

RODOLFO HOLZMANN

Introducción
a la
Etnomusicología
Teoría y Práctica

Con un capítulo especial:
Rectificación de transcripciones realizadas en
Argentina, Perú y Bolivia

LIMA – PERU
1987

“OBRA FINANCIADA POR EL CONCYTEC”

AGRADECIMIENTO

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONCYTEC, por el valioso auspicio financiero que ha hecho posible la publicación de esta obra.

© 1987 de esta edición:
Rodolfo Holzmann
Apartado (P.O. Box) 147
HUANUCO – PERU



Universidad Nacional
Federico Villarreal

ANTROPOLOGÍA

<http://antropologiaunfv.wordpress.com>

<https://www.facebook.com/antroposinergia>

INDICE

	Pág.
Prefacio	11
I Historia: precursores y antecedentes	13
II Deslindes disciplinarios y definiciones	19
III La etnomúsica	29
IV Tradición musical y aculturación	33
V Etnomusicología, cultura y educación	37
VI Béla Bartók	41
VII Método y técnica de investigación en el campo	45
VIII Método y técnica de investigación en el laboratorio .	55
IX Deficiencias y rectificaciones en los antecedentes de transcripción (Argentina, Perú, Bolivia)	69
X Archivo y almacenaje	111
XI Necesidades y perspectivas	119
XII <i>Bibliografía general y específica</i>	121
Índice de autores y materias	131

PREFACIO

La **Introducción a la Etnomusicología** es el resultado de los varios cursillos que acerca de esta disciplina hemos tenido la oportunidad de dictar por años tanto en el Perú como en Bolivia, en donde conforme a nuestras experiencias se dejó sentir la urgente necesidad de disponer de un texto que pueda servir de consulta a nuestros actuales y futuros investigadores.

La publicación de un tratado de esta índole se justifica aún más si se considera que ninguno existe en castellano, debiendo los estudiosos por lo tanto recurrir a textos en inglés o en alemán, con el probable impedimento de no dominar uno de estos idiomas. En consecuencia, el contenido de nuestro trabajo no se destina solamente al Perú y a Bolivia sino se ha pensado en su difusión en toda la América Latina e inclusive en España para servir así a los muchos profesionales y estudiantes, sabiendo que en todos estos países existe un gran interés por obtener literatura especializada.

Para la confección de los distintos capítulos del libro se han tomado como base, aparte de las experiencias personales, textos y opiniones de los más autorizados autores de la disciplina etnomusicológica, tanto latinoamericanos como norteamericanos, cuyas publicaciones aparecen en la extensa bibliografía insertada al final de nuestro trabajo.

Un capítulo especial, desacostumbrado en los textos de oficio, se dedica a la revisión y rectificación de deficiencias en la transcripción y notación de música tradicional. Hemos considerado conveniente y útil incluirlo a fin de demostrar en cuántos errores se ha

incurrido y cómo hay que superarlos. Evidentemente, nuestra intención a este respecto no ha sido la de polemizar o de crear susceptibilidades sino sentar antecedentes de orden didáctico acerca de la forma en que creemos se debe seguir laborando en nuestro país para que se llegue a constituir, por fin, una **Escuela Peruana de Etnomusicología**, tal como existen ya en los demás países de nuestro Continente. Para lograr esta meta, será de absoluta prioridad, aparte de la de reunir todo el material disponible en una sola institución, la creación de cátedras de Etnomusicología en las universidades nacionales y en los institutos superiores de música en donde deben formarse también bibliotecas especializadas sin las cuales sería ilusorio pretender una formación seria y pensar en una buena preparación que permita el desenvolvimiento científico de los estudios a realizarse y que tanta falta hacen para el conocimiento de nuestro rico acervo de música tradicional.

Nuestro agradecimiento especial al Ing. Carlos del Río, Presidente del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por haber accedido a nuestra solicitud de subvención, en el marco del Programa Permanente de Apoyo al Investigador.

Rodolfo Holzmann

I.— HISTORIA: Precursores y Antecedentes

En el Siglo XVIII y como se puede apreciar por las referencias bibliográficas, se inicia el interés por las manifestaciones culturales en los países de nuestro Continente. El científico francés Frézier y el Obispo español Martínez de Compañón observaron con particular sentido humanístico los tradicionales cantos y bailes, dejando en sus apuntes un inapreciable testimonio para la posteridad.

Amadée François Frézier inserta en su libro *Relation du voyage de la mer du sud* publicado en París en 1716 la música de un zapateo del que dice se baila en las costas del Perú y de Chile; lo transcribimos de acuerdo con su organización formal:

Ej. 1



En la segunda mitad del Siglo XIX, en pleno auge del Romanticismo que años más tarde dio lugar al nacimiento del Nacionalismo Musical en el Continente americano, muchos fueron los viajeros europeos que luego de visitar y explorar nuestras tierras incluyeron en sus trabajos publicados también observaciones acerca de las manifestaciones relacionadas con las costumbres folklóricas insertando, en algunos casos, melodías que sin constituir hoy valor científico

quedaron como antecedentes documentales que a su vez despertaron la curiosidad a futuros investigadores.

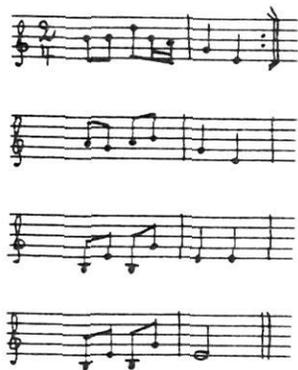
Alcide d'Orbigny inserta en su libro *Voyage dans l'Amérique Méridionale* editado en París en 1844 y cuya edición en español recién se publicó en Buenos Aires en 1945 la música de veinte melodías de los indios Chiquitos y Morotocas radicados en el Departamento de Santa Cruz de Bolivia. Como muestras, citamos aquí dos melodías chiquitanas, ambas basadas en una escala pentatónica:

Ej. 2



Evidentemente, la correcta notación debe ser así:

Ej. 3



Ej. 4



En nuestra notación:

Ej. 5



Sin embargo, también se puede pensar en la siguiente forma de transcripción que se justificaría musicalmente:

Ej. 6



Podemos distinguir tres etapas bien definidas en el desarrollo histórico de la Etnomusicología: a la primera pertenecen los precursores amantes de las manifestaciones populares, como los viajeros franceses Frézier y d'Orbigny; en la segunda etapa, ya en el Siglo XX, son los musicólogos, etnólogos y folkloristas así como otros científicos no músicos (antropólogos, lingüistas, etc.) quienes se ocupan de las tradiciones musicales, muchas veces como simples aficionados; y la tercera etapa comprende a los especialistas formados y entrenados en la ciencia etnomusicológica quienes publicaron profundos estudios, tratados y ensayos sobre los diversos temas de la profesión que en la actualidad se ha perfeccionado de tal modo que exige la máxima preparación no sólo en Etnomusicología sino además en todas las materias interdisciplinarias.

En su fase temprana, la Etnomusicología se identificó con la Musicología Comparada, término creado en 1885 por el musicólogo alemán Guido Adler quien lo define como "la comparación de obras musicales, especialmente canciones folklóricas, de varios pueblos, con propósitos etnográficos y su clasificación de acuerdo con sus diversas formas". Este enfoque dio lugar, en la primera mitad de nuestro Siglo, a la formación de la Escuela Alemana de Berlín, encabezada por Erich María von Hornbostel e integrada por Curt Sachs, Carl Stumpf, Otto Abraham y sus discípulos, produciendo valiosos trabajos en los cuales se establecieron por primera vez métodos y técnicas. Es importante señalar que estos profesionales alemanes, al igual que algunos de otros países europeos, fueron *musicólogos* de profunda formación académica, además de su especialidad como *historiadores de la música*. Más tarde y cuando después de la Segunda Guerra Mundial se inició el intercambio con los Estados Unidos de Norteamérica y una gran parte de ellos emigró a ese

país, se convirtieron luego en *etnomusicólogos*, con preferencia en el estudio de la música docta de las naciones asiáticas y con poco interés en las culturas primitivas.

En contraste con la formación musicológica de los profesionales europeos, los norteamericanos se acercaron entre 1900 y 1950 al estudio de la música folklórica y primitiva en su condición de *antropólogos*, realizando por primera vez grabaciones en el campo para luego tratar de llegar a la descripción y el análisis del material recolectado pero sin tener para ello la formación musical de sus colegas alemanes. Entre ellos se destacan los nombres de Franz Boas, el pionero de la tendencia, su discípulo George Herzog, y más tarde, ya con mayor énfasis en el aspecto de la preparación musical, los antropólogos Melville Herskovits, Alan Merriam, Richard Waterman, y otros.

A partir de 1952, se inicia la organización de la Escuela Norteamericana de Etnomusicología que proyecta el legado de la Escuela de Berlín en otra dirección, integrando el enfoque antropológico y musicológico con los aspectos etnológicos, es decir estableciendo la interrelación entre estas disciplinas que hoy se conoce como Etnomusicología. Este concepto para el estudio de la música de otras culturas a fin de comprender la esencia de un estilo musical y el comportamiento individual fue defendido por Mantle Hood de la Universidad de California en Los Angeles y tuvo un enorme impacto en los músicos norteamericanos, a tal grado que el campo de la Etnomusicología fue incorporado ahora en las universidades a los departamentos de Música, en lugar de los de Antropología. A esta altura, en la segunda mitad de nuestro siglo, son prominentes los nombres de Willard Rhodes, Mieczyslaw Kolinski, George List, David McAllister, Bruno Nettl, Charles Seeger, Marius Schneider, Klaus Wachsmann, etc.

En cuanto a la América Latina, algunos profesionales se graduaron en los Estados Unidos en su especialidad, otros formaron su propio sistema y algunos se desempeñan como folkloristas, con intentos de transcripciones pero sin la necesaria base disciplinaria. Así tenemos en la Argentina la escuela de Carlos Vega, con sus seguidores Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera en Venezuela;

Marcelo Thórrez en Bolivia en donde destaca también Julia Elena Fortún. En Chile, María Esther Grebe Vicuña se graduó en los Estados Unidos, en el Brasil escribe Luis Heitor Corrêa de Azevedo, en Colombia Andrés Pardo Tovar y en el Uruguay Lauro Ayesarán.

En el Perú, según puede verse en el listado bibliográfico, los antecedentes se deben a algunos folkloristas cusqueños y, entre otros, a Josafat Roel Pineda y Félix Villarreal Vara, ambos influenciados por el sistema de Carlos Vega; aparte de Andrés Sas, ya fallecido, actualmente se ocupan de esta disciplina: Enrique Pinilla, César Bolaños, Raúl Romero y Rodolfo Holzmann.

II.— DESLINDES DISCIPLINARIOS Y DEFINICIONES

Como consecuencia del natural desarrollo del estudio y la investigación de los fenómenos sonoros, existen en la actualidad dos campos perfectamente definidos, separados entre sí por objetos diferentes pero con ciertas técnicas comunes:

- a) *La Musicología Histórica* que se ocupa de la música *docta* universal, con especial énfasis en la europea e incluyendo hoy la música colonial de las Américas, música creada en el pasado y con significado en el presente, arguyéndose que sólo aquella con profundidad histórica es digna de estudio; se ubica en las bibliotecas y archivos y luego se describe y analiza.
- b) *La Etnomusicología* que tiene el punto de vista contrario, considerando al mundo de la música como existente en el presente, con antecedentes históricos (tradicición); se ubica en el campo y luego se estudia y analiza en el laboratorio.

La Etnomusicología se orienta hacia el doble aspecto de la música: su estructura y su contexto cultural. Su propósito fundamental es el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad, es decir el estudio de la música en la cultura. En este sentido, la Etnomusicología se conecta íntimamente con la Antropología, en su rama más afín de la Antropología Cultural que a su vez está integrada por las disciplinas básicas de la Etnografía (que describe los fenómenos culturales) y la Etnología (que estudia la formación y caracteres físicos de los pueblos). Como la Etnomusicología investiga la música como fenómeno físico, psicológico y cultural, comparte con las disciplinas de la Antropología Cultural métodos, técnicas y orientaciones teóricas.

El objeto de la Etnomusicología no es el estudio de la música *docta* de Occidente, dominio de la Musicología Histórica, sino de la

música en su perspectiva universal: la música tradicional pertenece a todos los estratos culturales de la humanidad. Por lo tanto, abarca toda la música tradicional, folklórica y tribal, además de la música culta del Oriente y de la popular, con sus respectivas formas híbridas e intermedias.

Hasta 1960, se consideraban para el estudio etnomusicológico los siguientes campos:

- 1) Música primitiva (aborigen o tribal),
- 2) Música folklórica,
- 3) Música popular.

Para diferenciarlas, cada campo se definió así:

1) *Primitiva*: no incorporada a la civilización y no o apenas en proceso de aculturación;

2) *Folklórica*: existente dentro de una civilización, con cultura tradicional oral;

3) *Popular*: no tradicional, compuesta por autores conocidos y que puede ingresar alguna vez al caudal folklórico.

Más tarde, se establecieron cuatro categorías básicas: música tribal, música popular, música folklórica y música docta. Sin embargo, pronto se constató la ineficacia de esta clasificación, puesto que sus límites son confusos. Además, su aplicación a la música de Oriente carece de factibilidad, ni es factible a la música de nuestra América en donde el complejo proceso de aculturación y asimilación de influencias indígenas, africanas y europeas lo hace discutible.

Como consecuencia, María Ester Grebe propuso en 1976 resumir las características de los estratos musicales y agruparlos en tres categorías básicas: música docta, música popular y música tradicional. La fusión de la folklórica y la tribal bajo el rubro "música tradicional" se debe a que comparten un gran número de características funcionales, diferenciándose sólo en factores culturales y lingüísticos. Por otra parte, es imposible efectuar una diferenciación drástica de estos tres estratos por existir categorías híbridas e intermedias que se originaron a través de la migración rural-urbana y el avance de los medios de comunicación masiva, de modo que existe sin duda una extensión y un lazo que parte de la música

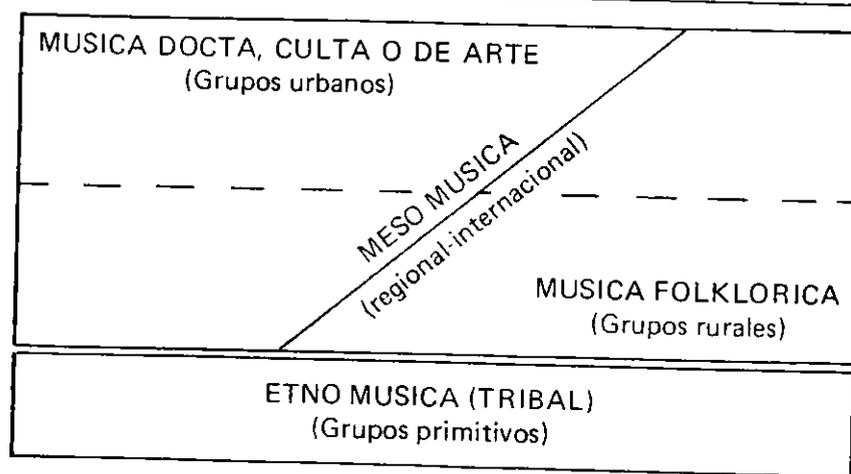
tradicional para llegar a la popular. La doctora Grebe inserta en su trabajo *Objetos, métodos y técnicas en etnomusicología: algunos problemas básicos* el siguiente cuadro que aclara estos conceptos:

Clasificación de categorías o estratos musicales y su caracterización

Estrato Musical	Transmisión	Autor	Duración	Difusión	Dispersión Geográfica	Teoría	Valor y Función
DOCTO	escrita	conocido	duradera	limitada	internacional	compleja	estético no utilitario
POPULAR	escrita	conocido	efímera	masiva	internacional	simple	comercial
TRADICIONAL folklórico y aborigen	oral	desconocido o anónimo	duradera	limitada	local o regional	carencia (empírica)	social y/o utilitario

En cuanto a la música popular, hay que tener en cuenta su subdivisión en *música popular nacional*, *música popular internacional* y *música popular ocasional* (de función en los repertorios militar, educacional o religioso). La trascendencia de estas observaciones es obvia, tanto para el músico profesional como para los conjuntos "folklóricos" y el público aficionado a fin de terminar con la nociva confusión reinante en esta materia.

Sin embargo, todas estas distinciones y definiciones del término "popular" que siempre dará lugar a confusiones y a una difícil comprensión exacta, llevaron a Carlos Vega a crear en 1966 una alternativa y a introducir un nuevo concepto para el caso: *La Mesomúsica* (ver Bibliografía). En ella integra toda clase de música popular, regional e internacional, excluyendo solamente la música primitiva o tribal. En cuanto a la música docta y la folklórica, considera que la primera pertenece a grupos urbanos y la segunda a grupos rurales pero que ambos pueden apreciar la mesomúsica en determinadas circunstancias, además de influenciarse mutuamente:



La Mesomúsica no pertenece a una capa social específica sino que es la música de cualquiera y de todos, de gran arraigo en las ciudades, apreciada en los medios rurales donde coexiste con la folklórica local; es extraña a los pueblos primitivos. La Mesomúsica alterna con las creaciones de música docta, sin confusión de sus respectivos niveles (Mozart compuso una serie de piezas de tipo "mesomusical": Minué, Contradanza, etc.). La función social de la Mesomúsica es de recreación, diversión, entretenimiento, acompañamiento de bailes, etc., y se practica en toda clase de reuniones de carácter social o familiar.

Aunque en este trabajo no nos referiremos a la Ciencia del Folklore General, conviene enfatizar en un aspecto importante relacionado con la música folklórica. Si entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica existen sólo relaciones indirectas, más lejanas son las que puedan encontrarse entre la Etnomusicología y el Folklore General, hecho cuya discusión se hace indispensable. El Folklore General recolecta y describe los llamados "hechos folklóricos", es decir que estudia un segmento particular de la cultura. Por ello, se le considera parte de la Etnografía y la Etnología, disciplinas con las cuales comparte métodos, técnicas y objetivos. El Folklore General se preocupa poco por la música folklórica, limitándose a estudiarla como un elemento constituyente entre muchos otros o abarcar solamente los textos de las canciones y las manifes-

taciones coreográficas. Por tal razón, el así llamado Folklore Musical se considera actualmente como parte integrante de la Etnomusicología a la cual pertenece como amplia área de estudio. En resumen, el objeto del Folklore General es *plural* (todos los hechos folklóricos de literatura oral, mitos, leyendas, comidas, artesanía, etc.); por el contrario, el objeto de la Etnomusicología es *singular* y *específico*: el hecho musical en su contexto cultural. Por lo tanto, cuando se quita al término *Folklore* su adjetivo "General", éste pierde su connotación amplia; y cuando se habla entonces de "folklore" en forma indiscriminada como sustituto de *Folklore Musical* y *Etnomusicología*, se incurre en mantener la confusión tan arraigada en nuestros medios, confundiendo lo general con lo específico, la parte con el todo.

La exacta ubicación del folklore musical ha sido de muchas discusiones teóricas. Algunos autores opinan que es una rama de la sociología, otros sostienen que es una rama de la etnología, así como la etnología lo es de la antropología.

La etnología es la disciplina que estudia los procesos formativos y caracteres físicos de los distintos grupos étnicos. Las fuentes de la etnología se encuentran en la prehistoria, la historia, la arqueología, la anatomía comparada, la geografía histórica y la lingüística.

