, 1960, pp. 55-59.
- Hood, Mantle: The Ethnomusicologist. Los Angeles 1971
- Hornbostel, Erich M. von  
y Curt Sachs. "Systematik der Musikinstrumente". En:  
Zeitschrift für Ethnologie 46, 1961, 553-590. (Traduc-  
ción al inglés en: Galpin Society Journal 14, 1961: 3-29.
- Horniman Museum. Musical Instruments. London 1958.
- Izikiwits, Karl Gustav. Musical and other sound Instruments of the South  
American Indians. Goteborg 1953. Wakefield 1970.
- Jairazbhoy, Nazir A. The Rags of Rorth Indian Music. Londres. Faber and  
Faber, 1971.
- Jones, A.M. Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone.  
Leiden, Brill, 1964.
- Kartomi, Margaret J. Matjapat songs in Central and West Java. Canberra,  
Australian 10. National University Press, 1973.
- - "The processes and results of musical cultura contact:  
a discussions of terminology and concepts". En: Ethno-  
musicology 2 1981/4-5, pp. 465-75.
- Kaufmann, Walter: Musical Notations of the Orient, London 1967.  
Bloomington, Indiana University Press, 1967.
- - "Shona urban musica and the problem of acculturation".  
En: Yearbook of the International Folk Music Council  
4, 1973. Pp. 47-56.

- Keil, Charles. Tiv Song. Chicago. University of Chicago Press, 1979.
- Key, Mary. "Music of Sirionó (Guaranian)". En: Ethnomusicology 7, 1963, pp. 17-21.
- Kirby, Percival R. The Musical Instruments of the Native Races of the South Africa. Johannesburg 1953.
- Kunst, Jaap Musicologica. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1950. Llamado Ethnomusicology a partir de la 3ª. Ed., 1959. Le Havre, Hijhoff.
- Laade, Wolfgang. Die Situation von Musikleben und Musikforschung in Den ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musiketnologie. Tutzing, Hans Schneider, 1969.
- List, George. "The boundaries of speech and song". En: Ethnomusicology 7, 1963, pp. 1-16.
- Lomax, Alan Folk Song Style and Cultura, Washington 1968, Association for the Advancement of Science, 1968.
- - Cantometrics. Berkeley. University of California, 1976.
- Malm, William P. Music Cultures of the Pacific, The Near East and Asia, New Jersey 1967, 2ª. Ed. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1977.
- - Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo, C.E. Tuttle, 1959.
- Marcuse, S. Musical Instrumentos: A Comprehensive Dictionary. New York 1964.
- May, Elizabeth: Music of Many Culutures, California 1980.
- McAllester, David P. Readings in Ethnomusicology, Nueva York 1971.
- - Enemy Way Music. Cambrige, Peabody Museum Papers, v. 41, 1954, no. 3.
- Merriam, Alan P. The Anthropology of Music, Evanston 1964.



- - Ethnomusicology of the Flathead Indians. Chicago, Aldine press, 1967.
- Music Educators Journal.  
Vol. 59, No. 2, October 1972. Número dedicado a la música no occidental, con subtítulo Music in World Cultures. Contiene un pequeño disco.
- Nattiez, Jean-Jaques Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris, Unión Général d'éditions, 1975.
- Nettl, Bruno Theory and Method in Ethnomusicology, London 1964.
- Folk and Traditional Music of the Western Continents, New Jersey 1965.
- Folk Music in the United States, an introduction. Detroit, Wayne State University Press, 1976
- Eight Urban Cultures, Tradition and Change. Illinois 1978.
- The Study of Ethnomusicology, 29 Issues and Concepts, Illinois 1983.
- New Encyclopedia Britannica  
The New Encyclopedia Britannica en 30 Vol., Macropedia, 1974, Chicago: Encyclopedia 19 Vol. Contiene numerosos artículos sobre temas etnomusicológicos. CD 99 y 2000 con Internet links.
- New Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians "Ethnomusicology". 1980. 20 Vol.
- Nettl, Bruno y Bela Foltin, Jr.  
Daramad of Chahargah, a Study in the Performance Practice of Persian Music. Detroit. Information Coordinators, 1972.
- Nketia, J.H. Kwabena. The Music of Africa. New York, W.W. Norton, 1974.
- Olsen, Miriam Roving.  
Cantos y danzas del Atlas (Marruecos). Madrid 1999.