La sociología, en cambio, ciencia de los fenómenos sociales y políticos, se dedica al estudio sistemático de los hechos propios de la vida colectiva de la humanidad. Abarca el estudio del factor racial (antroposociología y etnosociología), del factor genésico (grupos de parentesco: tribu, familia, etc.), del substrato físico (sociogeografía y geopolítica) y del substrato humano (morfología social o estudio de la forma de los seres orgánicos y de sus transformaciones, demografía o estudio de las colectividades humanas, y psicología colectiva) (*morphé*: forma, *logos*: tratado, *demos*: pueblo, *graphein*: describir).

El problema es entonces decidir si el folklore musical es disciplina etnológica o sociológica, siempre como parte de la Etnomusicología. En cuanto al estudio de las vivencias y expresiones de pue-

bolos primitivos, de manifestaciones arcaicas, el folklore musical se relaciona directamente con la etnología; pero en cuanto al estudio del ámbito popular, corresponde al campo de la sociología.

Lo cierto es que el problema más sugestivo que plantean las manifestaciones del folklore musical es el de la *transculturación* (fenómeno de intercambio cultural) y, como resultado, de la *aculturación* (el proceso de transculturación). En las zonas aculturadas se perciben mejor los cruzamientos étnicos y en consecuencia, como se trata de pervivencias actuales, la esencia sociológica del folklore musical porque un determinado pueblo o comunidad o grupo etno-geográfico incorpora a su propio ámbito social y psicológico usos y costumbres no ancestrales ni autóctonas sino recibidas o impuestas.

En resumen, los fenómenos de transculturación, existentes en toda manifestación folklórica y especialmente en la musical, *son de esencia sociológica*, sin perjuicio que en ciertos grupos tribales poco o aún no aculturados las expresiones musicales *son de carácter etnológico*. Por lo tanto, se podría hablar tanto de "Sociomusicología" como de "Etnomusicología", quedándose el segundo término con valor universal.

La Etnomusicología puede ser comprendida desde dos direcciones: la musicológica y la antropológica. Como hemos afirmado en un principio, los musicólogos europeos insistieron en los aspectos musicológicos mientras que los antropólogos norteamericanos consideraron los aspectos antropológicos. Sin embargo, ambos grupos están hoy de acuerdo en que el objetivo final es la fusión de los dos.

● La *Etnomusicología* se ocupa del estudio de la música en cultura, la *Antropología de la Música* del fenómeno musical en su proyección como comportamiento humano y su función en la sociedad. En la mayoría de los casos, los etnomusicólogos se han concentrado en el estudio del sonido y de la estructura musical, ignorando el contexto cultural. En cambio, para el antropólogo es importante saber por qué el hombre se comporta como lo hace en sus manifestaciones artísticas. Como consecuencia de la fusión de ambos aspectos y siendo la Etnomusicología parte de la Antropología Cultural que estudia la conducta social del hombre, los términos

Etnomusicología y Antropología Musical se consideran hoy prácticamente como sinónimos debido a sus objetivos comunes, y la labor del etnomusicólogo actual debe entonces abarcar los siguientes dos aspectos fundamentales:

- ✦ Descripción metódica y técnica de la estructura musical, como un objeto en sí;
- ✦ La música como parte funcional de la cultura humana y parte integrante de un total más amplio: vivencias, creencias, etc., es decir el estudio de la música como una forma de comunicación.

En la actualidad, tanto la Musicología Histórica como la Etnomusicología tradicional se caracterizan aún en gran parte por su orientación fundamentalmente descriptiva. Predomina el enfoque *ético* que se aplica por el observador del hecho musical en estudio como su distinción personal juzgada como apropiada. No se ha valorado o ignorado, en esta posición, la autenticidad del enfoque *émico* que depende de distinciones juzgadas como apropiadas por el o los protagonistas de la cultura musical: el creador y el intérprete quienes comparten socialmente creencias y pautas culturales. Es esencial de enterarse de lo que ocurre en la mente y el corazón del ejecutante cuando se graba su música a fin de comprender su experiencia humana, aparte de la que pueda tener el oyente. Por lo tanto, es importante de llegar a conocer no sólo el tiempo y lugar de una situación musical (cuándo y dónde ocurrió) sino también su significado (por qué ocurrió); y asimismo las interrelaciones entre dicha situación musical asociada a las interacciones y esquemas conceptuales del respectivo grupo humano.

Al considerarse junto con el enfoque ético también el émico, este último proporcionará al analista a través de los conceptos y percepciones del protagonista de la cultura un punto de partida útil a fin de organizar sus parámetros de acuerdo con lo que y cómo concibe la gente su universo sonoro. Estos conceptos y percepciones pueden detectarse tanto mediante planteamientos verbales como por una reactualización práctica de la creación o interpretación. Una comprensión cabal del hecho cultural y de su ubicación en la sociedad permitirán al analista explicar el por qué ocurren ciertas

indeterminaciones, qué significan éstas en realidad y cómo deben ser evaluadas, es decir si son triviales o pertinentes, de acuerdo con la opinión del protagonista, y si son ellas en verdad percibidas o no por él.

Por otro lado, a pesar de que los conceptos del antropólogo de la música o etnomusicólogo derivados de su proceso de análisis constituyen su versión ética del fenómeno sonoro, producto de sus propias construcciones mentales, ellos pueden revelar procesos y estructuras musicales que no son compartidas fácilmente por el protagonista ni son expresadas en la práctica de la creación o interpretación. La utilidad, validez y precisión del análisis de laboratorio del etnomusicólogo deben ser sometidas a prueba posteriormente y nuevas experiencias de trabajo en el campo con el mismo protagonista podrían proporcionar otros recursos posibles de control.

Resumiendo, los enfoques ético y émico, acciones que son producto de la mente del investigador, dan lugar a resultados e interpretaciones que tienden a ser productos mixtos.

Como además la música se interrelaciona dentro de su ubicación cultural con el resto de la cultura, quiere decir con los aspectos de orden social, político, económico, lingüístico y religioso, se puede establecer la siguiente definición de lo que es la Etnomusicología:

✦ *El estudio de la música tradicional de determinado pueblo o comunidad en su contexto cultural.*

En este sentido, la Etnomusicología no trata de "crear" sino de "comprender" lo que se ha creado. La Etnomusicología no es entonces creativa en la forma como es creativo el artista, puesto que no busca despertar emociones o sentimientos sino comunicar conocimientos. No se interesa en la capacidad creativa sino en cómo el artista ha creado su obra, por qué y cuál es su formación y su función social en la comunidad, como parte del comportamiento humano.

Finalmente y como la Etnomusicología investiga tanto la música tradicional (folklórica y tribal) como la popular, como parte

de la Antropología Cultural, pertenece en su aspecto íntegro también a dos campos muy importantes cuyas proyecciones completan el ámbito de su función: las *Ciencias Sociales* y las *Humanidades*.

Las Ciencias Sociales abarcan, además de la Antropología Social y Cultural, la *Sociología* y la *Geografía Humana*. Las *Humanidades* comprenden las *Artes* (música, danza, teatro, literatura, artes visuales, pintura, escultura, arquitectura), y filosofía y religión.

No obstante de existir ciertos métodos comunes en el campo de la investigación, hay una marcada diferencia entre las dos disciplinas: las Ciencias Sociales se ocupan de la *manera* en que los hombres conviven, actúan y se manifiestan; las Humanidades se concentran en la examinación crítica y la evaluación de los *productos* del hombre en las esferas culturales.

La Etnomusicología participa entonces de ambas disciplinas: su finalidad es más científica que humanística, pero sus materiales son más humanísticos que científicos. El etnomusicólogo trata de comprender lo que observa a través del análisis de estructuras y comportamientos y de reducir esta comprensión a términos que le permiten comparar y generalizar los resultados de determinada música como un fenómeno universal de la existencia del hombre. Para lograr esto, sus conocimientos deben venir lógicamente de ambas disciplinas: es imposible estudiar la estructura de la música sin una correspondiente formación académica: y es igualmente imposible investigar comportamientos humanos en el campo de la música sin el estudio previo de las Ciencias Sociales.

Por ser la Etnomusicología una interdisciplina que integra referencias técnicas, métodos y teorías de la Musicología Histórica y de la Antropología Cultural y Social, cualquier estudio etnomusicológico implicará el enfoque de la música tanto desde el punto de vista de sus estructuras y funciones artísticas como de sus contextos culturales y sociales. Por ello, la persona que desarrolla labores pertenecientes a este campo, requiere poseer un dominio paralelo de la teoría y de la práctica tanto musicológica como antropológica. El ideal sería que para el desempeño de su profesión el etnomusicólogo tuviera una sólida formación teórica y práctica en música, antropología, sociología, psicología, lenguas, literatura comparada,

folklore, historia, arte, etc.; pero como es prácticamente imposible que una sola persona reúna todas estas condiciones, se recurre en las investigaciones a un equipo de especialistas a fin de garantizar resultados valederos.

III.— LA ETNOMUSICA

La hoy llamada *Etnomúsica* (música primitiva, aborigen, autóctona o tribal) está interrelacionada con varias disciplinas: musicología, antropología, folklore y psicología. El estudio de esta música pertenece al campo de la Etnomusicología (antes Musicología Comparada) y no al de la Musicología Histórica.

El etnomusicólogo distingue en su trabajo entre tres géneros de música: la oriental, la folklórica y la etnomúsica. Como hemos explicado ya, la folklórica y la etnomúsica se fusionan hoy bajo la denominación de *música tradicional*.

→ La música oriental es la de las altas culturas asiáticas: China, Japón, la India, etc.; se incluye en este rubro la música de la antigua Persia (hoy Irán), de los países árabes, etc. Estas músicas no son primitivas ni elementales sino complejas y son cultivadas por intérpretes profesionales.

→ La folklórica es la música de grupos sociales que forman parte de una civilización avanzada pero sin que estos grupos, en su ambiente rural, sean musicalmente instruidos. Existe en forma anónima y se transmite de generación a generación mediante la tradición oral. De este modo, tiene similitud con la etnomúsica pero la diferencia está en que la folklórica se encuentra siempre en una cultura que tiene también música docta (culto o de arte); la etnomúsica, en cambio, pertenece a culturas primitivas no letradas y que no están asociadas a otras culturas más avanzadas (Africa, la Amazonía, Oceanía, etc.).

La etnomúsica está siempre relacionada con vivencias y creencias religiosas, mágicas y míticas lo que tiene en común con la música folklórica. En algunos casos existen géneros líricos tales como canciones de cuna o de amor. Pocas veces sirve la música para ex-

clusivo entretenimiento, como las danzas y fiestas de culturas superiores. Como en la música folklórica, la etnomúsica es funcional, conforme a las experiencias específicas de cada tribu, y en su creación convergen las influencias de tipo guerrero, de caza y de determinadas costumbres domésticas. La participación grupal o colectiva es típica sin que exista especialización individual, a excepción del personaje "brujo", es decir que las canciones y la música instrumental son de conocimiento general. La improvisación juega un rol importante en el curso de las ejecuciones, similar a las de la música folklórica.

Extensas zonas de la sudamérica central y oriental, especialmente las amazónicas, albergan hasta hoy a numerosas tribus. A pesar de haber sido alcanzadas en distinta medida por culturas andinas y en muchos casos por la civilización europea, conservaron y conservan su música enteramente pura o escasamente influida. Entre grupos de igual nivel cultural se dan contactos circunstanciales favorables a un proceso de aculturación interaborigen pero la adopción, adaptación y mezcla son raras porque faltan las condiciones externas y extramusicales que intervienen en la determinación de los procesos de aculturación. Visto desde la perspectiva sociológica, parece que estos aborígenes no tienen interés en adoptar lo ajeno o en cambiar lo propio y que no reconocen en la otra música condiciones alentadoras, es decir que instintivamente obra la tendencia conservadora propia de la humanidad primitiva, como uno de sus típicos rasgos psicológicos.

Debido a su carga emocional, la música es uno de los últimos bienes que pierden los grupos primitivos. De allí que el proceso de una eventual aculturación cuenta con tenaz resistencia lo que ocurrió también en la música tradicional andina que hoy pervive a pesar de sus múltiples influencias. La música que se difunde fuera de su ámbito original (*migración*) puede conservarse sin cambios en su nuevo territorio (*tradición*) o modificarse por desenvolvimiento de sus gérmenes propios (*evolución*) y principalmente por contacto con otra música (*aculturación*).

Existen varios aspectos para valorizar el conocimiento y estudio de la etnomúsica:

– Para el músico profesional es una nueva y rica fuente de experiencia; muchos compositores usaron en sus obras directa o indirectamente materiales tomados de repertorios primitivos.

– La presentación y el estudio de la etnomúsica enriquece la experiencia auditiva del oyente al igual que la del compositor; el interés y el gusto de escucharla se testimonia por el enorme número de grabaciones comerciales puestas en circulación en las últimas décadas.

– Usada como medio educativo, se logra una mayor tolerancia y comprensión por parte del estudiante de los diversos estilos e idiomas musicales.

– Para el historiador de música y de cultura en general, para el musicólogo, el etnomusicólogo, el antropólogo, el folklorista y el psicólogo, el estudio de la etnomúsica es de gran importancia. El historiador aprovechará para determinar el origen de la música teniendo en cuenta que es de indudable antigüedad, y el historiador de instrumentos musicales encontrará, tal vez, prototipos de formas europeas en algunos más simples de las culturas primitivas.

– Si el psicólogo trata de establecer un tipo universal de comportamiento humano con relación a la música o si intenta formular conclusiones acerca de la forma en que la gente reacciona a la música, debe considerar a los muchos estilos primitivos y no basar sus deducciones exclusivamente en la música occidental.

– El antropólogo, al examinar la etnomúsica, podrá comprobar o no sus teorías acerca de los contextos culturales.

– El folklorista podrá relacionar la etnomúsica con la música rural de las poblaciones europeas y americanas y así encontrar indicaciones sobre sus posibles orígenes.

– El lingüista descubrirá nuevos materiales etnolingüísticos que le permitan completar sus investigaciones.

En resumen, el estudio de la etnomúsica ofrece nuevos campos de exploración y mayores posibilidades de reflexión para toda persona interesada en música en general o, específicamente, en culturas primitivas.

IV.— TRADICION MUSICAL Y ACULTURACION

El etnomusicólogo George List, investigador norteamericano de mucho prestigio, expone al respecto que debido al rápido desarrollo de los medios de comunicación y la consecuente influencia perjudicial de la tecnología de los países desarrollados sobre los países en desarrollo, se han producido en las culturas de estos últimos profundos cambios tanto en el campo musical como en los económicos y sociales. Según sus grados de efectividad, estos cambios se pueden clasificar como sigue:

1) La vitalidad de cada una de las culturas competidoras, es decir el grado según el cual los individuos en cada cultura aceptan y mantienen su lealtad para con los valores de su cultura particular;

2) El grado según el cual la cultura dominante acepta o muestra tolerancia con relación a los valores de la cultura a que impone sus influencias;

3) El grado de diferencias existentes entre los valores o aspectos de ambas culturas o entre aspectos similares tales como el estilo musical.

Estos tres factores de aculturación producen efectos de varios tipos:

En su más alto nivel, el proceso de aculturación desemboca en la desintegración y eventual desaparición de la música indígena, lo que ocurre frecuentemente en sociedades no letradas. En las altas culturas asiáticas (Japón, Corea, Tailandia, etc.), la clase alta ha adoptado el modo de vivir europeo-americano pero la música indígena de arte aún se conserva. Sin embargo y como estas sociedades están urbanizadas, su música folklórica tiende a desaparecer no obstante la organización de ciertos "festivales folklóricos".

En las sociedades no letradas (equivalentes a analfabetas), el grupo indígena que gobierna está sujeto a desaparición o por lo menos a perder el control político para ser reemplazado por el principal grupo de la dominación que impone su propia cultura. Una vez que hayan sido establecidas escuelas, tienden a olvidarse, especialmente, las canciones tradicionales ejecutadas por niños, y ello ocurre con gran rapidez; en su lugar, se aprenden nuevas no relacionadas con la cultura autóctona. Las canciones antiguas sólo pueden obtenerse de la generación vieja que las recuerda aún de su infancia (esto ocurre en sumo grado entre los indios que viven en los Estados Unidos).

El dogma religioso constituye muchas veces la base para eliminar la música indígena por la cultura dominante. Los sacerdotes españoles que siguieron a los conquistadores hacia los Andes sudamericanos, declararon anatema a la música instrumental indígena. Destruyeron gran parte de esta música mediante la quema de cualquier instrumento musical indígena que pudieron localizar. En otros lugares, los misioneros lograron que los aborígenes no sólo tengan vergüenza de su desnudez sino también de su música. Así, la ejecución de música indígena se volvió ilícita en muchos lugares o de observación clandestina (el fenómeno de la "vergüenza" ha estado muy presente en nuestro país y aún persiste, tanto en las altas clases como en la mestiza). Como consecuencia de la intolerancia por parte de la cultura dominante hacia la música de la subordinada, el estilo musical que florecía otrora quedó casi erradicado y en nuestro país es hoy ya muy difícil encontrar ejecutantes de la música autóctona *auténtica* que serviría para ser grabada.

- Una segunda consecuencia de la aculturación es la transferencia de funciones, adaptándose el estilo o género transferido, es decir que da lugar a una "reinterpretación" de los hechos originales (el lamento del *harawi* se convierte en la desilusión amorosa del *yaravi*). La música que anteriormente se interpretaba en ocasiones relacionadas con las vivencias del pueblo, por ejemplo las *agrícolas*, por medio de la aculturación se convierten en *carnavales* quedando muchas veces relegadas a una eventual ejecución en festivales o coliseos (un ejemplo muy típico de aquella "reinterpretación" es cómo el concepto antiguo de *Pachamama* se convirtió en la *Virgen*

Carmen). Nueva música se crea y todavía prevalece en parte de ella el estilo original, debido a la vitalidad de la cultura musical dominada (*pervivencia*), es decir que un estilo musical que antes servía para una función particular se adapta ahora y se utiliza en otra función social previamente aprobada.

La transferencia de funciones puede resultar en una virtual cancelación del estilo musical indígena. Esto ocurre cuando se compone música en estilo americano o europeo utilizando como tema o melodía una canción folklórica. De este modo se produce un mestizaje de estilos, muy común también en nuestro país (los *Valses Indígenas* de Duncker Lavalle).

Un tercer nivel de aculturación existe cuando las dos culturas competidoras exhiben razonablemente vitalidad igual. En este caso, coexisten los productos de aculturación e imposición importada con la práctica continuada de música indígena no aculturada. Esto ocurre por ejemplo en la India y otros países del Lejano Oriente en donde se han creado academias, escuelas e instituciones destinadas a la preservación y al estudio de música indígena de arte; estas instituciones están subvencionadas por los gobiernos.

Entre los indios *Hopi* de los Estados Unidos, que viven en una reservación como todos los indios de ese país, se ha dado el caso que ahora no sólo son bilingües sino también "bimusicales", puesto que por un lado ejecutan música "rock" para sus bailes pero por el otro participan en las ceremonias rituales antiguas en las que se interpreta música indígena, ya sea tradicional o también compuesta en estilo indio.

Un cuarto nivel de aculturación puede llamarse *hibridización* y es el de más valor musical. Cuando dos músicas de gran vitalidad se encuentran y mezclan produciendo un nuevo estilo musical igualmente vital, se ha logrado el efecto completo de la hibridización. Para ello es necesario que los dos estilos tengan por lo menos suficientes elementos en común que faciliten la fusión. Por otra parte, se entiende que se precisa también una cierta tolerancia por ambas partes.

Esto es bastante difícil cuando una de las partes es música de los indios; pero la música africana tiene muchas características en común con la música universal, como el uso de ciertos intervalos con sus inversiones, la polifonía rítmica, etc. Como consecuencia, en los Estados Unidos se desarrolló una nueva y brillante forma musical: el *Jazz*, practicado tanto por negros como por los blancos. El jazz influenció, a su vez, a la música docta o de arte, dando lugar a creaciones importantes e históricas como la *Rapsodia en Azul* de Gershwin y muchas otras de compositores europeos y americanos de renombre universal.