- Olsen, Poul Røvsing      Musiketnologi. Copenhaque 1973.
- Reck, David:              Music of the Whole Earth, New York 1977.
- Reinhard, Kurt            Chinesische Musik. Kassel. E.Röth, 1956.
- Einführung in die Musikethnologie. Wolfenbüttel 1968.
- Rhodes, Willard.        “Acculturation in North American Indian Music”.  
En: Sol Tax, ed. Acculturation in the Americas.  
Chicago, Proceedings of the 29<sup>th</sup> International Congress  
Of Americanists, Vol. II, 1952, pp. 127-132.
- “A study of musical diffusion based on the wandering  
of the opening peyote song”. En: Journal of the Inter-  
national Folk Music council 10, 1958, pp. 42-49.
- “Music as an agent of political expression”. En:  
African Studies Bulletin 5, 1962/2, pp. 14-22.
- Robertson-DeCarbo, Carol.  
                                 “Tayil as category and communication among the  
Argentine Mapuche”. En: Yearbook of the International  
Folk Music council 8, 1977, pp. 35-52.
- Royce, Anya Peterson.  
                                 The Anthropology of Dance. Bloomington, Indiana  
University press, 1977.
- Sachs, Curt                The Wellsprings of Music, Haag 1962.
- Schneider, Albrecht.    Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Bonn, Verlag  
für systematische Musikwissenschaft, 1976.
- Schneider, Marius:      “Primitive Music”. En Egon Wellesz, ed. Ancient and  
Oriental Music. Londres, Oxford University Press,  
1957, pp. 1-82.
- Scholes, Bertil.            Les Instruments de musique de Bas Congo et dans  
Les regions avoisantes, Estocholmo 1956.
- Seeger, Anthony.        “What can we learn when they sing? Vocal genres of  
the Suyá Indians of Central Brasil”. En : Ethnomusic-

ology 23, 1979, pp. 373-94.

- Seeger, Charles. "Semantic, logical, and political considerations bearing upon research into ethnomusicology." En: Ethnomusicology 5, 1961, pp. 77-80.
- Sharp, Cecil. English Folk Songs from the Southern Appalachians. Londres, Oxford University Press, 1952.
- Simon, Artur. Studien zur ägyptischen Volksmusik. Hamburgo, K.D. Wagner, 1972.
- Slobin, Mark. Music in the Culture of Northern Afghanistan. Tucson, University of Arizona Press, 1976.
- Stokes, Martin. Ethnicity, Identity and Music, Oxford, Nueva York 1994, 1997.
- Touma, Habib Hassan. Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim. Berlin, H. Touma, 1968.
- - - Die Musik der Araber. Wilhelmshaven, Heinrichshafen 1975.
- Vega, Carlos. "Mesomusic: an essay on the music of the masses". En: Ethnomusicology 10, 1966, pp. 1-17.
- Wachsmann, Klaus P. "Musicology in Uganda". En: Jan LaRue, ed. Report Of the Eighth congress. New York 1961. Kassel, Bärenreiter for the International Musicological Society, pp. 139-49.
- - Essays on Music and History in Africa. Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1971.
- Watermann, Richard A. African Patterns in Trinidad Negro Music. Evanston, Northwestern University, 1952. Tesis doctoral Inédita.
- - "African Influence on the Music of the Americas". En: Sol Tax, ed. Acculturation in the Americas, Chicago, Proceedings of the 29<sup>th</sup> International Congress of Americanists, Vol.II, 1952, pp. 207-18.

- -        Music in Australian aboriginal culture – some  
sociological and psychological implications”. En:  
Music Therapy 5, 1956, pp. 40-50
  
- Waterman, Richard A. y otros.  
“Bibliography of Asiatic Musics”. En: Notes (de  
la Music Library Association, pp. 4-8, 1947-1951.
  
- Weber, Max.        The Rational and Social Foundations of Music. Carbon-  
Dale, Southern Illinois University Press, 1958 (1921).
  
- Wellesz, Egon (edit)    Ancient and Oriental Music, The New Oxford  
History of Music I. London 1957.

- Wilgus, D.K. Anglo-American Folksong Scholarship since 1898. New Brunswick, N.J. Rutgers University Press. 1959.
- Wiora, Walter. The Four Ages of Music. New York, W.W.Norton, 1965.
- Witmer, Robert. “Recent Change in the musical culture of the Blood Indians”. Yearbook for Inter-American Musical Research 9, 1973, 64-94.
- Zonis, Ella. Classical Persian Music, an introduction. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973.

**Literatura general en español:**

- Arets, Isabel, ed. América Latina en su Música Mexico, D.F. y Paris, Siglo XXI Editores/UNESCO, 1977.
- Bartok, Bela. Escritos sobre Música Popular. México, D.F, siglo XXI Editores, 1979. (Traducción deficiente, en cuanto maneja Terminología que no existía en la época del autor: “etno-musicología”, etcétera).

**Algunos títulos de libros sobre la música mexicana:**

- Alvarado Pier, Francisco  
 Datos acerca del Huapango”, Notas al disco Música de Tamaulipas, México, Sociedad Mexicana de Musicología (Sección de Folklore).
- Alvarez Boada, Manuel  
 La música popular en la huasteca veracruzana, Puebla 1985.
- Arróniz, Othón. Teatro de Evangelización de Nueva España, México D.F., Siglo XXI Editores, 1979.
- Baudot, Georges. Las Letras Precolumbinas, Mexico D.F., Siglo XXI Editores, 1979.
- Boiles, Charles “La flauta triple de Tenenexpa”, Revista de la Universidad Veracruzana. Xalapa, no. 34.
- Tepehua Thought-Song: A Case of

- Semantic Signaling”, *Ethnomusicology* XI, 1967, pp. 267-292.
- Cáceres, Abraham “The huéhuatl: A book which flowers bloom”  
Estudios de Antropología Médica y Etnobotánica. México, IMEPLAN. 1981.
- Campos, Rubén M. El Folklore Musical de las Ciudades. México D.F. Secretaría de Educación Pública 1930.
- Castañeda, Daniel y Mendoza, T. Vicente  
Instrumental Precortesiano. México, Imprenta del Museo de Arqueología.
- Castellanos, Pablo. Horizontes de la Música Precortesiana. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Chamorro, Escalante, Arturo.  
Los Instrumentos de Percusión en México. México, D.F. 1977. (Tesis profesional de licenciatura en instrumentista, UNAM).  
  
La música popular en Tlaxcala. México D.F., Premio Editora, 1983.  
  
Sones de guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la Música purhepecha. Zamorra, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, 1992.
- Contreras Arias, Juan Guillermo.  
Atlas Cultural de México, Música. México D.F., SEP/ INAH/Grupo Editorial Planeta, 1988, pp. 192.
- Esparza Sanchez, Cuahtemos.  
El Corrido Zacatecano. México D.F. INAH, Zacatecas 1976 (colección Científica Historia 46 del INAH).
- Estrada, Jesus. Música y Músicos de la Época Virreinal. México D.F. SepSetentas.
- Estrada Julio, ed. La Música de México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1984-1987, 10v.

- Galindo, Miguel. Nociones de Historia de la Música Mejicana (sic). Colima, Tipografía de "El Dragón" 1933.
- Gossen, Gary. Chamulas in the World of the Sun. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1974.
- Horcasitas, Fernando. El Teatro Náhuatl. México D.F. UNAM, México, 1974.
- Inzua, Victor. La Vida de los Organilleros. Méxicio D.F. Dirección General de Cuulturas Populares/Secretaría de Educación Pública, 1981.
- Max Jardow-Pedersen
- "Música campesina maya, 1979", Yucatán: Historia y Economía no. 13 y 14, mayo-agosto, 1979, pp. 11-33.
- "El sacrificio de los toros – comunicación musical y la corrida maya", Yucatán: Historia y Economía, no. 25, mayo-junio 1980, pp. 48-63.
- "La Música Maya: producción de significado en el oriente del estado de Yucatán", Sabiduría popular, El colegio de Michoacán y comité Organizador pro Sociedad Interamericana de Folklor y etnomusicología, 1982, pp. 268-275. El Colegio de Michoacán y Comité Organizador pro sociedad Interamericano de Folklore y Etnomusicología, pp. 268-275.
- "La jarana maya: Memorias del 1er. Seminario de Música Indígena de México, pp. 96-100 Instituto Nacional Indigenista. 1985 .
- La música divina de selva yucateca. México 1999. pp. 248.
- Música en la Tierra Mazahua (música mazahua y mestiza del noroeste del Estado de México. Próximo a publicar.
- Jauregui, Jesus, ed. Música y danzas del Gran Nayar. México D.F. Centro De Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, 1993.