La hibridización ocurre también cuando instrumentos de origen europeo se convierten en instrumentos de uso indígena. Así se originó el *charango* peruano y algunos tipos de violines con sólo dos o tres cuerdas, de uso entre los indios *Jíbaro* del Ecuador.

En un quinto nivel, muy bajo, sólo se producen pocos cambios estilísticos en la música original lo que en nuestro país sólo ocurre en muy pocas comunidades aisladas en donde aún se practican las danzas sociales, cantos y acompañamientos de tambores en sus formas arcaicas (tribus selváticas).

El estudio de la aculturación forma parte importante de la etnomusicología. Sin embargo, para que pueda desarrollarse, será imperativo requisito preservar la documentación tradicional aún existente, antes de que desaparezca por completo. Es una necesidad y obligación nacionalista dejar a la posteridad el conocimiento y los materiales de muchos únicos géneros musicales que son el patrimonio del país y que ahora tienden a desaparecer poco a poco debido a los procesos de aculturación.

V.- ETNOMUSICOLOGIA, CULTURA Y EDUCACION

La Etnomusicología se ocupa de la música que se transmite a través de la tradición no escrita. Por lo tanto, su estudio depende del sonido grabado el que se transforma en su material de investigación.

La esfera de acción de la Etnomusicología se incrementa constantemente, tanto en lo que se refiere a las áreas geográficas que abarca como a la variedad de medios que se utilizan. En su primera etapa, esta disciplina se concibió para el estudio de la música no occidental, o sea la investigación del arte musical de Oriente. Pronto se le agregó el estudio de la música folklórica, incluso, actualmente, la de Occidente que Bela Bartok llama aún "popular"; sin embargo, en gran parte y hasta la mitad de nuestro siglo, quedó en manos de los folkloristas. Con el avance de los medios tecnológicos, el interés de la Etnomusicología se extendió hacia la música tribal en los diversos continentes la cual se incorporó entonces como "Etnomúsica" al caudal de estudio.

Finalmente, se propició la inclusión de la música *popular* que Carlos Vega definió como *Mesomúsica*, por representar la expresión musical de la gente que la produce, la consume y la paga. Sin embargo, hasta la fecha no existen sino contados estudios acerca de los distintos géneros de mesomúsica, como por ejemplo sobre el *Vals Criollo* del autor César Santa Cruz (1).

Teniendo en cuenta la enorme importancia que tiene el conocimiento del amplio campo de la Etnomusicología para la formación cultural del individuo, la inclusión de sus aspectos fundamentales en el currículo de la Educación, sobre todo en el nivel supe-

(1) El Waltz y el Valse Criollo. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1977.

rior, debe considerarse hoy como imprescindible y de gran valor estratégico; su introducción existe ya en todos los centros universitarios del mundo.

La tarea del etnomusicólogo puede proyectarse tanto hacia la investigación pura como hacia la aplicada. Además de sus vínculos con la educación y la creación musicales, sus áreas de estudio abarcan tópicos tan relevantes como las relaciones entre música, cultura y sociedad, la función social de la música, la música como sistema de comunicación humana, los instrumentos y repertorios musicales, etc.

A partir de la época colonial, se superponen en nuestro continente dos repertorios musicales diferentes y contrastantes: el docto, basado en la imitación de modelos europeos, y el vernáculo, producto de las tradiciones orales autóctonas, las cuales se proyectan hasta nuestros días en diversos grados de aculturación (tradiciones indígenas, africanas e ibéricas).

Paralelamente a la difusión de los medios de comunicación masiva (radio, televisión, discos, cine), en nuestra época cobra inusitada importancia la música popular cuyas expresiones entran en la intersección con los repertorios doctos y vernaculares (*Mesomúsica*). La música popular se rige por criterios comerciales regionales e internacionales, sujeta a las fluctuaciones de moda efímera y a la creación individual de autores identificados.

Dentro de la estratificación de estos tres repertorios, se produce un fenómeno sociocultural y musical cual es la *alienación musical y cultural*, estado de enajenación emocional e intelectual con respecto a lenguajes ajenos al propio idioma musical aprendido y valorado, lo que inhibe al sujeto a captar vivencias y estímulos musicales que emergen de pautas culturales distintas.

Por ello y a pesar de la carencia en nuestro país de equipos y de material didáctico ad hoc y no obstante la ausencia de cátedras específicas en nuestras universidades lo que impide la formación de especialistas en la disciplina, el empleo y la aplicación de materiales etnomusicológicos en la educación musical y en la creación artística favorece pedagógicamente a la nueva generación y

contribuye a proporcionar una mayor vinculación cognitiva con las expresiones vernáculas, fomentando la integración social y cultural; ayuda a una mejor valoración del rico pluralismo idiomático de la cultura musical latinoamericana así como del lenguaje musical de la propia nación y de sus variantes regionales, fortaleciéndose de este modo el sentimiento de identificación nacional; asegura una formación más amplia, auditiva y cultural, al igual que al mismo pedagogo, en los institutos superiores de educación artística y en las escuelas profesionales especializadas.

Como se podrá apreciar, la aplicación en el proceso educativo del material etnomusicológico y folklórico constituye un importante freno y protección contra la persistente alienación basada en una comercialización cultural sin control de ninguna clase.

VI.— BELA BARTOK

Antes de ocuparnos de la parte práctica, nos parece interesante dedicar un capítulo al compositor húngaro Béla Bartók quien al igual que su colega Zoltan Kodály recolectó cientos de melodías en los países balcánicos, clasificándolas según sus ritmos y transcribiéndolas, para su respectivo análisis, con extraordinaria exactitud, tarea para la cual le calificó más que nada su condición de sobresaliente creador.

Bartók no usa en sus comentarios los términos *folklórico* o *tradicional* en el sentido antes expuesto por nosotros sino recurre al nombre de *popular* cuya aplicación relativa ya se explicó. Este hecho se debe a que Bartók no se consideraba etnomusicólogo sino músico y compositor, aunque sus observaciones son de índole etnomusicológica. En consecuencia, todo lo que Bartók expone acerca de la *música popular* debe entenderse como de esencia folklórica y tradicional.

Una de sus observaciones más valederas y que anticipa ya lo que en los siguientes capítulos expondremos, es la afirmación que la melodía popular sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta y que sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada. En tal sentido, se confunden creación e interpretación. En la ejecución no sólo tienen importancia las notas sino todo cuanto interviene como factor expresivo: el modo de ejecución, la entonación, el timbre, el tempo, etc. Los pequeños cambios que ocurren entre una estrofa y otra, lo que llamamos *improvisación*, son características de toda interpretación de música no docta. No es que se "conoce mal" la melodía o el ritmo, al contrario: esta variabilidad constituye uno de los detalles más peculiares y constantes del canto popular. No se puede decir que "esta melodía es tal como se ha transcrito"; sólo puede asegurarse que "era

así en determinada ocasión"; siempre es diferente y siempre nueva. No es un arte individual sino parte de una manifestación colectiva ligada a la vida campesina y todos conocen las melodías.

Según Bartók existen dos géneros de música popular:

- 1) La música culta popularesca (urbana-*mesomúsica* para nosotros);
- 2) La campesina (rural — *folklórica* o *tradicional* para nosotros).

La rural —dice— es la más perfecta creada por instinto y no influida por el fenómeno urbano pero siempre ha influenciado, a su vez, a la música docta urbana.

El folklore musical comparado se practica como una disciplina entre la Musicología y el Folklore, como parte de la Etnomusicología, a fin de establecer los tipos originarios de los cantos populares, sus elementos comunes y sus influencias recíprocas.

Para nosotros es especialmente interesante la afirmación de Bartók que es característica de las melodías "antiguas" la escala anhemitónica-pentatónica, además de tener una estructura arcaica y estrófica consistente en versos melódicos isométricos. Al respecto, inserta la siguiente escala que coincide con nuestra conocida escala pentatónica:

Ej. No. 7



Referente a las condiciones formativas que debe tener el recolector de música popular, establece las siguientes no poco exigentes:

- Debe tener buena preparación lingüística y fonética;
- Debe ser coreógrafo hábil;
- Debe tener conocimientos del folklore en general;
- Debe ser sociólogo a fin de detectar los eventuales cambios de la vida colectiva que ejercen influencia en el canto popular;
- Debe poseer nociones históricas;

- Debe ser músico profesional, tener óptimo oído y buena capacidad de observación.

Nosotros agregamos que como tanta exigencia y preparación es difícil de reunir en una sola persona, la tarea no puede ser individual sino debe realizarse por un equipo de especialistas.

Para la realización de la recolección de materiales, Bartók recomienda:

- Estudiar el material recogido previamente por otros y sus eventuales publicaciones;
- Grabar todas las variantes posibles, particularmente en lugares extraños a influencias urbanas o extranjeras (aldeas);
- Dominar el uso del fonógrafo o de la grabadora;
- Todo cuanto pertenece a la categoría de música popular es digno de ser recogido, es decir toda melodía difundida entre los pobladores de la aldea, pero es necesario distinguir entre este material que se canta por tradición y las canciones aprendidas en la escuela o por la radio;
- La selección y clasificación se realiza en el laboratorio;
- Evitar "imposiciones" u "órdenes"; por lo general, las mujeres conocen más cantos y sus ejecuciones son más justas y más dignas de confianza;
- Eliminar a los ejecutantes inadecuados;
- Fijar el *tempo* de metrónomo;
- Controlar y verificar bien los textos;
- Regular la velocidad del fonógrafo o de la grabadora;
- Estudiar, en sus mínimos detalles, las condiciones y circunstancias de la vida real de la melodía, es decir, tratar de situarla en el conjunto de los hábitos, en la sociedad y en la historia (entierro, cuna, ritual, social, etc.);
- Clasificar según la terminación de frases o de cadencias.

Luego señala las siguientes normas para realizar una buena recolección:

- Anotar los datos biográficos, fotografía, edad y profesión del informante;
- Sus antecedentes de estudio, eventuales viajes y cuanto tiempo radica en el lugar;

- Si ha hecho servicio militar, su situación económica, dónde aprendió a cantar, qué opinan otros de él, cuál es su pieza preferida y en qué ocasión la interpreta (descripción del uso: si es de juego, etc.);
- Eventual terminología usada;
- Anotar todo con extrema minuciosidad.

VII.— METODO Y TECNICA DE INVESTIGACION EN EL CAMPO

Existen dos enfoques metodológicos y técnicos en el proceso de la investigación etnomusicológica: el del campo o terreno y el del laboratorio o gabinete. El primero concentra su actividad en la recolección de datos empíricos en su contexto cultural, el segundo procesa dichos datos mediante diversas técnicas. El producto de ambos debe integrarse en el resultado final del trabajo.

En un principio, los investigadores no fueron al campo y sólo realizaron trabajos comparativos en el laboratorio. Otros, sobre todo antropólogos, hicieron grabaciones en el terreno pero no podían analizar la música en el gabinete por falta de formación musical. Con la práctica y en el curso de los años, se ha demostrado que la integración de ambos trabajos garantiza resultados de mayor validez por lo que se considera muy indispensable la formación completa del etnomusicólogo a fin de que pueda realizar ambas tareas. En este sentido, cabe enfatizar en la libertad que debe tener para tomar decisiones flexibles en torno al ajuste entre método y objeto, requisito que evita esterilizar los aspectos creativos del trabajo de investigación.

El término *método* significa aplicar un orden establecido o un camino para alcanzar un fin propuesto. El término *técnica* se identifica con habilidad y oficio, es decir que es un recurso humano para realizar un fin esencial. Consecuentemente, los procedimientos técnicos se incorporan al método para la realización ordenada del trabajo.

En el proceso de la investigación etnomusicológica se distinguen cuatro etapas básicas:

1) *Diseño y Proyecto*: planificación y selección de materiales, revisión bibliográfica, etc.;

2) *Recolección de Datos*: no debe ser una etapa única de investigación, error frecuente de algunos folkloristas y recolectores aficionados;

3) *Análisis sistemático de Datos*: procesamiento del material recolectado en su doble aspecto musical y cultural mediante clasificación, elaboración de ficheros, transcripción, tabulación de datos, etc.; aquí pueden aplicarse los siguientes niveles:

- a) *Descriptivo* (detalles de las expresiones musicales y culturales estudiadas);
- b) *Taxonómico o clasificatorio* (relaciones entre diversas categorías de fenómenos lógicamente agrupados);
- c) *Comparativo* (comparando las estructuras y estilos con sus contextos culturales);
- d) *Explicativo o Interpretativo* (conclusiones de orientación funcional, estructural, estadística, etc.).

4) *Síntesis y Discusión de Resultados*: teniendo en cuenta las limitaciones de que adolecen nuestros sistemas imperfectos de notación musical y las variaciones individuales del proceso auditivo del hombre, por lo que sólo el documento sonoro (la grabación) constituye la fuente primaria de máximo valor y significación. Los tres pilares de la Etnomusicología son, en resumen, la función social, el estilo musical y el valor musical.

ACCIONES PREPARATORIAS

- — Averiguar datos sobre eventuales estudios y trabajos realizados con anterioridad por otros;
 - Conseguir estos trabajos para conocerlos;
 - Orientarse acerca de los antecedentes históricos y sociales del lugar que se quiere visitar y de las condiciones locales;
 - Escoger la temporada más apropiada para la visita, en relación a eventuales fiestas, condiciones atmosféricas y las costumbres y hábitos ocupacionales de la comunidad;
 - Tomar previamente contacto con las autoridades del lugar, ya sea subprefecto, jefe, representantes del gobierno o de la muni-

cipalidad, sacerdotes, médicos, maestros, etc., a fin de preestablecer relaciones con el pueblo y con aquellas personas quienes tienen fama de intérpretes de su propia música;

— Procurarse un buen equipo de grabación, cuadernos para apuntes, cámara fotográfica y diapason; filmadora, en caso de incluirse danzas y fiestas; un metrónomo de bolsillo será igualmente útil;

— Constatar previamente el perfecto funcionamiento de todo el equipo.

GRABADORA

Se impone tener dos máquinas: una que funcione con corriente (llevando un convertidor 110-220) y otra a pilas. Tienen que ser para cinta magnetofónica, de marca Uher, Akai, Nagra o Sony, con por lo menos dos velocidades: 3 3/4 y 7 1/2 IPS (pulgadas por segundo; pulgada: duodécima parte del pie igual a 23 milímetros). Según los casos, voz y melodía sola podrán eventualmente grabarse en 3 3/4 pero conjuntos instrumentales únicamente en 7 1/2. Discos ya no se usan y la grabadora Cassette, aunque en último caso es mejor que nada, tiene el inconveniente de la poca velocidad (1 7/8) la cual no puede modificarse; y aunque se podrá regrabar en el laboratorio a otra velocidad mediante la cinta magnetofónica, la pérdida de fidelidad será notable; pero sí cabe regrabar de cinta a cassette a fin de disponer de copias. La imposibilidad de modificar la velocidad es un grave problema para los fines de la transcripción pero en el caso de la cinta magnetofónica existe siempre la posibilidad de escuchar la grabación en la velocidad de 3 3/4 cuando se grabó en 7 1/2 a fin de obtener un mejor control auditivo. Los aparatos profesionales disponen también de las velocidades de 15 y hasta 30 pulgadas por segundo pero en estos casos se consume la cinta rápidamente.

Tanto el uso de un motor (ruido) o de la batería del auto (recargarla) son inconvenientes.

Aunque hoy todos los modelos disponen de micrófono incorporado, conviene llevar un segundo micro para ubicación adicional,

con su respectivo atril y cable de extensión de unos 10 a 20 metros de longitud.

Cuando se dispone de una grabadora de cinta que permite grabar en ambos lados de la cinta (dual track), preferible es usar sólo un lado (la mitad de la cinta) a fin de evitar distorsiones en la reproducción (filtración de un lado a otro). Proveerse de la cantidad necesaria de cintas.

RELACION CON LOS INFORMANTES

Es un problema ético. Tratándose de individuos, tanto hombres como mujeres, y a veces niños, lo primero es tener paciencia. Será conveniente entablar al principio conversaciones generales antes de entrar en función a fin de vencer una eventual resistencia lógica y normal ante visitas extrañas, suspicacias, etc. Luego, poco a poco, la conversación se dirigirá hacia el tema de canciones y/o danzas. Una buena forma de lograr un rápido contacto y confianza es la de cantar uno mismo alguna canción de su propio repertorio y ambiente y preguntar cómo le gustó al informante.

Hay dos conceptos generales en toda labor científica: 1) la atención minuciosa a los detalles, 2) la exactitud. Además y sin que el informante se entere, guardar escepticismo hacia las interpretaciones para distinguir entre lo aprendido por radio y lo que por tradición oral procede de sus mayores.

Resulta que casi siempre las canciones están relacionadas con las vivencias diarias de la comunidad, con ciertos acontecimientos o fiestas, de modo que se necesita mucha paciencia y experiencia para lograr que el informante entre en calor y se ambiente fuera de sus vivencias habituales. Puede servir de ejemplo el caso de un informante quien dijo una vez que si sólo pudiese salir y llevar a sus vacas al campo, recordaría seguramente algunas canciones más.

Es aconsejable mostrar jamás superioridad al informante quien puede tener otra mentalidad, modo de pensar y de expresarse. Si el informante hablara otro idioma, es indispensable tener conocimientos elementales de él, aunque se disponga de los servicios de un intérprete.

En el caso de que el informante desconozca el micrófono, habrá una natural hesitación para cantar. Conviene esperar pacientemente hasta que se haya acostumbrado a cantar al micro, aparato que puede parecerle extraño y hasta peligroso (superstición). Será entonces de gran ayuda hacerle oír alguna grabación, preferiblemente de su mismo medio o tal vez de un amigo suyo, ya sea hablando o cantando. De todos modos, una vez lograda la grabación, tocarla al informante a fin de que se pronuncie sobre ella, encontrándola bien o deficiente. En el segundo caso, se volverá a grabar, y si hay oportunidad de grabar aún más versiones, será bueno aprovecharla.

Puede darse el caso que alguna canción sea de carácter sagrado y entonces habrá resistencia por parte del informante para entonarla. En este caso no conviene insistir sino más bien tratar de grabarla *in situ* (en el curso de la ceremonia o en la iglesia).

Es indispensable una cortesía natural, también en el sentido de no interrumpir al informante, aprovechando para ir escuchando y anotando. No hay que desalentarle cuando canta algo que a juicio del visitante no es folklórico o popular. El informante no sabrá posiblemente distinguir entre música folklórica o alguna pieza aprendida por radio. Previa anotación, conviene grabar todo lo que el informante puede producir. Puede ocurrir, cuando se le pidiera cantar alguna pieza oída de su abuelo, que la respuesta sea "ésta es demasiado antigua".

REMUNERACION

Aunque puede resultar contrario a lo esperado, a veces el ofrecimiento de dinero o de una cerveza ayuda a lograr la colaboración del informante. En todo caso, habrá que averiguarlo con mucho cuidado a fin de evitar una reacción contraria.

DESCUBRIENDO INFORMANTES

Por medio de las autoridades o ciudadanos comunes, se podrán ubicar personas capaces averiguando sobre su identidad como cantores y buenos intérpretes. Muchas veces, tal como lo afirmó

Béla Bartók, las mujeres son mejores intérpretes que sus maridos pero no siempre se prestarán a cantar en presencia de ellos. La reputación como intérprete de la música folklórica es un buen indicio para saber a quién dirigirse pero en todo caso conviene grabar el máximo posible de versiones, tanto de uno como de varios intérpretes. Así se podrán descubrir ya antes de la labor en el laboratorio importantes aspectos de la cultura musical de una comunidad: el grado de standardización (norma) de la interpretación, memoria musical, recreación comunal, variantes en extensión y entonación, cambio de intervalos, etc.

LO QUE DEBE RECOLECTARSE

Se entiende que el visitante programará previamente sus intenciones, es decir que sabrá lo que quiere grabar: sólo canciones de mujeres y niños, investigar determinado instrumento, la gente que lo toca, la música de alguna ceremonia o fiesta o danza, etc. En general, no sólo el material folklórico es de interés sino también aquel que contenga elementos tradicionales o una base folklórica. Por lo tanto, conviene grabar todo para luego seleccionar y clasificar el material en el laboratorio. Lógicamente, aparte de las correspondientes anotaciones que deben efectuarse en un cuaderno (el Diario de Información), hay que numerar las grabaciones y anunciar antes de grabar en la cinta el título, nombre del informante, etc. Para descubrir el material realmente auténtico o "antiguo", habrá que constatar con el informante de qué clase de canción se trata: ceremonial, social, de guerra, de amor, de cuna, de juego, de niños. Sin embargo, muchas veces el informante no sabrá distinguir entre lo verdaderamente auténtico o "puro" y creará superior el material aculturado porque se transmite a través de su radio.

El ideal será grabar no sólo en un tiempo más o menos rápido y limitado sino quedarse en el lugar para investigar a fondo la verdadera cultura musical en todos sus alcances, aprender a tocar algún instrumento nativo y frases en el idioma del lugar, canciones, etc. Así se cumpliría con el aspecto antropológico de la tarea etnomusicológica: conocer el comportamiento del hombre en su contexto cultural y qué significa para el indígena su música.

GRABANDO EN EL TERRENO

Ante todo, es importante tomar una fotografía del respectivo informante y, de ser posible, de su ambiente familiar (casa, parientes, etc.). Antes de cantar, será de gran ayuda conversar con él para escuchar y anotar los comentarios que pueda hacer acerca de la pieza a interpretar. Cuando se trata de grupos, conviene tratar de grabar las partes individuales o acercar el micro a determinado intérprete para asegurar una adecuada transcripción posterior.

Existen dos formas o métodos de grabación: 1) en la misma atmósfera de una ceremonia, como reflejo de costumbres sociales o rituales (grabación no analítica), y 2) la grabación mediante entrevista. En el segundo caso, se puede visitar al informante en su propia casa o citar a un grupo que conoce la misma canción en determinado lugar. Para descubrir los valores culturales expresados en la música, la antropología enseña que podemos aprender mucho usando sólo un informante como unidad de trabajo, captando sus datos autobiográficos, recuerdos, etc. El contacto puede ser prolongado volviendo a visitarlo después de cierto tiempo para ver si ha habido cambios y qué piensa entonces de su música. En todos los casos, nunca hay que proceder a la grabación sin el expreso consentimiento del informante.

A veces resulta conveniente que un informante cante para otro y que se puedan grabar las dos versiones. Hasta existe la posibilidad de entrenar a un nativo en el quehacer etnomusicológico para hacerlo venir más tarde al laboratorio.

En el caso de la música instrumental es necesario anotar los instrumentos que la ejecutan. Para la música vocal es indispensable captar los textos por separado, ya que muchas veces no se entienden en la grabación. El mismo informante podrá recitar el texto antes de cantar la canción, de modo que pueda grabarse primero el texto y luego la pieza entera. Si el texto fuera en idioma nativo, hay que conseguir la traducción por intermedio de un intérprete y grabarla también. Si se tratara de una canción relacionada con algún mito, leyenda o cosa similar, grabar los respectivos comentarios ya sea del intérprete o del informante. Adherir a cada cinta una

etiqueta con el orden de la música grabada, debidamente numerada, a fin de identificar el material obtenido.

Es importante evitar de juzgar valores en base a las propias experiencias culturales del investigador y la aceptación de la música investigada como parte de la cultura en general. Hay que considerar el rol de la música en la cultura no sólo como una acumulación de sonidos sino como un aspecto de comportamiento humano. En tal sentido, el etnomusicólogo diferenciará entre patriarcado o matriarcado (el rol de la mujer en la sociedad) cuando investiga una comunidad, observará el posible uso de determinado instrumento en su significado extramusical (simbolismo: qué música se toca en qué instrumento, si se considera "masculino" o "femenino", como por ejemplo en el caso de los tambores de la tribu Bora: uno es "macho", el otro "hembra"). Finalmente, hay que averiguar la principal actividad que se desarrolla en la comunidad estudiada y la de cada informante (si es cazador, agricultor, zapatero, etc.); y la investigación se completará con descubrir la relación existente entre la música y las ideas de moral, misticismo y simbolismo, como determinantes socioculturales de evaluación estética.

DATOS A ANOTARSE, FICHAS, CUESTIONARIOS E INFORMACION TÉCNICA

1) Datos a anotarse:

A. Del Colector:

- Nombre del recolector;
- Lugar exacto y circunstancias del registro (por ejemplo: Plaza de Armas, matrimonio de...);
- Fecha y hora.

B. Del Informante:

- Nombres, edad, dirección domiciliaria, lugar de nacimiento, posición en la comunidad (oficio, cargo, reputación como intérprete, veracidad de sus interpretaciones, su fotografía);
- De quién, cuándo y en qué circunstancias aprendió cada canción y si conoce variantes de ellas.
- Si sabe escribir y leer, si es casado o no, si estudió música y

qué instrumento toca (descripción del instrumento), si lo compró o si lo confeccionó él mismo, cómo lo toca y afina.

C. De la Pieza:

- Título y medio de la ejecución (sólo vocal o conjunto, masculino, femenino, niño, con nombres y número total);
- Idioma;
- Categoría de la pieza (ejecución en ocasión particular, por persona o grupo particular, en temporada particular u hora particular de día o de noche);
- Descripción, en detalle, de la costumbre o ceremonia con la que la pieza pueda estar conectada (ciclo de vida);
- Género y eventual significado mítico o histórico;
- De quién se aprendió la pieza, si se conoce y canta o no en otros distritos o lugares;
- Repetir la grabación.

D. Información Técnica:

- Modelo de la grabadora, tipo de cinta, velocidad de la grabación, estéreo o no;
- Otros detalles, según las circunstancias.

2) Fichas:

En la práctica se usan dos fichas: una referente a la labor en el campo y la otra correspondiente a los datos que se incorporan al archivo. De la ficha de grabación en el campo se inserta un modelo; de la del archivo se hará lo mismo en el capítulo respectivo.

3) Cuestionarios:

Aunque éstos dependen de las circunstancias en que se lleve a cabo la labor en el terreno, en las páginas 73 a 81 del libro *Theory and Method in Ethnomusicology* del musicólogo norteamericano Bruno Nettl se puede encontrar un extenso cuestionario cuya aplicación total o parcial queda al criterio del respectivo investigador.

ETNOMUSICOLOGIA

MODELO DE FICHA DE GRABACION EN EL CAMPO

A. Recolector: No.

Nombres y Apellidos
Fecha y hora de la grabación
Lugar exacto y circunstancias

B. Informante:

Nombres y Apellidos
Edad Dirección de domicilio
Lugar de nacimiento Posición
Sabe escribir y leer Casado
Estudió música Toca instrumento
Si tocara, procedencia, afinación
De quién, cuándo y en qué ocasión aprendió la **canción**
Conoce variantes

C. Pieza:

Título Medio de ejecución
Idioma Categoría **Género**
Descripción de la conexión con el ciclo de vida

Significado histórico, mítico, etc.

Se conoce o canta en otros distritos

Repeticiones de la grabación

Metrónomo

D. Información Técnica:

Nombre y modelo de la grabadora

Nombre, tipo, tamaño cinta o cassette

Velocidad grabación (IPS) Canales

Mono o estéreo Nombre y modelo micro

Descripción escena, grupo, posición micro, etc.

VIII.— METODO Y TECNICA DE INVESTIGACION EN EL LABORATORIO

División del Trabajo:

- 1) Transcripción (notación);
- 2) Descripción (análisis de detalles) y análisis estructural de la transcripción;
- 3) Clasificación (géneros, estilos, vocal/instrumental);
- 4) Conclusión (evaluación de resultados).

1) Transcripción

Los métodos y las técnicas de la etnomusicología difieren en muchos aspectos de las que emplea la musicología occidental (histórica). Los materiales son recolectados en el terreno y no a través de investigaciones en las bibliotecas o de búsquedas de manuscritos en los archivos. Se necesita tener habilidad para interrogar y saber de grabaciones, disponer de conocimientos de lingüística y poseer familiaridad con las técnicas etnográficas y etnológicas. Antes de realizar el estudio y el análisis, la música debe ser transcrita a notación musical para lo cual es precisa la especialización, ya que muchas veces el sistema de notación occidental es inadecuado e insuficiente para indicar los detalles de la ejecución tradicional. La transcripción es sólo una *variante* pues no existe una versión definitiva de ninguna obra de música tradicional. El estudio de la variación es un factor especialmente importante para llegar a lo que se denomina la *verdad folklórica*.

En la actualidad, se usa para los fines de la transcripción hasta la ayuda del computador y de diversos aparatos específicos. Un punto de suma importancia es el de no usar para la transcripción las grabaciones originales sino copias a fin de evitar eventuales daños irreparables.

Para realizar transcripciones se necesita:

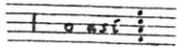
- Tener buen oído;
- Conocimiento de los principios de la teoría musical, de la armonía, las formas y los estilos;
- Experiencia en análisis musical;
- Compenetración con los procedimientos y los antecedentes etnológicos;
- Habilidad para la correcta estructuración melódica y rítmica;
- Conocimiento del estado actual de la ciencia etnomusicológica.

Frecuentemente se presentarán dudas acerca de la estructura definitiva de una pieza transcrita y analizada, puesto que en verdad nuestro sistema de notación adolece de serias deficiencias como ya se mencionó, sobre todo en cuanto a las barras de compás; éstas constituyen muchas veces un verdadero problema que hay que resolver de acuerdo con las pulsaciones, las peculiaridades métricas y rítmicas y las acentuaciones agógicas, escogiendo entre las posibles variantes aquella que más parece ajustarse a la realidad del modelo sonoro.

Para superar las deficiencias mencionadas, el etnomusicólogo recurre en las transcripciones, entre otros y según los diferentes tratados, a ciertos signos o símbolos fuera de los convencionales que ayudan a aclarar las estructuras:

- ↑ o + sobre una nota: sonido de aproximadamente un cuarto de tono más alto que escrito;
- ↓ o - sobre una nota: sonido de aproximadamente un cuarto de tono más bajo que escrito.

En cuanto a las barras de compás, en algunos casos no se usan del todo, en otros se puede señalar la estructura de la siguiente manera empleando para las eventuales subdivisiones rítmicas y formarles los siguientes signos:



Ej. No. 8



Los siguientes son los *procedimientos* a observar:

- Antes de iniciar la transcripción, escuchar varias veces la pieza; si la forma es estrófica, anotar eventuales variantes y transcribir la primera estrofa;
- Determinar la estructura total, en sus respectivas divisiones (A-B-A, y similar);
- Fijar las alturas, los valores, la extensión y los intervalos prominentes;
- Transponer la pieza a una altura en donde no intervengan alteraciones pero indicando la altura original;
- Al transcribir la primera frase, anotar eventuales dificultades o dudas; en tal caso, seguir adelante para volver luego a los lugares dudosos;
- Anotada la pieza grabada en la velocidad de 7 1/2 en sus contornos generales, escucharla y controlarla en la velocidad lenta de 3 3/4, con especial énfasis en los lugares de dudas rítmicas;
- Volviendo a la velocidad de 7 1/2 y efectuar un nuevo chequeo de la transcripción;
- Si hubiera texto, insertar la letra de la canción;
- Después de unos días, chequear nuevamente la transcripción y corregir eventuales errores.

2) Descripción

La diferencia entre transcripción (notación) y descripción (análisis de detalles) consiste en que en la transcripción se observa la forma y sus interrelaciones seccionales; la descripción se encarga de pormenorizar los diversos elementos o componentes que conforman la estructura, o sea la escala pertinente, las características del ritmo, de la melodía, del color o timbre, de la dinámica y del tempo.

En la descripción se distinguen dos especies: la que corresponde a una composición individual y la que se ocupa de un grupo de varias piezas. Aquí se considera tanto la descripción de lo que se deduce directamente de la música (análisis estructural) como la de lo que resulte escribiendo sobre esta música (análisis funcional).

Para la descripción de la música ya transcrita y de su respectivo estilo se puede recurrir a tres maneras:

- a) La descripción sistemática;
- b) La descripción intuitiva;
- c) La descripción selectiva.

En la sistemática se observan todos los aspectos de una composición, o sea: la melodía, el ritmo, el compás, la forma, etc., de acuerdo con el siguiente modelo y su eventual aplicación total o parcial:

ALTURAS

- Escala
- Intervalos
- Contorno o Perfil melódico
- Fórmulas
- Color

RITMO

- Medida
- Número de valores
- Secuencia de valores
- Motivos
- Tempo

INTERRELACIONES

- Relación entre secciones
- Armonía (eventual)
- Polifonía (eventual)
- Textura (eventual)

Para el caso de un grupo de composiciones, la descripción estadística podrá encontrar, por ejemplo, que un 60% de las piezas pertenece a determinada escala y otro porcentaje obedece a cierto tipo común de ritmo.

En la descripción intuitiva se identifican los elementos más relevantes de una pieza musical, por ejemplo la peculiaridad de la escala. Sin embargo, esta manera es en realidad una consecuencia de la descripción sistemática y en base a esta última se podrá determinar fácilmente cuáles son los factores más sobresalientes en una composición.

La descripción selectiva se limita a analizar ciertos aspectos de una pieza musical, como por ejemplo la escala y la melodía en que aquella se basa. Sin embargo, también aquí es preferible la descripción sistemática a fin de poder considerar la interrelación entre los varios elementos de la música. La descripción únicamente de una escala dirá muy poco sobre la música en sí porque las escalas no viven por sí solas y recién una explicación de su aplicación a la música que se analiza dará la clave acerca de su significado y valor.

Después de la transcripción de una pieza, la descripción debe indicar la escala, el nombre del centro tonal (equivalencia etnomusicológica del término "tónica" del sistema musical occidental), las relaciones entre las diferentes secciones, la estructura melódica, el número de notas usadas, las peculiaridades rítmicas, etc., incluyendo la forma de cantar, el tempo y el color o timbre tanto vocal y/o instrumental. Al final, se debe elaborar un cuadro sintético y estadístico de todos los detalles observados y encontrados.

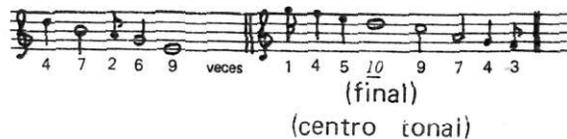
La finalidad de una descripción no es la de considerar a la música como únicamente un conglomerado de sonidos sino como un medio de comunicación humana, con unidades y distinciones de significados y no significados. Como ejemplo, se podrá dar la descripción de una escala anotando solamente las alturas o, si se trata del ritmo, el número de valores presentes. La atención debe concentrarse, también, en las notas vecinas, es decir las que se encuentran antes o después de cada nota. En la música clásica encontramos, por ejemplo, que la sensible alterada desemboca siempre en un tono superior mientras que la sensible no alterada procede al tono inferior (Bach: música en el modo menor). Ambas no son sino la diferente manifestación de una nota, no de dos separadas.

Terminología y Conceptos

Entre los elementos tonales, la *melodía* es el arreglo en sucesión de los sonidos en una pieza musical o un grupo de ellas; todos estos sonidos, arreglados y ordenados de una manera tal que indique los intervalos existentes y la relación entre ellos y los sonidos, forman la *escala*. El etnomusicólogo construye la escala en base a la melodía primitiva, proceso que nunca ocurre en el estudio de la música docta la cual se compone de acuerdo con reglas (el sistema mayor-menor) que no existen en la mente del músico nativo.

La construcción de la escala observa la cantidad de sonidos quedando generalmente el de mayor frecuencia designado como *centro tonal* (la "tónica" del sistema armónico universal), por lo que se le da el valor de una redonda. A los demás sonidos se les asigna, según la frecuencia en que aparecen, los valores que siguen (blanca, negra, corchea, semicorchea). En el estudio de las escalas se observan: el número de sonidos usado, su extensión en el espacio y sus intervalos. Según el resultado, hay escalas monotónicas, ditónicas, tritónicas, tetratónicas, pentatónicas, hexatónicas y heptatónicas. Duplicaciones de octava no se consideran pero sí se señalan en la escala.

Ej. No. 9



Sin embargo, la simple enumeración de sonidos en una escala dice muy poco sobre la música misma; de igual o mayor importancia es la indicación y comparación de los intervalos que se forman entre los sonidos de una escala y la relación entre ellos. Es necesario hacer hincapié en que estas relaciones interválicas deben observarse tanto en la escala como en la respectiva melodía.

El *modo* (o modalidad) se define en la Etnomusicología de manera diferente a la música docta. Modo es la forma en que los sonidos de una escala son usados en una composición. Cuando decimos que en una pieza aparecen ciertos sonidos, identificamos su escala; cuando afirmamos que ciertos sonidos son importantes, algunos se encuentran sólo antes o después de ciertos otros y uno específico funciona como *centro tonal*, hemos realizado una descripción parcial del *modo* pero preferimos usar el término *modalidad* a fin de evitar posibles confusiones con el significado de modo en la música docta.

Como se ha visto en el ejemplo musical No. 9, al *centro tonal* que generalmente aparece con más frecuencia se le adjudica el valor de una redonda; los otros sonidos importantes se anotan en blancas, negras, corcheas o semicorcheas. Para la identificación del centro tonal rigen varios criterios:

- La frecuencia de su aparición;
- La duración (larga o corta) del sonido;
- La inserción al final de la pieza, al comienzo de ella o al comienzo de una o varias subdivisiones seccionales;
- Al final de la escala o en su centro;
- La relación de un intervalo con los demás, por ejemplo la aparición en la octava mientras que los otros intervalos sólo aparecen una vez;
- La acentuación rítmica;
- La relación en el eventual sistema de tonalidad dentro del estilo de la pieza.

Por lo general, se procederá mediante una combinación de estas posibilidades de identificación del centro tonal a fin de encontrar su ubicación correcta.

La organización tonal de una pieza se encuentra midiendo la relación entre todos los sonidos. Cuando ésta coincida en varias o todas las piezas de un grupo, se podrá definir un *sistema tonal*.

Formalmente, la asimetría y la estructura irregular son características notables de la música folklórica y también, en parte, de la etnomúsica, ocurriendo lo mismo con respecto al ritmo. Se distinguen tres formas posibles para la descripción:

- La forma iterativa (repetición inmediata de una sección, sin o con eventuales variantes);
- La forma revertiva (repetición de material introducido anteriormente);
- La forma progresiva (introducción de material nuevo).

Muchas veces ocurre la *transposición* a grados superiores o inferiores. Un factor importante es el de la *imitación* que puede dar lugar a cierta polifonía o heterofonía. También vale observar el fenómeno eventual de la *armonía latente* en una línea melódica, aplicando una comparación con el sistema musical universal.

La descripción del *contorno*, *la curva* o *el perfil melódico* es de suma importancia en el análisis de la melodía, tanto referente a la melodía íntegra como a sus secciones: si la línea progresa en forma ascendente o descendente, si es de movimiento ondulante, si hay intervalos grandes o pequeños, inversiones o repeticiones. La extensión más allá de una octava (por ejemplo el intervalo de una novena) será rara; por lo general, los intervalos pequeños, hasta una quinta inclusive, son característicos en las melodías primitivas. El hecho que ciertos intervalos aparecen en un orden particular o que algunos específicos siguen a otros anteriores de manera constante, constituye una de las esencias del *estilo* musical. La razón para la diferencia entre dos estilos musicales podrá ser la presencia de muchas quintas perfectas en uno, la ausencia de ellas en el otro. Por otra parte, es notoria la independencia entre el estilo de la música vocal y el del repertorio instrumental.