- Kurath, Gertrude P. y Samuel Martinez.  
Dances of Anáhuac, Chicago, Aldine Publishing Co., 1964.
- Martí, Samuel  
Instrumentos musicales precortesianos.  
México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.E.P. 1968.
- Canto, Canza y Música Precortesianos. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1961.
- La música precortesiana, México D.F. Ediciones Euroamericanas, 1971.
- Mayer-Serra, Otto.  
Panorama de la Música Mexicana, México D.F. El Colegio de México, 1941.
- Mendoza, Vicente T.  
Música Indígena Otomí. Mendoza, Argentina. Universidad Nal. Del Cuyo, Departamento de Musicología, Revista de Estudios Musicales, Año II. Números 5-6, diciembre-abril pp. 351-530. 1951.  
Aires Nacionales del Estado de Hidalgo, México, Universidad Nal. Autónoma de México, Tesis 68 pp. (Instituto de Investigaciones Estéticas). 1955.
- Panorama de la música tradicional de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, (Estudios y fuentes del arte en México, VII), 1956.
- El Corrido Mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, Colec. Popular, Núm. 139 la Reimpresión. 1974.
- Lírica Infantil de México. México, Fondo de Cultura Económica (Colec. Letras Mexicanas) Segunda Edición. 1980.
- La Canción Mexicana. México D.F. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- La décima en México. Buenos Aires, Instituto



Nacional de la Tradición, 1947.

Lírica Narrativa de México: El Corrido, México D.F.  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 1956.

Romance y Corrido, México D.F. UNAM 1939.

Y Virginia Rodríguez de Mendoza. Folklore de  
San Pedro Piedra gorda, Zacatecas. México D.F.  
Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP 1952.

Moredano Navarro, Gabriel

“Bibliografía del profesor Vicente T.  
Mendoza” 25 Estudios de Folklore.  
México, Instituto de Investigaciones Estéticas,  
UNAM, pp. 23-55. 1971.

La vida y la obra de Vicente T. Mendoza  
(1884-1964). México, Departamento de  
Investigación de las Tradiciones Populares,  
SEP, (Estudios de Folklore y Arte Popular 1).  
1976.

Moreno Rivas, Yolanda.

Historia de la música Popualr Mexicana. México D.F.  
Consejo Nacional para la Culutra y las Artes/Alianza  
Editorial Mexicanal, 1989.

Orta Velázquez, Guillermo.

Breve Historia de la Música en México. México D.F.  
Manuel Porrúa, 1971.

Reuter, Jas

La música popular de México, México  
D.F. 1980.

Romero, Jesus C.

La música en Zacatecas y los Músicos Zacatecanos,  
México, D.F. UNAM, 1963

Saldivar, Gabriel

Historia de la Música en México, Facsimilar  
1934, Toluca 1987.

El Jarabe. México D.F. Talleres Gráficos de la Nación  
1937.

- Saunders, Ira Lawrence      The son huasteca: historical. Social and anaystical study of Mexican regional folk genre. Los Angeles, University of California UCLA, Tesis M.A. 1976.
- Sheehy, Daniel E.      Speech deviations as one of the determinants in the son jarocho of Veracruz México. Los Angeles, University of California, UCLA, Tesis, 1974.
- Stanford, Thomas      El son mexicano, México 1980.
- Sobrevivencias de la música prehispánica en México, en Sabiduría Popular pp. 223-231, El Colegio de Michoacán 1982.
- La sesquiáltera de la música popular mexicana, y sus orígenes, en Música Indígenas de México Primer seminario. Instituto Nacional Indigenista, pp. 75-82, 1985.
- El Villancico y el Corrido Mexicano. México D.F. INAH/SEP, 1974. Colección Científica: Etnología 10.
- Sten, Maria.      Vida y Muerte del Teatro Nahuatl. México D.F. SepSetentas 1974.
- Stevenson, Robert      Music in Aztec and Inca Terrotory. Berkeley, Los Angeles, University of California Press. 1968
- Music in Mexico. New York, Thomas Crowell Co. 1952.
- Tellez Girón, Roberto et al.      Investigación Folklórica en México, vol II, México D.F., SEP/INBA, 1964.
- Toor, Frances.      A Treasury of Mexican Folkways. New York. Crown Publishers, 1947.
- Varela, Leticia.      La música en la vida de los Yaquis. México, Secretaría De Fomento Educativo y Cultura/Gobierno del Estado De Sonora, 1986.

- Vazquez Santana, Higinio.  
Historia de la Canción Mexicana, México D.F., Talleres Gráficos de la Nación, 1931, Vol. III de Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos.
- Vázquez, Irene El son del sur de Jalisco, Guadalajara, Edición Especial del Depto. de Bellas Artes y el Gobierno de Jalisco.
- Yurchenco, Henrietta Estilos de ejecución en la música indígena con énfasis particular en la pircua tarasca, Sabiduría Popular pp. 248-260, El Colegio de Michoacán 1982.

### **Apreciación de la música:**

- Bernstein, M. An Introduction to Music. 1961.
- Boyden, D. An Introduction to Music. 1956.
- Christensen, Erik Musical Timespace. 1996.
- Copland, A. What to listen for in Music. 1988.  
Como escuchar la música. 2ª. Edición. Fondo de Cultura Económica 1994.
- Liepmann, K. The Language of Music. 1953.
- Moore, D.S. Listening to Music. 1937.
- Newmann, W.S. Understanding Music. 1961.
- Ratner, L.G. Music: The listener's Art. 1957.
- Stringham, E.J. Listening to Music Creatively. 1959.
- Tischler, H. The Perceptive Music Listener. 1955.
- Toch, E. The shaping Forces of Music. 1948.
- Welch, R.D. The Appreciation of Music. 1927

**Psicología Musical:**

- Farnsworth, R.P.      The Social Psychology of Music. 1938.
- Lundin, R.W.          An Objective Psychology of Music. 1953.
- Mursell, J.L.          The Psychology of Music. 1953.
- Reineke, H.P.          Experimentelle Beiträge zur Psychiologie des musikalischen Hörens. 1964.
- Révész, G.            Introduction to the Psychology of Music. 1953.
- Schoen, M.            The Psychology of Music. 1940.

**Sociología de la música:**

- Adorno, T.W.          Einleitung in die Musiksoziologie. 1962.
- Engel, H.             Musik und Gesellschaft. 1960.
- Hauser, A.            The Social History of Art, 2 vols. 1951.
- Loesser, A.           Men, Women, and Pianos: A Social History. 1954.
- Mackerness, E.D.     A Social History of English Music. 1964.
- Mueller, J.H.        The American Symphonie Orchestra. 1951.
- Oliver, A.R.          The Encyclopedists as Critics of Music 1947.
- Siegmeister, E.       Music and Society. 1938.
- Weber, M.            The Rational and Social Foundations of Music. 1958.

**Terápia musical:**

- Licht, S.H.           Music in Medicine. 1946.
- Machabey, M.        La musique et la medicine. 1952.
- Podolsky, E.          Music Therapy. 1954.
- Schullian, D.M. y Schoen M.  
                              Music and Medicine. 1948.

- Soibelman, D. Therapeutic and Industrial Uses of Music. 1948.
- Van de Wall, W. Music in Hospitals. 1946.

**Transcripción:**

- Abraham, Otto y Hornbostel, Erich M. Von  
 “Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, Sammelbande der International Musikgesellschaft 11:1-25, 1909-1910
- Bartok, Bela y Lor, Albert B.  
 Serbo-Croatian Folk Songs Nueva York, Columbia University Press, 1951.
- Bartok, Bela “Sobre el método de transcripción” en Escritos sobre música popular, pp. 199-221, México 1979.
- Bose, Fritz “Messbare Rassenunterschiede in der Musik”, Homo 2, no.4. 1952.
- Estricher, Zygmunt Une technique de transcripción de la musique exotique. Neuchatel: Biblioteque et Musees de la Ville de Neuchatel: Biblioteque et Musees de la ville de Neuchatel. 1957. Véase McClester 1960 para una traducción en resumen.
- Hood, Mantle The Ethnomusicologist, pp. 50-122, 313-351.
- International Music Council  
 Notation of Folk Music. Recommendations of the Committees of Experts, Geneva 1952.
- Kunst, Jaap Ethnomusicology. 3ª. Edición. La Haya, M. Nijhoff. 1959. Se sugiere leer pp. 7-11 y 37-46.
- McClester, Roxane “A transcription technique used by Zygmunt Estreicher”, Ethnomusicology 1960 4: 129-132
- Nettle, Bruno Theory and Method in Ethnomusicology, Londres 1963, 98-203
- Olsen, Poul Rosing Musiketnologi, Copenhagen 1974, pp 39-51, 59-109
- Sachs, Curt The Wellsprings of Music. La Haya: M.

Nijhoff, 1962. Se sugiere leer pp.20-33

Seeger, Charles: "An Instantaneous Music Notator", Journal of the International Folk Music Council 1951 3:103-106.

Seeger, Charles: "Prescriptive and Descriptive Music Writing" Musical Quarterly 1958, 44:184-195