• La mejor forma para describir el *ritmo* es de analizar y contar los valores de las notas e indicar sus funciones tales como fórmulas, repeticiones, cadencias, etc. Los silencios se consideran como partes de las notas que les anteceden. En cuanto a la *medida* (metro o compás), ésta puede ser regular o irregular y se puede distinguir entre:

- Una sola unidad métrica en toda la pieza (isometro);
- Algunos cambios ocasionales;
- Cambios constantes (héterometro).

La medida depende de la misma transcripción y del criterio del etnomusicólogo en cuanto a la correcta ubicación e interpretación de las frases. A veces pueden presentarse dudas las que darán lugar a más de una solución.

Referente al *tempo* (velocidad), la indicación de la cifra metrónica es sólo parte de la notación pero no de la descripción. Conviene establecer el número de notas por minuto, como procedimiento técnico fundamental. Si por ejemplo la indicación del metrónomo es de 84 por negra, se cuentan todas las negras en la pieza y se divide su número entre 84; ello dará a conocer el número de minutos que dura la pieza. Luego se divide el número de notas entre la cantidad de minutos: el resultado es el número de notas por minuto.

Ampliando lo que ya hemos expuesto acerca de la *forma*, indicamos que ella se define como la interrelación de las secciones y la estructura total de una pieza, incluyendo las relaciones entre melodía y ritmo. Dos son los problemas fundamentales para describir la forma musical:

- La identificación del material temático (célula-motivo-tema-frase);
- La identificación de divisiones y secciones (frases, repeticiones, modificaciones).

El primer caso se presenta sólo en piezas de cierta duración y extensión; en otras, criterios para la división son las repeticiones, el fraseo, los silencios, la repetición de ciertas unidades rítmicas o transposición a otros grados, además de palabras o líneas como unidades del texto en la música vocal.

Cuatro diferentes secciones en una pieza darían la forma A B C D (ó a b c d), indicando la extensión de cada una. Secciones no idénticas pero con sólo algunas variantes serían A¹ y A²; B^a sería una nueva sección que contiene algún material procedente de la sección A.

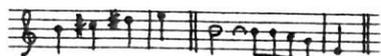
• En casos especiales se podrán tener en consideración elementos identificatorios tales como dinámica, timbre, armonía o polifo-

nía. Al describir la manera de interpretación, se indicará el color y calidad vocal, la ornamentación, etc.

La tarea esencial del etnomusicólogo en el campo de la descripción es de llegar a la del *estilo* en la creación musical determinado por el compositor, por la función de la música, la cultura y la historia de la comunidad. El etnomusicólogo desea saber cómo la gente canta y qué tipos o estilos tiene la música de una tribu o de un pueblo. Con la descripción de su música y de su repertorio se obtendrá información acerca de otros aspectos de su cultura, puesto que la orientación del etnomusicólogo se ha dirigido siempre hacia un grupo de personas más que solamente hacia las composiciones. Por ello, es poco interesante, por ejemplo, tener la descripción de 50 canciones sin saber qué representan en términos culturales, es decir que no sólo interesa el efecto estético de la música, tal como ocurre frecuentemente en la descripción de música docta.

Para la identificación del estilo en un grupo de piezas se observará cómo las frases tienden a finalizar con una secuencia particular (cadencial); de hacerlo, se puede hablar de un *estilo común*, como por ejemplo debido a la terminación de las marineras o la cadencia descendiente en los huaynos, tristes, etc.:

Ej. No. 10



3) Clasificación

- Puede efectuarse de acuerdo con una escala común. Como la música de tradición oral está sujeta a cambios y como solamente conocemos las versiones contemporáneas no así las formas originales, la clasificación es a veces bastante difícil y comprometedor. En realidad, una completa descripción contiene ya en sí la clasificación en cuanto se indican las analogías y diferencias.

¿Qué hace que el estilo musical sea como es? ¿Por qué cierta gente canta en un estilo y otros en uno diferente? Las respuestas a estas preguntas no se encuentra solamente en las descripciones y en

el estudio de un mismo estilo musical sino esencialmente en el ambiente cultural y el contexto específico de la cultura materia de investigación. Aparte de que existe una teoría en cuanto a la evolución del estilo (por ejemplo de la trifenía a la pentafenía), no se cantará de igual manera en un matriarcado que en un patriarcado. En la tradición oral, la música podrá contener alguna complejidad en uno o dos de sus elementos pero no simultáneamente en todos ellos.

Naturalmente se tratará también de ubicar los eventuales géneros musicales dentro de la labor de clasificación, siempre y cuando existan indicios suficientes de similitudes con los ya conocidos. En este caso, conviene analizar tanto las posibles coincidencias como las diferencias.

Por otra parte, la investigación etnomusicológica incluye desde luego el estudio y la clasificación de los instrumentos musicales que se usen en determinado lugar.

Música en Cultura:

Como última consecuencia de una total investigación se considerarán las influencias, orígenes, cambios, peculiaridades geográficas y de ejecución. Ocurre, por ejemplo, que en una tribu india de los Estados Unidos las mujeres cantan junto con los hombres pero sólo entran cuando los hombres han cantado ya la primera frase, de lo que puede deducirse algo en cuanto a la relación entre los sexos. Ello demuestra que la música se relaciona íntimamente con otros aspectos de la cultura. En tal sentido, es importante incluir en las descripciones las vivencias particulares de una comunidad, el comportamiento de las mujeres y niños, etc.; en suma, no descuidar el aspecto de la antropología cultural que incluye, entre otras, la relación entre idioma y música, texto y música en determinada composición, etc.

Además, el estudio de la *estética* (lo "bello") puede ser una extensión para el etnomusicólogo de sus investigaciones hacia diferentes aspectos de la música y su contexto sociocultural, una tarea que va más allá del análisis del uso y de las funciones de la música

en cultura, o sea una interpretación, evaluación y apreciación a fin de familiarizarse con los principios estéticos de una cultura musical. Así se llegará del nivel etnográfico (lo que la música significa en la vida de los pueblos) a lo que la música significa para estos pueblos en términos estéticos cuando la escuchan.

4) Conclusión (evaluación de resultados)

Se refiere a la información al final de un trabajo sintetizando las experiencias y descubrimientos habidos, tarea en la cual juega un rol importante la objetividad que debe tener el etnomusicólogo frente a una cultura musical que no es la suya. El factor comparativo, en relación a trabajos similares, puede ser igualmente considerado en la evaluación final así como eventuales observaciones críticas y rectificaciones acerca de ellas de juzgarse necesarias.

Resumiendo las tareas que en la actualidad se exigen al etnomusicólogo en el campo de la descripción y del análisis musical, hay que advertir que no sólo debe considerarse para este fin la presencia de los elementos musicales como son la escala, el modo, el ritmo, etc., sino también ciertos factores unificadores que existen tanto en la música docta como en la tradicional:

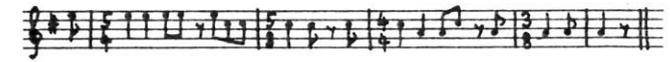
- Unidad y variedad (general);
- Simplicidad (general: sólo unas cuantas frases);
- Estructura isorítmica (pero también ritmo irregular);
- Analogía melódica (iterativo pero también asimetría);
- Repetición exacta (iterativo);
- Transposición a otros grados (secuencia melódica);
- Tendencia melódica (el perfil: ascendente, descendente, ondulado);
- Variantes o modificaciones melódicas o rítmicas (iterativo, re-vertivo o progresivo);
- Condensación (eliminación o elisión);
- Principio aditivo (aumento o agregado);
- Repetición de configuraciones interválicas (éstas no corresponden al proceso intelectual de un "desarrollo temático" que es propio de la música docta).

Para mayor ilustración de lo que antecede, insertamos a continuación algunos ejemplos musicales referentes a algunos de los factores arriba mencionados:

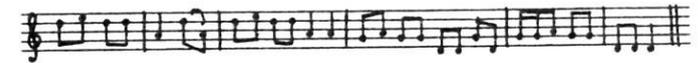
Ej. No. 11 Estructura isorítmica (Canción de los indios Peyote de los Estados Unidos):



Ej. No. 12 Estructura irregular ("Wallata", música Q'ero):



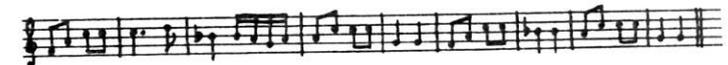
Ej. No. 13 Transposición y variantes:



Ej. No. 14 Variantes:



Ej. No. 15 Condensación (Canción Navideña Rumana, Béla Bartók):



Ej. No. 16 Transposición y repetición de configuración interválica (fórmulas en la música pentatónica):



IX.— DEFICIENCIAS Y RECTIFICACIONES EN LOS ANTECEDENTES DE TRANSCRIPCIONES

"Yo no busco: encuentro"
Pablo Picasso

Desde hace varias décadas, se ha hablado y escrito sobre cómo realizar trabajos de transcripción de música tradicional dentro de las pautas establecidas por la ciencia etnomusicológica pero nunca, que sepamos, alguien se tomó la molestia de revisarlos y analizarlos a fin de averiguar si realmente estaban bien hechos o si había fallas en su presentación sujetas a corrección. En este contexto, la meta del análisis musical es la de enriquecer conocimiento y su producto final demuestra el resultado de la investigación que incluye clasificación, tests y arreglo de las partes de un todo conocido. En fin de cuentas, lo que importa no es quién tuviera la razón y quién no la tuviera sino lo que estuviera justo o exacto y lo que estuviera falso o inexacto.

Al enfocar lo publicado con criterio técnico y profesional de músico, más que de etnomusicólogo, y tratando de aplicar el máximo de objetividad, llegamos a la conclusión que se hace indispensable señalar, como complemento a nuestra *Introducción a la Etnomusicología*, las múltiples deficiencias en que incurrieron muchos transcritores para lo cual, por lo menos en los más recientes casos, fue de gran ayuda la disponibilidad de las respectivas grabaciones. Es así que pudimos reunir una serie de ejemplos mediante los cuales se demostrarán seguidamente cómo se contravino a las normas y reglas establecidas por la teoría universal de la música y cómo deberán ser las versiones correctas, en la seguridad que con ello se prestará un servicio de gran envergadura a la causa científica y artística y se sentará un importante antecedente a fin de evitar futuras ligerezas y lograr una mayor atención a este problema que indu-

dablemente tiene su origen en la insuficiente formación musical. A este respecto y dejando expresa constancia que nuestra intención no es la de polemizar o de herir susceptibilidades sino únicamente de procurar que las reglas de la teoría musical sean respetadas por el bien de la música tradicional y de nuestro arte, conviene citar lo que el musicólogo norteamericano Charles Seeger escribió hace unos años: "La gran mayoría de los folkloristas, antecesores del etnomusicólogo, no han sido ni siquiera aficionados. El profesional debe censurar incesantemente al aficionado por sus transcripciones defectuosas".

Lamentablemente, no sólo fueron folkloristas los que se dedicaron a transcribir música sino, como veremos, también profesionales, algunos de renombre, por lo que ellos también han sido incluidos en nuestros comentarios.

El caso más notorio es sin duda la figura del musicólogo argentino *Carlos Vega*, pionero de la investigación etnomusicológica en Sudamérica y autor de valiosos ensayos y numerosas publicaciones en materia de música tradicional, además de tener el mérito de ser el creador del término *Mesomúsica* cuya importancia hemos comentado en un capítulo anterior. Vega aplicó a sus transcripciones un sistema (enunciado en su *Fraseología*) cuya rigidez no se puede ya sostener en la actualidad por no respetar la lógica organización de las frases musicales y sacrificar, a favor de su concepto del *Pie* que considera el valor de la negra como una "contracción", la universalmente establecida pulsación de la unidad de la misma negra.

Esta insistencia en ignorar sistemáticamente una de las fundamentales normas estructurales, métricas y rítmicas, lleva a Vega a incurrir en una serie de incorrecciones e incongruencias en sus transcripciones y notaciones, hechos que se transmitieron también, como lo veremos, a sus discípulos y a sus seguidores en nuestro país. A veces, estas deficiencias son tan ostensibles que de aceptarlas sería como "poner la carroza delante del caballo".

Aunque no exista una perfecta coincidencia en ello, se podría pensar en poner un paralelo, en la música docta, con los tratados académicos que describen por ejemplo la forma de la sonata clásica;

en efecto: cuando se analiza una sonata de Haydn o de Beethoven, ocurre que pocas veces o jamás se ajustan sus estructuras a las indicadas en los tratados en las que se habla entonces de "excepciones".

En su trabajo *Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica*, Vega establece en la página 222, siguiendo el ejemplo de los esposos d'Harcourt (2), tres *modos* para el cancionero tritónico:



El modo B es, según el autor, "raro", y el modo C "rarísimo" (del modo C no hay ejemplos y los d'Harcourt tampoco encontraron rasgos de él). En realidad, sólo se trata de *inversiones* del mismo acorde tritónico y sabemos, como músicos, que no se puede hablar de otro modo o acorde cuando sus notas cambian únicamente de lugar. Además y como lo hemos comentado anteriormente, *modo* significa en el concepto etnomusicológico encontrar ciertas preferencias en las funciones de los distintos sonidos y definir el denominado *centro tonal*.

En el mismo trabajo, Vega cita en la página 222 el siguiente ejemplo de "rítmica colonial", indicando que "la tonalidad (?) es precolombina, la rítmica instrumental indígena y la alternancia de negras y pares de corcheas es probablemente aborigen".

Aparte de estas discutibles afirmaciones que nos abstenemos a comentar pues hablan por sí mismas, he aquí el ejemplo en cuestión, tal como se reproduce en la publicación:

(2) En las páginas 34 a 37 de nuestro trabajo *De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana* hemos tenido oportunidad para demostrar ciertas deficiencias en las transcripciones efectuadas por estos autores en su libro *La Musique des Incas*.

RITMICA COLONIAL

Ej. No. 18



Al respecto, formulamos las siguientes observaciones:

- Es innecesario el bemol en la armadura así como lo es la barra después de la indicación del compás;
- Por tratarse del mismo motivo, la notación podría ser así (a), pero preferimos una versión más lógica (b):

Ej. No. 19

En la página 224 del mismo trabajo, se inserta el siguiente ejemplo:

Ej. No. 20

También aquí está de más el bemol y dudamos que la señalización del compás como de 2/8 sea correcta. En todo caso, podría ser de 2/4 ó de 4/4, conforme a la pulsación, pero se nos ocurre que también podría ser como sigue:

Ej. No. 21

La segunda versión es sin duda musicalmente superior pero su conformación y aprobación dependería del control auditivo de la respectiva grabación que no está a nuestro alcance.

En la misma página 224 se encuentra el tercer ejemplo:

Ej. No. 22

Nuevamente consideramos como innecesario el bemol y preferimos la notación en el compás de 2/4.

Ej. No. 23

Sin entrar en discusión sobre la designación para este ejemplo de la página 228 de una tonalidad "Seudolidio-menor" y objetando una vez más la inserción del bemol en la armadura, proponemos las siguientes versiones, señalando como la musicalmente más apropiada a la (b):



Ej. No. 24



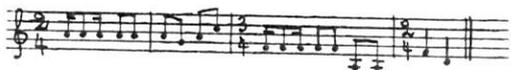
En la página 245 se encuentra el ejemplo siguiente:

Ej. No. 25



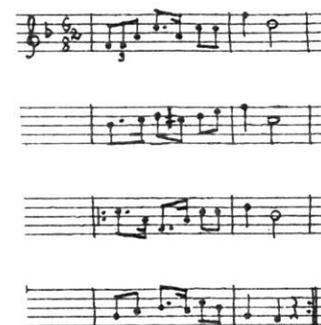
Nosotros lo vemos así, considerando el tercer tiempo del tercer compás como una legítima anacrusa:

Ej. No. 26



Finalmente, el ejemplo de la página 247 que sigue nos ofrece el misterioso compás de seis octavos con el agregado de un minúsculo dos el cual nosotros identificamos sin ningún problema como un auténtico compás de 3/4:

Ej. No. 27



Por curiosidad, completamos nuestros comentarios sobre las transcripciones de Carlos Vega con la reproducción de parte de la página 237 de su trabajo en la que se compara, en forma por demás ingenua, la figura de Bach con la del guitarrista argentino Peralta, con las siguientes frases: "Un modestísimo cantor de las remotas llanuras que se extienden al pie de las primeras estribaciones andinas, Francisco Peralta, consultado por Isabel Aretz, reproduce hoy una lejana frase cadencial final que solía emplear Juan Sebastián Bach. No es mucho esto, pero habrá más. Como todos nuestros paralelos se apoyan recíprocamente, invocamos el *criterio de cantidad*, con lo que resulta eliminada la idea de una coincidencia. Todos creen en la coincidencia, y creen que a mí no se me ocurrió".

Ej. No. 28

BARROCO



"Sarabanda"



"Estilo"

Si el trabajo de Carlos Vega se publicó en 1967, el estudio sobre *El Carnaval "Canka"* de Josafat Roel Pineda apareció en la revista *Tradición del Cuzco* en 1950 cuando los principios de la ciencia etnomusicológica no se habían aún establecido en toda su extensión actual. En consecuencia, las transcripciones de Roel en este trabajo deben considerarse como meros antecedentes, sin perjuicio de enfocarlas con un criterio profesional desde el punto de vista teórico y de ortografía musical.

En los siguientes tres ejemplos musicales seleccionados de los 44 transcritos podremos observar notorias deficiencias en la notación cuya rectificación se impone.



Sin duda alguna, el compás debe ser de 2/4 y no de 4/4.

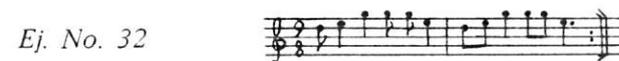


Aunque no se dispone de la grabación original, ni se sabe si ésta se llevó en realidad a cabo, a nuestro juicio se imponen los siguientes comentarios:

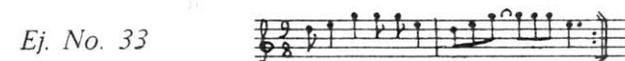
- Es evidente que el compás debe ser de 6/8, en lugar de 12/8;
- La configuración de los primeros tiempos de cada compás es desacostumbrada y equivaldría, correctamente escrita, a ; sin embargo, posiblemente debe entenderse como , de acuerdo con el compás compuesto;
- Nosotros sospechamos que la pieza se ejecutó en compás simple pues existen muchos ejemplos similares en las transcripciones de Roel como así también en las de otros autores:



El tercer ejemplo aparece escrito como sigue:



Como la notación del segundo compás elimina las acentuaciones normales del compás compuesto, la correcta transcripción debe ser así:



En su estudio de 1950, Roel no estaba aún influenciado por el sistema creado por Carlos Vega pero las transcripciones en *El Wayno del Cuzco* de 1959 llevan ya las características de las notaciones del musicólogo argentino.

Sería largo ocuparnos de las 151 piezas transcritas por lo que sólo hemos escogido dos, como muestras. La primera aparece así:

Ej. No. 34



Como se puede apreciar, Roel emplea para la armadura la señalización del compás de acuerdo con el "pie" del sistema de Vega. Sin embargo, la identificación de las frases está completamente equivocada pues la notación correcta deberá ser así:

Ej. No. 35



El mismo Roel se contradice al transcribir la siguiente pieza en la forma correcta que nosotros hemos propuesto y usado para la notación del ejemplo No. 29:

Ej. No. 36



Idénticos errores comete Roel en la transcripción de otro wayno que lo presenta como sigue:

Ej. No. 37



Nuestra versión es así:

Ej. No. 38



En 1969, Roel realizó anotaciones sobre la música *Aguaruna y Campa* que se grabó en el disco *Voces e Instrumentos de la Selva* editado por el Departamento de Folklore de la entonces Casa de la Cultura del Perú y el Centro de Investigaciones de Selva del Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, en base a las recopilaciones efectuadas por Alberto Chirif y Stéfano Varese.

En el folleto que acompaña al disco, figura como el No. 16 del lado A de la música Aguaruna el *Canto de Despedida Amorosa* cuyo comienzo transcribe Roel así:

Ej. No. 39



En el respectivo comentario se afirma que "al comienzo la canción es claramente de ritmo binario con la inclusión regular de pies ternarios. Pero al final el ritmo es ternario únicamente". Sin

embargo, se desprende de la audición de la grabación que el ritmo de la pieza es totalmente en 6/8, compás en el cual se debía haberla transcrito:

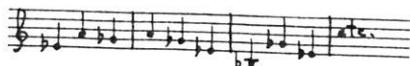
Ej. No. 40



En la *Canción del Ivishin* que sigue (el No. 17 del lado A), Roel manifiesta que "la canción se caracteriza porque hay una modulación constante entre el modo menor y el mayor del mismo nombre: es decir que modula del Mi menor al Mi mayor". Aparte de que no se puede hablar de *modulación*, según los principios de la armonía clásica, cuando ocurre únicamente un cambio de modo que significa nada más que un matiz pasajero si no se afirmara una nueva tónica, lo cierto es que en la presente pieza no se produce esta "modulación" como tampoco existe la nota Sol sostenido que Roel anota en su transcripción, es decir que la pieza se basa exclusivamente en las notas de la tríada Mi-Sol-Si, aunque en la grabación podrán percibirse, en algunos lugares, ligeras desviaciones debidas a la fluctuación momentánea de la voz.

En el lado B del disco figura como el No. 1 de la música Campa la pieza titulada *Flauta y Tambor* cuyo comienzo Roel anota de la manera siguiente:

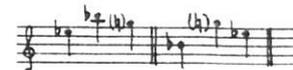
Ej. No. 41



Según su comentario, "la métrica no es un problema (?). En este caso, como en los siguientes, la transcripción es aproximada (sic)".

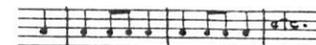
De hecho, en la pieza no hay el La becuadro (nota que formaría un intervalo absurdo tanto con la nota que le precede como con la que le sigue), como tampoco existe el Sol bemol pues la música es perfectamente tritónica como se desprende de la grabación:

Ej. No. 42



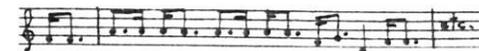
Del mismo modo, por el control auditivo se puede comprobar que en la grabación de la pieza No. 3 del lado B, *Canción del Hombre*, el esquema metro-rítmico es de 3/4:

Ej. No. 43



Empero, la transcripción de Roel se inicia así:

Ej. No. 44



Por otra parte, en sus comentarios indica: "...el sistema tonal es perfectamente pentafónico, pero no es el pentafónico andino, mas bien está muy próximo al de Asia, al del Viejo Mundo (?)"

De hecho, la escala es:

Ej. No. 45



sólo que la conformación de la estructura melódica obedece a otras normas que no son las de la música andina pero sí son comunes a toda la música selvática.

En cuanto a la pieza No. 7 del lado B, *Canción del Shiripiari*, Roel habla del "empleo de una escala pentafónica defectiva" (●), cuando en realidad sólo se trata de una escala tritónica con una nota de paso por lo que, a lo más, se podía pensar en una escala tetratónica pero no en reducir, por "defectuosidad", a la pentatónica. El compás debe ser de 2/4, no de 4/4.

Hablar en el No. 10 *Jonkamentstzi* de una "técnica de dos sonidos simultáneos" nos parece más que aventurado, puesto que en realidad se trata únicamente de efectos de rápidas apoyaturas ejecutadas por la flauta.

Por último, los compases del No. 12 *Qhena* tienen una estructura irregular y no se encuentran regularizados en 4/8 como lo afirma Roel. En todo caso, la pieza se inicia así:

Ej. No. 46



Como observación final, tenemos que decir que en ninguna canción se insertan los textos, ni en el idioma nativo ni en sus respectivas traducciones al castellano.

Como ya lo habíamos mencionado, el sistema creado por Carlos Vega para la transcripción de música tradicional influyó no sólo a sus discípulos sino también a sus seguidores en el Perú y en Bolivia.

Luego de habernos ocupado de Josafat Roel Pineda, toca ahora el turno a Félix Villareal Vara, alumno de Roel en el curso de Etnomusicología del entonces Conservatorio Nacional de Música de Lima.

En las páginas 3 y 4 de su "investigación etnomusicológica" titulada *El "Wayno" de Jesús* (Departamento de Huánuco), que data de 1957, expone lo que sigue; y lo citamos para que se pueda observar mejor la fatal influencia de Vega y para que podamos más fácilmente efectuar nuestros respectivos comentarios:

"Volviendo a la rítmica, si escribimos el "wayno" en compases de dos negras (2/4) o tres negras (3/4), constataremos que no guarda correspondencia con la acentuación propia de cada grupo rítmico. Pongamos un ejemplo, el primer semiperíodo de la segunda figura de la danza

- "K'achampa", la que ha sido escrita por casi todos los colectores, en compás de dos cuartos, de este modo":

Ej. No. 47



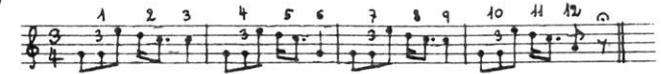
"El segundo grupo rítmico del primer compás, así como la contracción del pie binario 4, aparecen en tiempo débil; esto resiente al oído menos culto (sic). Lo mismo se ve que sucede con 6 y con la cadencia 8. En la realidad encontramos que 2, 4, 6 y 8 son fuertes. La escritura correcta debe ser en un compás de cuatro octavos, de la manera como se indica a continuación":

Ej. No. 48



"El ejemplo anotado es uno de los muchos que pueden servirnos para rectificar este procedimiento que se ha generalizado no obstante su notable defectuosidad. Agreguemos un ejemplo más: la danza "Tila rantiy" (mercado de telas), ha sido también escrita en compás de tres cuartos, por un notable músico peruano, de este modo":

Ej. No. 49



"Todos los que tuvimos la suerte de escuchar esta bella música, no podemos admitir que el Do (No. 3) sea débil. El mismo sentido melódico del trozo nos llega a indicar así. Lo mismo sucede con 6, 9 y 12, que extrañamente aparecen como débiles. La realidad es de otro modo: el grupo 1 es fuerte, el 2 semifuerte y 3 que es donde termina el verso, es fuerte. Así sucesivamente. Entonces, forzosamente, tenemos que concluir que la única manera de escribirla es como sigue. Es decir, que cada frase estará formado (sic) por un compás de dos pies (dipódico binario) seguido de un compás de un solo pie (monopédico binario)" (sic):

Ej. No. 50



"Como fácilmente se puede apreciar, aún las personas menos versadas en música pueden advertir, que en la modalidad que nosotros empleamos está claramente expuesta la estructura musical del trozo". •

Hasta aquí las observaciones de Villareal.

Al respecto, he aquí nuestros comentarios:

- 1.— Referente al ejemplo No. 47: no se puede dejar de tener en cuenta la acentuación normal de cada primer tiempo de compás;
- 2.— La pulsación y su acentuación dependen también del *tempo* (la velocidad);
- 3.— Referente al ejemplo No. 48: se contraviene a la unidad de la síncopa al marcar el compás como de 4/8;
- 4.— Referente al ejemplo No. 49: hubiese sido interesante conocer el nombre del "notable músico peruano";
- 5.— La señalización del tresillo con el número "3" dentro del pentagrama va en contra de las normas ortográficas de la música perfectamente establecidas;
- 6.— Es absolutamente discutible, para decir lo menos, que los tiempos 3, 6, 9 y 12 sean fuertes, tal como se anota en el ejemplo No. 50;
- 7.— Que cada frase (en realidad son *semifrasas*) está formada por un compás de dos pies seguido de otro de un solo pie, significa que Villareal está buscando "cinco pies al gato".

Como consecuencia de lo que nos demuestran los ejemplos Nos. 49 y 50, transcribimos a continuación, a manera de ensayo, la misma melodía en diferentes formas designando a la versión (d) como la mejor solución desde el punto de vista musical:

Ej. No. 51

(a)

(b)

(c)

(d)

Es obvio que la apoyatura en la versión (d) destaca con toda claridad un tiempo "fuerte", debido a su natural acentuación, sien-

do además el compás compuesto de 9/8 preferible al simple de 3/4 por la flexibilidad y el flujo de las notas integradas al ritmo y a la melodía, hechos que pasa por alto o desconoce Villareal cuando propone para este ejemplo un compás de 4 + 2 octavos.

En vista de que Villareal recurre en su estudio de 1959 *El Carnaval y la Marcación del Ganado en Jesús* al mismo sistema de transcripción, no hacemos comentarios específicos en cuanto a los ejemplos musicales allí insertados.

Consuelo Pagaza Galdo publicó en 1961 su estudio *El Yaraví del Cuzco* en el que se transcriben 50 piezas con sus respectivos textos. El No. 4 se anota como sigue, estando de más el último silencio de negra por completarse este compás con la anacrusa del comienzo:

4 – LA MAÑANA

Ej. No. 52

Sin embargo, tenemos que rectificar la notación de acuerdo con las normas etnomusicológicas:

Ej. No. 53



El No. 13 que es el tradicional yaraví arequipeño "Delirio", con letra de Mariano Melgar, se transcribe en la siguiente forma:

Ej. No. 54



Sin embargo, la versión conocida por nosotros se lee así, teniendo en cuenta una interpretación más o menos libre:

Ej. No. 55



En el yaraví No. 50:

50 – PALOMA BLANCA

Ej. No. 56



aparece, sin justificación alguna, un cambio de compás del 6/8 al 3/4; tiene como consecuencia un traslado de los acentos naturales lo que desde luego no concuerda con el ritmo establecido. Por otra parte, el ritmo parece más bien propio de un marinera serrana que de un yaraví, aunque no figura en la transcripción la respectiva indicación metronómica y la letra sí es de queja amorosa. Sin embargo, la configuración melódica sugiere efectivamente un *tempo* más o menos movido.

El veterano folklorista ayacuchano Alejandro Vivanco publicó en 1977 su libro *Cantares de Ayacucho* en el cual se transcribe la música de una serie de huaynos, pasacalles, carnavales y otros géneros de la región. Entre ellos, figura un pasacalle con el título de *Contigo hasta el Amanecer* cuya segunda parte aparece en la siguiente notación usando para el efecto la señalización de compás introducida por Carlos Vega:

Ej. No. 57



Sin embargo, la designación del compás como de 2 + 3 cuartos es errónea, puesto que debe ser precisamente al revés, de acuerdo con el diseño melódico; evidentemente, está de más el sostenido para la nota Fa:

Ej. No. 58



(X) La nota Sol que hemos dejado tal como figura en la transcripción original es sin duda un error del copista pues debe ser a todas luces un Si.

(XX) Aquí cabe la posibilidad que en lugar del tresillo la figura sea así:

Ej. No. 59



En efecto, sería más lógico, de acuerdo con el motivo rítmico del compás inicial, pero en todo caso la decisión dependería del control auditivo de la grabación de la cual no disponemos.

El huayno *Adiós Pueblo de Ayacucho* se transcribe en la siguiente forma:

Ej. No. 60

ADIOS PUEBLO DE AYACUCHO



La notación correcta, tanto desde el ángulo ortográfico como del estructural, puede ser así:

Ej. No. 61



Sin embargo, también podría pensarse en la siguiente versión más de acuerdo con un huayno:

Ej. No. 62



Por último, la pieza titulada *Coca Kintucha* aparece transcrita como sigue:

COCA KINTUCHA

(versión ayacuchana) Anónimo

Ej. No. 63

Recop. A. VIVANCO (1931)



No cabe la menor duda en que la nota Sol del segundo compás debe caer en un tiempo fuerte, y esto al principio de un compás; por lo que se presentan tres posibilidades de una notación correcta, dejando abierta la decisión sobre cuál de ellas sea la más conveniente:

Ej. No. 64

(a) 2a. vez: 3/4.

(b)

El resto igual a la versión (a).

La versión (a) podrá anotarse también en el compás de 9/8, la versión (b) en el de 12/8:

Ej. No. 65

(c)

Con respecto a esta pieza debemos observar lo siguiente:

— Los dos silencios de negra en las frases primera y tercera parecen innecesarios (tal vez se deben a una necesidad de respiración) pues no existe tal silencio en la frase segunda;

— El cambio, en la frase tercera, de los valores parece ser una incongruencia en relación a las demás frases y debiera ser anotado, tal vez, de la siguiente manera, ya que de otra forma no se podría convertir el compás simple en uno compuesto:

Ej. No. 66

Ya en 1957, Sergio Quijada Jara, abogado y folklorista huancaíno, publicó su libro *Canciones del Ganado y Pastores* de Junín el cual contiene una selección de 27 melodías transcritas, aunque como el mismo autor lo manifiesta, la escritura musical de las piezas no estuvo a su cargo. Una de ellas, con el título "Ancha chikim kallasqanki" (de mal augurio habías sido) figura allí de esta forma:

Ej. No. 67

Esta transcripción es un típico ejemplo de cómo las barras de compás logran una completa desfiguración de la estructura melódica pues su correcta anotación debe ser así, sin el sostenido para la nota Do:

Ej. No. 68

El Padre Jorge A. Lira publicó en 1959 los dos tomos de su recopilación de *Himnos Sagrados de los Andes*. En el Tomo I se transcribe la melodía de la pieza titulada "Chakataskka", así:

Ej. No. 69

CHAKATASKKA I.



Una vez más, esta transcripción ilustra cómo la errónea aplicación de las barras de compás (que se usa también en otras piezas de la colección) es capaz de desvirtuar la normal acentuación melódica y el desarrollo de su estructura. La notación correcta debe ser, observando también la acentuación de la letra quechua y eliminando el bemol para la nota Mi:

Ej. No. 70



Chaka--táskka k'irin---cháskka apu

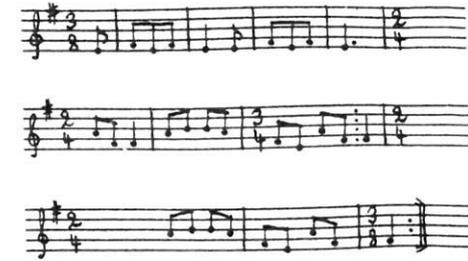
Finalmente, he aquí el inverosímil ejemplo tetratónico que Patsy Adams, del Instituto Lingüístico de Verano de la Universidad de Oklahoma, inserta en sus *Textos Culina* (tribu de la Selva) de 1962. En la página 174, como "Canción VI del Texto 3", se transcribe la siguiente versión que más bien parecería una sabrosa broma si no fuera por el hecho que en su realización intervino — tal como la señorita Adams lo afirma en la *Introducción* — el compositor peruano Enrique Pinilla, de modo que esta "broma" tiene que ser tomada muy en serio:

Ej. No. 71



Naturalmente y sin lugar a discusión, la anotación normal debe ser así: ●

Ej. No. 72



En 1987, el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica de Lima, conjuntamente con la Fundación Ford y el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, puso en circulación el disco *Música Tradicional del Valle del Mantaro*, a cargo de Raúl Romero y un equipo de investigadores. Al respecto, sentimos la ausencia de transcripciones musicales (aunque en forma parcial) en el folleto que acompaña al disco, complemento indispensable de la investigación etnomusicológica, porque muestras gráficas de los más importantes géneros de la región habrían sido de gran ayuda para el mejor conocimiento de esta música así como para la eventual comprobación auditiva de su autenticidad. Como se encuentra en preparación un nuevo álbum con discos titulado *Música Andina del Perú*, es de desear que allí se considere nuestra sugerencia.

Reconociendo el indudable mérito e importancia histórica que tienen los autores cuyos trabajos hemos comentado en el presente capítulo, es preciso dejar constancia, una vez más, que es perfectamente lícito descubrir y rectificar deficiencias y errores en las transcripciones de música tradicional, considerando, por otra parte, que quien escribe y publica se expone desde ya a las eventuales críticas a que hubiera lugar.

Para terminar con nuestra revisión de las transcripciones realizadas en el Perú, he aquí una muestra de lo que hemos afirmado anteriormente, en el sentido que todo oído humano está sujeto a percibir alternativas para los fines de una correcta transcripción de música tradicional y que a menudo cabe más de una solución por lo que la notación de una misma melodía en manos de dos personas de distintos ámbitos puede diferir tanto en su estructura como

en su ritmo. Insertamos a continuación dos ejemplos que darán la oportunidad para efectuar una comparación, aunque para ello sería imprescindible escuchar primero la versión grabada.

En la página 261 de nuestro libro *Q'ero, Pueblo y Música* figura la transcripción, como el No. 6, de la pieza titulada *Pillaraq*, anotada en la siguiente forma:

Ej. No. 73

El etnomusicólogo norteamericano Dale A. Olsen transcribió parte de esta pieza así (página 412 de la revista *Ethnomusicology*, Vol. 30, No. 3, 1986), como apéndice de su estudio *Towards a Musical Atlas of Peru*:

Ej. No. 74

El segundo ejemplo es la música de *Qosqo Llaqtallay*, el No. 7 de la página 265 de *Q'ero, Pueblo y Música*:

Ej. No. 75

Olsen transcribe parte de esta pieza en el mismo lugar de la revista *Ethnomusicology*, en la siguiente forma:

Ej. No. 76

Como puede verse, las notaciones no son coincidentes porque su realización depende efectivamente de cómo el oído humano es

capaz de captar la realidad del fenómeno sonoro y hasta qué grado puede identificar gráficamente los detalles que la grabación ofrece. Este problema constituye una razón más para que se organicen intercambios profesionales, foros internacionales y talleres de práctica a fin de escuchar, analizar, transcribir, dialogar, comparar y discutir acerca de todo lo relacionado con la difícil pero fascinante labor etnomusicológica.

* * *

En Bolivia, la actividad de investigación etnomusicológica es actualmente bastante intensa y también existen múltiples antecedentes de transcripciones de música tradicional publicadas en años pasados (ver Bibliografía).

En La Paz, el Departamento de Etnomusicología y Folklore se encuentra integrado al Instituto Nacional de Antropología y lleva a cabo una extensa labor. En Cochabamba, el Centro Pedagógico y Cultural de Portales alberga un importante archivo de documentación de música tradicional; además, organiza periódicamente cursillos de la especialidad y publica literatura referente a este campo. En Santa Cruz, la Casa de la Cultura "Raúl Otero Reiche" no se queda atrás: anualmente organiza festivales especiales, cursillos de etnomusicología y de música en general, dedicándose últimamente también a la edición de música tradicional.

Julia Elena Fortún, pionera en Bolivia de la investigación folklórica, publicó en 1961 *La Danza de los Diablos* en donde se inserta en la página 75 la transcripción de la "Diablada Actual No. 1", en base a la recopilación efectuada por Justino Jaldín Morales. La melodía se anota así:



Sin lugar a duda y considerando la estructura melódica, el compás debe ser de 4/4, más aún porque se anota la indicación de "Tiempo de Marcha" y, según sepamos, no existen marchas en el compás de 2/4 (el mejor ejemplo es el *Himno Nacional del Perú*, en el acostumbrado compás de 4/4).

En 1972, el profesor Marcelo Thórrez López presentó en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, Venezuela, como su tesis de grado, el trabajo titulado *El Huayñu en Bolivia* que el Departamento de Etnomusicología y Folklore del Instituto Boliviano de Cultura publicó en 1977. Como lo indica el mismo autor, se trata de un estudio etnomusicológico "de gabinete" basado en una selección de los materiales fonograbados, en 1942, por Isabel Aretz, becada en esa época por la Comisión Nacional de Cultura de la Argentina para la realización de esta tarea. Como Isabel Aretz fue discípula de Carlos Vega, no es de extrañar que a través de ella, como directora que fue del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, Thórrez quedó influenciado en su forma de trabajo por todo lo que es la esencia del sistema de Vega para la transcripción de música tradicional; y como Thórrez lo afirma, se basa para el análisis de las especies estudiadas en la *Fraseología* de Vega.

Aparte de los méritos que tiene el estudio de Thórrez en cuanto a sus comentarios sobre la historia del género investigado y la ilustración mediante numerosas láminas, en las páginas 30 y 31 se insertan algunos signos convencionales utilizados en las transcripciones que constituyen un enriquecimiento para nuestro deficiente sistema universal de notación. En dicha sección menciona, por otra parte, que "T" indica, en la designación de las escalas, la respectiva *tónica* (para nosotros el *centro tonal*) y que éstas han sido transportadas a sonidos naturales del "círculo de quintas" para evitar las alteraciones.

Esta última medida ha dado lugar a una inevitable dificultad y confusión para identificar la escala y su centro tonal, por lo que el transporte fue indudablemente un serio inconveniente y no vemos el porqué no haber usado para las correspondientes escalas las mismas notas de cada transcripción.

Ej. No. 78

En este ejemplo que es el *Huayño No. 1*, Thórrez señala como escala las siguientes notas (a), sin ninguna explicación en cuanto al número de cada una usado en la pieza:

Ej. No. 79

En nuestra notación (b) se ve claramente la básica escala pentatónica, que el *centro tonal* es la nota Sol, que el Re hace las veces de lo que en Armonía se llama *dominante* (si es que se quiere aplicar una comparación), y que las notas La y Mi tienen carácter de *notas de paso*.

Habríamos preferido ver realizada la transcripción en la forma académica que exige el ordenamiento de la estructura melódica a fin de aclarar también este importante aspecto analítico. Como se puede apreciar, en la armadura (como debe ser) figura primero el bemol y luego la indicación del compás, y no al revés como ocurre en la notación de Thórrez:

Ej. No. 80

Nos ocupamos de la siguiente transcripción que es el *Huayño No. 13* porque tiene una curiosa armadura. En efecto, no se explica la razón por la cual se haya invertido el orden de los sostenidos y sus lugares acostumbrados, puesto que este orden es normalmente de Fa-Do-Sol:

Ej. No. 81

El ejemplo es interesante porque toda la pieza se desarrolla en el modo mayor y no termina en el modo menor, a pesar de su base en una escala pentatónica que no tiene la estructura común a nuestra música andina:

Ej. No. 82

La insinuación de la "armonía latente" entre las notas Mi y Si apoya el modo mayor y toda la pieza, con su aparente relación tónica-dominante, parece de factura occidental. La forma de la transcripción, desordenada, por cierto no obedece a las normas acostumbradas; debe ser así:

Ej. No. 83



El mismo fenómeno armónico se presenta también en el comienzo del *Huayño No. 14* cuyo compás debe ser de 2/4 y no de 2/8:



A nuestro juicio, la notación correcta debe ser así:



Otro *Huayño*, el *No. 16*, muestra idénticas relaciones armónicas como las de los dos ejemplos anteriores. Aquí también cabe objetar la forma de la armadura en cuanto al desacostumbrado orden de inserción de los sostenidos así como el uso del compás de 4/8 que debe ser de 2/4:



La siguiente pieza, el *Huayño No. 17*, tiene una estructura sumamente interesante debido a su irregularidad, en vista de lo cual

Thórrez recurrió (bien pensado para evitarse mayores problemas con las barras de compás) a la señalización de las posibles subdivisiones formales mediante el respectivo signo etnomusicológico:



Sin embargo y no obstante la indudable dificultad de ordenar la estructura melódica (tal vez ni haya necesidad para intentarlo), nos parece oportuno proponer dos soluciones a manera de ensayo didáctico, de acuerdo con las pautas lógicas de la forma musical:

Ej. No. 88



Se apreciará cómo en la versión (b), que es sin duda superior a la (a), caen los valores de negras siempre en el primer tiempo de compás, mientras que los tresillos sirven de anacrusa.

En el último *Huayño*, el *No. 18*, el compás de 4/8 debe ser, una vez más, de 2/4, básico en este género tan difundido en toda el área andina; y falta el apropiado acondicionamiento formal:

Ej. No. 89

El antropólogo alemán radicado en Bolivia, Juergen Riester, publicó en 1978 un interesante estudio bajo el título de *Canción y Producción en la Vida de un Pueblo Indígena* (los *Chimane* de la selva oriental boliviana), en base a una investigación realizada en el territorio de esta tribu en el cual se encuentra la Estación Misional de Fátima. En el *Apéndice*, la profesora Gisela Roeckl hace lo que ella llama "el análisis etnomusicológico" de las canciones recolectadas y transcribe allí 29 de las cientos de melodías grabadas por Riester.

• Una vez más tenemos que constatar que en todas partes se cuecen habas; pues aparte de las notorias deficiencias en algunas transcripciones, su autora incurre en una serie de inexactitudes teóricas que en verdad no tienen explicación ni justificación de figurar en un libro de la envergadura que significa el estudio de Riester.

En el primer ejemplo musical del análisis:

Ej. No. 90•

afirma que "el intervalo que da el marco a la canción se descompone en un tono y una tercera disminuida. Este ordenamiento es también llamado tetracorde".

Lógicamente, se trata de la *tercera menor* y del *tetracordio*. Luego de haber usado el término de *trifonía* para un conjunto de tres notas, llama al de cuatro *tetratónica*, en lugar de *tetrafonía*. En sus apuntes sobre las transcripciones manifiesta, entre otras cosas, que se ha omitido la escritura exacta y que las barras de compás solamente pretenden insinuar la articulación de la melodía.

Pues bien: la *Canción No. 5* se anota así:

Ej. No. 91

Aparte del hecho que la nota Do no es natural sino en la mayoría de los casos un Do sostenido (lo que convierte la trifonía menor en una mayor), el compás podría ser de 6/8 o, mejor, de 12/8 a fin de evitar las designaciones de tresillos y del dosillo (éste último está de más en la versión del ejemplo No. 91):

Ej. No. 92

La Canción No. 7 está transcrita así:

Ej. No. 93



Sin embargo, el ritmo está totalmente equivocado, como se desprende de la respectiva grabación, y la pieza debe anotarse como sigue:

Ej. No. 94



La Canción No. 38:

Ej. No. 95



se transcribe también mejor en el compás de 12/8, estando nuevamente de más la indicación del dosillo.

Por último, la Canción No. 52, transcrita en esta forma:

Ej. No. 96



Como se ve, en nuestra notación se rectifica completamente la estructura rítmica, en base a las mismas notas cuyas alturas son correctas. En cuanto al compás y considerando que cada semifrase consta de tres grupos, se impone el de 6/8:

Ej. No. 97



Eventualmente se podría considerar el último grupo de tres notas como una anacrusa para la última nota a fin de asegurar la terminación en un tiempo acentuado, tal como ya lo habíamos propuesto en algunas piezas anteriores:

Ej. No. 98



El importante Centro Pedagógico y Cultural de Portales de Cochabamba que queda alojado en la lujosa mansión del magnate

boliviano del estaño Simón Patiño, ya fallecido, publicó en 1983 las *Sesenta Canciones del Quechua Boliviano*, recopiladas y editadas por el etnomusicólogo suizo Max Peter Baumann y acompañadas por las correspondientes grabaciones en cassette.

El álbum, de magnífica presentación, conteniendo notas explicativas de las canciones y de sus respectivos textos en quechua y castellano, además de apuntes sobre las transcripciones realizadas, consta de una selección de las grabaciones hechas durante estudios de investigación de campo en Bolivia en los años de 1977 a 1980 y pertenecen, en su mayor parte, al Departamento de Cochabamba. Según se desprende de la publicación, la notación musical corrió a cargo del mismo Max Peter Baumann así como de Bözena Muszalska y Pawel Wdowzak.

La disponibilidad de las grabaciones originales en cassette es un ejemplo en qué forma deben publicarse trabajos de recolección e investigación etnomusicológica, puesto que sólo así se da la oportunidad de su debida apreciación y su control auditivo a fin de ver si tuviesen lugar eventuales comentarios y rectificaciones. En el presente caso, hemos escogido cinco canciones para este fin.

En la página 6 del álbum figura la pieza *Lari Wayñu 2* cuyos primeros compases se encuentran transcritos como sigue:

Ej. No. 99



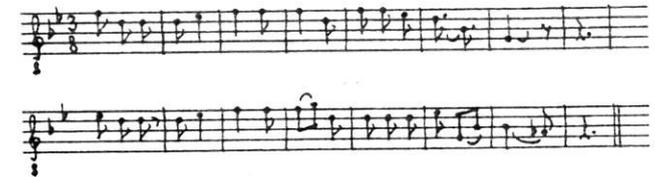
Es verdaderamente extraño y sorprendente que el equipo de transcripción haya llegado a desfigurar y distorsionar esta música de una manera tan obvia y distante de la realidad sonora la cual no tiene ni lejanamente las complicaciones métricas y rítmicas tal como se nota en el ejemplo No. 99. He aquí nuestra rectificación:

Ej. No. 100



La canción titulada *Paskua 1 (Wayñu)* figura en la página 44 del álbum en la siguiente forma:

Ej. No. 101



Como se puede ver en nuestra notación, el compás es de 6/8, común a tantas otras piezas del álbum; además, se han modificado algunas notas y valores pues las ligeras desviaciones en sus alturas o en sus ritmos no justifican cambios que perjudican la estructura lógica de la melodía:

Ej. No. 102



En la página 60 del álbum se encuentra transcrita la canción *Uj Nanayta (Wayñu)*:

Ej. No. 103



Según hemos podido deducir de la grabación, la organización estructural de la melodía sería tal como se demuestra en nuestra notación que sigue, es decir que el compas de 2/4 usado en la versión del ejemplo No. 103 distorsiona nuevamente el diseño melódico y desvía las acentuaciones normales:

Ej. No. 104



En la página 62 del álbum se inserta la canción titulada *Istallita* (Tonada), transcrita así:

Ej. No. 105



Nosotros hemos percibido en la audición del cassette el siguiente diseño métrico que parece obedecer mejor a la línea melódica bastante libre; dejamos abierta la conveniencia de anotarla conforme a esta propuesta:

Ej. No. 106



Finalmente, la canción *Todos los Santos 4* (Tonada) de la página 138 del álbum, basada en una escala pentatónica, se transcribe como sigue:



La realidad del modelo sonoro es como sigue:



Confiamos en que nuestras observaciones contribuyan a la constante superación de las investigaciones etnomusicológicas en el vecino país y que continúen nuestros intercambios, por el bien y en provecho del futuro desarrollo de nuestra disciplina.

X.— ARCHIVO Y ALMACENAJE

Existen dos clases de personas quienes se ocupan de archivar y almacenar lo que han grabado en el campo:

- Los que desean guardar sus colecciones en su propia casa;
- Los especialistas (o no especialistas) cuyas colecciones son demasiado extensas para guardarlas en su casa y quienes por esta razón prefieren ubicarlas en una institución, sobre todo para que estuviesen disponibles para otras personas y en donde haya equipos profesionales a fin de poder realizar la labor de estudio, transcripción y análisis del material.

La unidad básica de un archivo etnomusicológico es por lo general la colección que por norma es el producto de una sola investigación en el campo, de un recolector y en una cultura, grabada en un determinado medio. Se entiende que se encuentra subdividida en piezas vocales e instrumentales debidamente arregladas y numeradas, por "ítems" (números individuales). El sistema de numeración coincide, en mucho, con el de las bibliotecas, es decir que está standarizado, aunque todavía no existe una norma fija para las respectivas fichas.

Una vez numeradas las piezas, la forma más sencilla en un ambiente de recursos modestos es de hacer un catálogo de la unidad indicando el nombre del recolector, la comunidad o tribu y el idioma, manteniendo cualquier anotación hecha por el mismo recolector. Luego de este primer y esencial requisito, lo siguiente debe observarse, según las posibilidades existentes:

- Los materiales deben almacenarse en un lugar fresco y seco pues los cassettes o cintas de plástico desarrollan en temperaturas altas una especie de pegasón y el peligro es que porciones comiencen a pegarse. El almacenaje en un gabinete de acero protegerá el material de un desarreglo accidental de las par-

- tículas magnetizadas, ya que tal accidente pueda dañar las partes grabadas en forma irreparable; estos desarreglos pueden ocurrir, por ejemplo, durante una tormenta eléctrica o por la cercanía de un aparato de televisión.
- Anotaciones, transcripciones y textos así como cualquier otro material escrito debe guardarse con la colección o en una caja o estuche de archivador pero rotulado para que su relación con las grabaciones sea clara.
 - Todo el material debe ser íntegramente rotulado y numerado.
 - Catálogos (generalmente en tarjetas registradoras de archivo) deben hacerse según las siguientes entradas: recolector (1), comunidad o tribu (2), idioma (3), y anaquel o estante (4) según ubicación.
 - A veces será necesario considerar convenios específicos con el recolector, referentes a sus derechos a fin de evitar dificultades legales posteriores, salvo que se tratara de una donación; ésta debe entonces ser recibida por la vía notarial. Generalmente, el recolector se reserva el derecho de usar su colección para futuras investigaciones y/o transcripciones pero en todo caso casi siempre se reserva el derecho preferencial en cuanto a una publicación del material transcrito. Otras veces será necesario especificar en los formatos del archivo si el material debe ser usado exclusivamente para audiciones (muy útiles para estudiantes), o si podrá usarse también para futuras transcripciones o publicaciones. Igualmente debe especificarse si se permite la duplicación del material mediante copias fotostáticas, si copias pueden enviarse a otras instituciones (por ejemplo en canje con otro material similar) y para quién quedaría el material en el supuesto caso que la institución desaparezca. Un caso especial pueda suscitarse referente a los derechos de los informantes, por lo que es deber del recolector explicar al informante el motivo de la investigación y, en todo caso, hacerle firmar un documento. Desde luego, este eventual convenio debe constar en el informe que acompaña la colección.
 - De disponerse de los recursos necesarios, es conveniente efectuar una regrabación duplicando todo el material (en cinta o en cassette); ésta podrá usarse tanto para los fines de una nueva transcripción como para audiciones en clases, radios o con-

ferencias; de este modo se guardará intacta la colección original. En este caso deben duplicarse también las notas, textos, etcétera.

- Cuando se dispone de personal suficiente y medios tanto materiales como económicos así como de espacio, podrán hacerse catálogos adicionales de los tipos de canciones, tales como de guerra, de amor, de cuna, etc.; otros podrán confeccionarse para los instrumentos usados, para los diferentes estilos, para la primera línea, palabra o título de la música vocal, etc.
- En tanto se sepa, hasta hoy no se ha intentado aún ampliar la catalogación en el sentido de incluir en las fichas un breve análisis de las características de estilo, especialmente cuando se trata de piezas fuera de lo común; esta consideración podrá resultar de suma importancia para investigadores y maestros facilitando el conocimiento de escalas específicas o motivos rítmicos. Esta clase de análisis resumido va sin embargo mucho más allá de un simple archivo etnomusicológico, sobre todo uno inicial, pero a su vez serviría a un trabajo de comparación entre las varias piezas de una colección.
- En el caso de una edición del material en disco o cassette, es útil tener un conocimiento cabal de las piezas más importantes y características de la colección (o de las colecciones si es que se conservaran varias) a fin de tener a la mano la selección que conviene difundir.

Por lo visto, la labor de archivar queda entre el trabajo de campo y el de laboratorio. En cuanto al archivo en sí, lógicamente puede almacenarse tanto material folklórico como tribal o popular; en estos casos, la catalogación debe hacerse por separado como así también todo el procedimiento arriba expuesto.

Finalmente, las transcripciones hechas del material de una colección ya archivada y catalogada deben archivar-se igualmente en cuyo caso hay que tener especial cuidado, identificándose (cuando se incluyan) los discos comerciales recolectados en el campo y en el mismo ambiente. Los procedimientos se efectuarán siempre con sentido común, con tal que se cumpla con la rotulación y numeración más las anotaciones que deben acreditar la relación entre éstas y el material grabado.

Modelo 3

**CORTESIA DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA,
LOS ANGELES**

Geographical Location: **IRAN** Archive Number:
Classification: Number
Genre:
Mode: **83.1**
Title:
Composer:
Lyricist:
Arranger:
Performer(s):

Background Information:

Recording Information

Place of Recording:
Date of Recording:
Source of Recording:

- () Personal, comments:
- () Archival, Name:
- (•) Commercial, source:

Tape:
Other:

Value Judgement: **Excellent** **Good** **Fair** **Poor**

Date of archiving: **1983** Total duration:

Modelo 4

**CORTESIA DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA,
LOS ANGELES**

Geographical location: **Date of archiving**

Title:
Composer:
Genre or type:
Function or occasion:
Instrumentation:

Vocal:

Performers (names, ages, residence):

Place of recording:

Date of recording:

Any background information on selection:

Reference locations:

Written sources:
Musical transcriptions:
Photographs:
Motion picture film:
Former U.C.L.A. Archive no.:

Collector's no.:

Other tape nos. of this selection:

Timing:

Technical remarks:

Original recording machine:

" microphone:

" type of tape used:

" speed:

Value judgement: **Excellent** **Good** **Fair** **Poor**

Archive recording machine:

" type of tape:

" speed:

XI.— NECESIDADES Y PERSPECTIVAS

Teniendo en cuenta nuestra realidad institucional y la de las instituciones especializadas de otros países de nuestro Continente, igualmente abrumadas por problemas de orden político y económico, *la meta final y social debe ser el análisis profundo de nuestra propia identidad*, resultando en este sentido discutible una posición simplemente intelectual y estética. Todos, inclusive etnomusicólogos y folkloristas, debemos enfocar nuestra realidad con criterio histórico y humano.

Para ello, la preocupación del etnomusicólogo en especial debe dirigirse hacia los siguientes objetivos que son también de proyección internacional:

- **TECNIFICACION.**— Examen exhaustivo de los repertorios tradicionales, efectuando un análisis íntegro de sus posibilidades y aplicaciones;
- **COMUNICACION.**— Coordinación internacional, intercambio de experiencias y trabajos así como de profesionales, con miras a una constante superación;
- **EVALUACION.**— Aplicación crítica a toda labor de tipo etnomusicológico, unificando también la terminología usada;
- **COMPARACION.**— Identificando analogías y/o diferencias, afinidades, conceptos normativos, etc.; a esta meta sólo se podrá llegar consolidando las instituciones existentes y creando otras en donde no existan, además de apoyar la labor de los investigadores libres quienes trabajan desinteresadamente en este campo;
- **ARCHIVO.**— Creación de un archivo nacional especializado en donde puedan depositarse los materiales recolectados así como las respectivas transcripciones;

- **FORMACION.**— Creación de un instituto de formación profesional, a nivel universitario;
- **PUBLICACION.**— Editar los trabajos de los profesionales nacionales y auspiciar las traducciones al castellano de los estudios más importantes en el campo de la etnomusicología editados en el extranjero.

XII.— BIBLIOGRAFIA GENERAL

- 1956 NETTL, Bruno, **Music in primitive culture**. Cambridge, Harvard University Press, 182 pp., suplemento musical.
- 1959 KUNST, Jaap, **Ethnomusicology**. The Hague, Martinus Nijhoff, 303 pp. Suplemento 1960: 45 pp.
- 1959 STEVENSON, Robert, **The music of Peru, aboriginal and viceroyal epochs**. Lima-Washington, Pan American Union, 331 pp.
- 1960 MERINO de ZELA, Mildred, **Bibliografía del folklore peruano**. Lima-México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 186 pp.
- 1962 SACHS, Curt, **The wellsprings of music**. The Hague, Martinus Nijhoff, 228 pp.
- 1962 PARDO TOVAR, Andrés, **Musicología, etnomusicología y folklore**. Washington, Boletín Interamericano de Música, No. 32, noviembre, p. 3-11.
- 1964 MERRIAM, Alan P., **The anthropology of music**. Chicago, Northwestern University Press, 358 pp.
- 1964 NETTL, Bruno, **Theory and method in ethnomusicology**. New York, The Free Press of Glencoe, 306 pp.
- 1964 LIST, George, **La etnomusicología en la educación superior**. Santiago, Revista Musical Chilena, No. 90, octubre-diciembre, p. 73-80.
- 1966 ARETZ, Isabel, **La etnomusicología en Venezuela**. Washington, Boletín Interamericano de Música, No. 55, setiembre, p. 3-19.

- 1966 Vega, Carlos, **Mesomusic, an essay on the music of the masses**. Ethnomusicology, enero, p. 1-17.
- 1966 MERINO de ZELA, Mildred, **Folklore bibliography for 1965**. Gainesville Florida, Southern Folklore Quarterly, marzo, 152 pp.
- 1967 VEGA, Carlos, **Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica**. Music in the Americas, Indiana University, p. 220-250.
- 1968 STEVENSON, Robert, **Music in aztec and inca territory**. Los Angeles, University of California Press, 378 pp.
- 1971 HOOD, Mantle, **The ethnomusicologist**. New York, McGraw-Hill, 386 pp. Edición 1982: The Kent State University Press, 422 pp.
- 1972 ASTI VEÑA, Armando, **Metodología de la investigación**. Buenos Aires, Kapelusz.
- 1972 GREBE VICUÑA, María Ester, **Proyecciones de la etnomusicología latinoamericana en la educación musical y en la creación artística**. Santiago, Revista Musical Chilena, No. 117, enero-marzo, p. 36-43.
- 1974 TECLA, Alfredo, **Teoría, métodos y técnicas en la investigación social**. México, Ediciones de Cultura Popular, 140 pp.
- 1976 PARDINAS, Felipe, **Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales**. México, Ediciones Siglo XXI, 188 pp.
- 1976 GREBE VICUÑA, María Ester, **Objetos, métodos y técnicas en etnomusicología: algunos problemas básicos**. Santiago, Revista Musical Chilena, XXX-133, p. 5-27.
- 1979 OLSEN, Dale A., **Doce conferencias en etnomusicología para iniciar el estudio de un atlas musical del Perú**. Lima, Escuela Nacional de Música, 41 pp.
- 1979 BEHAGUE, Gerard, **Music in Latin America, an introduc-**

- tion**. New Jersey, Prentice-Hall, 369 pp. Edición en español: Caracas, 1983.
- 1979 BARTOK, Bela, **Escritos sobre música popular**. México, Ediciones Siglo XXI, 271 pp.
- 1980 PINILLA, Enrique, **Informe sobre la música en el Perú**. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, Tomo IX de la "Historia del Perú", p. 363-685.
- 1982 PISCOYA HERMOZA, Luis, **Investigación en ciencias humanas y educación**. Lima, CTPAC.
- 1985 Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, **La música en el Perú**. Lima, 286 pp.
- 1986 OLSEN, Dale A., **Towards a musical atlas of Peru**. Ethnomusicology, Volume 30, Number 3, p. 394-412.
- 1986 MONTES, César Augusto, **Las fichas y diseños de investigación**. Lima, Ediciones Universitarias, 129 pp.

BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA

- 1716 FREZIER, Amadée Francois, *Relation du voyage de la mer du Sud*. París.
- 1791 MARTINEZ COMPAÑON Y BUJANDA, Baltasar Jaime, *Colección "Trujillo del Perú"* (9 tomos). Madrid, 1936. (Tomo 2: Primera colección americana de canciones y danzas, música tradicional de cachuas, tonadas, etc.).
- 1844 ORBIGNY, Alcide d', *Voyage dans l'Amérique Méridionale*. París. Edición en español: Buenos Aires, 1945.
- 1869 FETIS, Francois Joseph, *Histoire générale de la musique*. París. (Transcribe una escala pentatónica.).
- 1870 REBAGLIATI, Claudio, *Album sudamericano, colección de bailes y cantos populares*. Milano, Edoardo Sonzogno.
- 1879 JIMENEZ DE LA ESPADA, Marcos, *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid.
- 1881 JIMENEZ DE LA ESPADA, Marcos, *Colección de yaravíes quiteños*. Madrid.
- 1897 CASTRO, José, *El sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú*. Cuzco. 1938: Bogotá, Boletín Latinoamericano de Música, Vol. IV, p. 835-841.
- 1910 VILLALBA MUÑOZ, Alberto, *La técnica de la música incaica*. Conferencia literario-musical en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, E. Rosay. (Presenta la pentafonía estudiada por Daniel Alomía Robles).
- 1910 ALOMIA ROBLES, Daniel, *Colección "Folklore del Perú"*. Manuscrito, 400 p. Véase el *Catálogo de las obras de Daniel Alomía Robles* por Rodolfo Holzmann, Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Año XVI, Vol. XIII, Nos. 1-2, julio 1943, pp. 45-78.

- 1919 ALVIÑA, Leandro, *La música incaica*. Cuzco. Tesis universitaria.
- 1925 HARCOURT, Raoul y Marguérite d', *La musique des incas et ses survivances*. París, Librairie Paul Geuthner, 2 Vols., 575 pp.
- 1929 GUZMAN CACERES, Víctor, *Cancionero incaico*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- 1934 VEGA, CARLOS, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*. Buenos Aires, actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas, Tomo I, p. 349-381.
- 1938 SAS, Andrés, *Ensayo sobre la música Nazca*. Bogotá, Boletín Latinoamericano de Música, Vol. IV, p. 221-233.
- 1941 BENAVENTE, Manuel José, *Sistema musical incaico*. Buenos Aires, Carlos S. Lottemoser.
- 1942 NAVARRO DEL AGUILA, Víctor, *Pukllay taqui*. Cuzco, Revista del Instituto de Arte, No. 1, p. 37-58.
- 1943 NAVARRO DEL AGUILA, Víctor, *Danzas populares del Perú*. Cuzco, Revista del Instituto de Arte, No. 2, p. 24-43.
- 1944 VEGA, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada, 361 pp. 2 Vols. (Vol. 2: Fraseología).
- 1944 CACERES DE PASTOR, Carmen, *Instantáneas musicales andinas del departamento de Junín*. Lima, La Rosa Henos, 24 p.
- 1946 CABALLERO FARFAN, Policarpo, *La influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 143 pp.
- 1946 VARGAS UGARTE, Rubén, *Folklore musical del siglo XVIII*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, s.p.

- (Con comentarios de Rodolfo Holzmann y César Arróspide de la Flor).
- 1950 ROEL PINEDA, Josafat, **El carnaval "Canka"** (Chanka). Cuzco, Revista Tradición, No. 2, marzo-abril, p. 109-118.
- 1951 JIMENEZ BORJA, Arturo, **Instrumentos musicales peruanos**. Lima, Revista del Museo Nacional, Vol. 19-20, p. 37-190.
- 1955 LIRA, Jorge A., **Los himnos quechuas católicos cuzqueños**. Lima, Folklore Americano, No. 3, p. 121-166.
- 1957 QUIJADA JARA, Sergio, **Canciones del ganado y pastores**. Huancayo-Lima, P. L. Villanueva, 334 pp.
- 1957 MORENO, Segundo Luis, **La música de los incas**. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- 1957 VILLAREAL VARA, Félix, **El wayno de Jesús**. Lima, Ministerio de Educación 29 pp.
- 1959 VILLAREAL VARA, Félix, **El carnaval y la marcación de ganado en Jesús**. Lima, Folklore Americano, Vol. 6-7, p. 84-128.
- 1959 ROEL PINEDA, Josafat, **El wayno del Cuzco**. Lima, Folklore Americano, Vol. 6-7, p. 129-245.
- 1960 LIRA, Jorge A., **Himnos sagrados de los Andes**. Buenos Aires, Ricordi Americana, 2 Vols., 35 y 62 pp.
- 1961 PAGAZA GALDO, Consuelo, **El yaraví**. Lima, Folklore Americano, Vol. 8-9, p. 75-141.
- 1962 ADAMS, Patsy, **Textos culinarios**. Lima, Folklore Americano, No. 10, p. 86-225.
- 1963 VEGA, Carlos, **Música de tres notas**. Cartagena de Indias, primera conferencia interamericana de etnomusicología, febrero, Unión Panamericana, Washington, 1965, p. 89-106.

- 1964 ADAMS, Patsy, **La música culina**. Lima, Perú Indígena, Nos. 24-25.
- 1966 HOLZMANN, Rodolfo, **Panorama de la música tradicional del Perú**. Lima, Casa Mozart, 120 pp. Suplemento fotográfico.
- 1967 PAGAZA GALDO, Consuelo, **Cancionero andino Sur**. Lima, Casa Mozart, 40 pp.
- 1967 HOLZMANN, Rodolfo, **Cánticos y danzas de Navidad y Año Nuevo en el Perú**. Lima, Casa Mozart, 52 pp. (Transcripción de 24 villancicos).
- 1968 HOLZMANN, Rodolfo, **De la trifenía a la heptafenía en la música tradicional peruana**. Lima, Revista "San Marcos", No. 8, marzo-mayo, p. 5-51.
- 1969 CLARO, Samuel, **La música en las misiones jesuítas de Moxos (Bolivia)**. Santiago, Revista Musical Chilena, No. 108, julio-setiembre, p. 7-31.
- 1969 CHIRIF, Alberto y Stéfano Varese, **Voces e instrumentos de la Selva**. Lima, Casa de la Cultura del Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea. Un disco de música de las tribus Aguaruna y Campa. Folleto: anotaciones musicales de Josafat Roel Pineda.
- 1973 SANTA CRUZ, Nicomedes, **Tondero y Marinera**. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Arqueología y Etnología, Sección de Etnomusicología, 45 pp., mimeografiado.
- 1975 ALARCO, Rosa, **La danza de los Negritos de Huánuco**. Lima, Revista "San Marcos", No. 13, p. 55-96.
- 1976 HOLZMANN, Rodolfo, **Daniel Alomía Robles y la música tradicional del Perú**. Huánuco, Revista de Cultura "Kotsh", Instituto Nacional de Cultura, No. 1, p. 14-17.

- 1977 THORREZ LOPEZ, Marcelo, *El huayño en Bolivia*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 76 pp.
- 1977 VIVANCO, Alejandro, *Cantares de Ayacucho*. Lima, 126 pp.
- 1978 Instituto Nacional de Cultura, *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima, Oficina de Música y Danza, 582 pp.
- 1978 ATENCIA RAMIREZ, Gumercindo, *La música tradicional huanuqueña*. Huánuco, Revista de Cultura "Kotosh", Instituto Nacional de Cultura, No. 3, p. 18-22.
- 1978 RIESTER, Juergen, *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena (los Chimane)*. La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro, 400 pp.
- 1979 *Música andina de Bolivia*, un disco con comentarios y ejemplos musicales por Max Peter Baumann. Cochabamba, Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
- 1980 TARAZONA PADILLA, Edgardo Roel, *Hacia una visión integral de nuestro folklore musical*. Huánuco, Revista de Cultura "Kotosh", Instituto Nacional de Cultura, No. 5, p. 13-16.
- 1981 BAUMANN, Max Peter, *Music, dance and song of the Chipayas (Bolivia)*. Austin, University of Texas Press, Revista de Música Latino Americana, No. 2, p. 171-222.
- 1981 GREBE VICUÑA, María Ester, *Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*. Santiago, Revista Musical Chilena, No. 153-155, p. 52-74.
- 1982 *Musik im Andenhochland*, dos discos con comentarios en alemán e inglés y ejemplos musicales por Max Peter Baumann. Berlín, Museum für Völkerkunde.
- 1982 *Sierra Central I*, un disco, serie: antología de la música po-

- pular peruana, vol. 1, notas de Josafat Roel Pineda. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- 1983 *Sesenta canciones del quechua boliviano*. Recopiladas por Max Peter Baumann. Cochabamba, Centro Pedagógico y Cultural de Portales, 194 pp.
- 1983 TARAZONA PADILLA, Edgardo Roel, *Una aproximación a nuestra música tradicional andina* (primera parte). Huánuco, Revista de Cultura "Kotosh", Instituto Nacional de Cultura, No. 8, p. 9-22.
- 1984 TARAZONA PADILLA, Edgardo Roel, *Una aproximación a nuestra música tradicional andina* (segunda parte). Huánuco, Revista de Cultura "Kotosh", Instituto Nacional de Cultura, No. 9, p. 32-48.
- 1984 *Música tradicional de Bolivia*, un disco. Cochabamba. Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
- 1985 ROMERO, Raúl, *La música tradicional y popular, en La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 217-286.
- 1985 TARAZONA PADILLA, Edgardo Roel, *Apreciaciones sobre la cumbia andina* (música "chicha"). Huánuco, Revista de Cultura "Kotosh". Instituto Nacional de Cultura, No. 10, p. 11-26.
- 1986 *Cancionero de música popular del Oriente Boliviano*. Santa Cruz de la Sierra, Casa de la Cultura "Raúl Otero Reiche", 70 pp.
- 1986 HOLZMANN, Rodolfo, *Q'ero, pueblo y música*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 398 pp.
- 1987 ROMERO, Raúl, *Música tradicional del valle del Mantaro*. Un disco con folleto. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica y Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.

- 1987 HOLZMANN, Rodolfo, *Guía para la investigación y el diagnóstico de conceptos musicales en la sociedad urbana*. Huánuco, manuscrito.

INDICE DE AUTORES Y MATERIAS

- Abraham, Otto, 15
 Acciones preparatorias, 46
 Aculturación, 24, 30, 33, 35, 36
 Adams, Patsy, 92
 Adler, Guido, 15
 Alienación, 38
 Almacenaje, 111-113
 Antropología:
 – Cultura, 19
 – de la Música, 24-25
 Archivo, 111-117
 Aretz, Isabel, 16, 97
 Armonía latente, 62, 99
 Ayestarán, Lauro, 17
- Bach, Juan Sebastián, 59, 76
 Bártok, Béla, 41-44, 50
 Baumann, Mac Peter, 106
 Boas, Franz, 16
 Bolaños, César, 17
 Bolivia, 14, 96-109
- Carnavales, 34
 Casa de la Cultura
 “Raúl Otero Reiche”, 96
 Cassette, 47
 Centro tonal, 60, 61, 98
 Ciencias Sociales, 27
 Cinta magnetofónica, 47
 Clasificación, 55, 64-65
- Conclusión, 55, 66
 Contexto cultural, 26
 Corrêa de Acevedo, Luis Heitor, 17
 Cuestionarios, 52-53
 Cultura, 37
- Charango, 36
 Chimane, 102
 Chiquitos, 14
 Chirif, Alberto, 79
- Deficiencias, 69
 Definiciones, 19
 Descripción, 55, 57-59
 Deslindes disciplinarios, 19
 Diario de información, 50
 Duncker Lavalle, Luis, 35
- Educación, 37-39*
 Emico, 25
 Escala, 60
 Estética, 65
 Estilo, 64
 Estructura:
 – Condensación, 66-67
 – Irregular, 66-67
 – Isorítmica, 67
 – Principio aditivo, 66
 – Repeticiones, 66-67
 – Variantes, 66-67

- Etico, 25
 Etnografía, 19, 22
 Etnología, 19, 23, 24
 Etnomúsica, 29-31
 Etnomusicología, 19, 24, 37
 Fichas:
 — de Archivo, 114-117
 — de Campo, 52-54
 Folklore general, 22-23
 Folklore musical, 23-24
 Forma, 63
 Fortún, Julia Elena, 17, 96
 Frézier, Amadée François, 13
 Gershwin, George, 36
 Grabadora, 47
 Grebe Vicuña, María Ester, 20-21
 Harawi, 34
 Harcourt, Raoul y Marguerite d', 71
 Herskovits, Melville, 16
 Herzog, George, 16
 Hibridación, 35
 Holzmann, Rodolfo, 13, 71, 94-95
 Hood, Mantle, 16
 Hornbostel, Erich María von, 15
 Humanidades, 27
 Imitación, 62
 Información técnica, 52-53
 Informantes, 48-49
 Jazz, 36
 Kodály, Zoltan, 41
 Kolinski, Mieczyslaw, 16
 Lira, Padre Jorge A., 91-92
 List, George, 16
 Martínez Compañón, Baltasar Jaime, 13
 MacAllister, David, 16
 Medida, 62
 Melgar, Mariano, 86
 Melodía, 60
 Mesomúsica, 21-22, 37
 Merriam, Alan P., 16
 Método, 45
 Modalidad, 61
 Modo, 61
 Morotocas, 14
 Mozart, W. A., 22
 Música:
 — Docta, 19
 — Folklórica, 20
 — Popular, 20
 — Primitiva, 20, 29
 — Tradicional, 20, 29
 Musicología comparada, 15
 Musicología histórica, 19, 22
 Muszkalska, Bözena, 106
 Nettle, Bruno, 16
 Notas de paso, 98
 Olsen, Dale A., 94-95
 Orbigny, Alcide d', 14
 Pagaza Galdo, Consuelo, 85-87
 Pardo Tovar, Andrés, 17
 Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 93
 Peralta, Francisco, 76
 Perfil melódico, 62
 Perspectivas, 119
 Pervivencia, 35
 Pinilla, Enrique, 17, 92
 Portales, Centro Pedagógico y Cultural de, 96, 105-106
 Procedimientos, 57
 Quijada Jara, Sergio, 91
 Ramón y Rivera, Luis Felipe, 16
 Recolección, 50
 Rectificaciones, 69
 Remuneración, 49
 Rhodes, William, 16
 Riester, Juergen, 102
 Ritmo, 58, 62
 Roeckl, Gisela, 102
 Roel Pineda, Josafat, 17, 76-82
 Romero, Raúl, 17, 93
 Sachs, Curt, 15
 Santa Cruz, César, 37
 Sas, Andrés, 17
 Schneider, Marius, 16
 Seeger, Charles, 16
 Signos, 56-57
 Sistema tonal, 61
 Sociología, 23
 Stumpf, Carl, 15
 Técnica, 45
 Tempo, 63
 Terminología, 60
 Thórrez López, Marcelo, 17
 Tradición musical, 33
 Transcripción, 55-57
 Transculturación, 24
 Transposición, 62, 66
 Vals criollo, 37
 Varese, Stéfano, 79
 Vega, Carlos, 16, 21-22, 37, 70-76
 Villareal Vara, Félix, 17, 82-85
 Vivanco, Alejandro, 87-90
 Wachsmann, Klaus, 16
 Waterman, Richard, 16
 Wdowzek, Pawel, 106
 Yaraví, 34, 85-87
 Zapateo, 13



Universidad Nacional
Federico Villarreal

ANTROPOLOGÍA

<http://antropologiaunfv.wordpress.com>

<https://www.facebook.com/antroposinergia>