

*Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical**

por *María Ester Grebe Vicuña*

I. INTRODUCCIÓN

El presente ensayo crítico intenta plantear, examinar y evaluar algunos problemas básicos inherentes a las orientaciones actuales de la Antropología de la Música (Etnomusicología). Debido a la amplitud de los conceptos y asuntos tratados, sus contenidos son aplicables no solamente a la investigación musical como totalidad sino también a la investigación artística y teoría del arte. Más que identificar corrientes de opinión, se propone examinar en forma global cuatro problemas teóricos centrales. Ellos son: (1) las orientaciones epistemológicas de la investigación musical; (2) las orientaciones actuales de la Antropología de la Música; (3) la proposición de un modelo para el estudio antropológico de la creatividad e interpretación musical; y (4) la proposición de un modelo multidimensional para el estudio de la música en sí misma y en su contexto sociocultural.

Mediante este examen, se pretende integrar posiciones teóricas que permitan ensanchar el campo de acción del musicólogo y etnomusicólogo, abriendo una perspectiva amplia y nuevos caminos tanto para el desarrollo de la investigación aplicada a la creación e interpretación musicales como para el estudio multidimensional del fenómeno sonoro en su triple aspecto musical, artístico y sociocultural en nuestro país.

En la actualidad, tanto la Musicología como la Etnomusicología tradicional se caracterizan por su orientación fundamentalmente descriptiva. El investigador suele utilizar sus propios modelos explicativos o interpretativos para recolectar selectivamente y poner en orden sus datos empíricos. Muchas veces los marcos conceptuales y teóricos han sido invadidos por la descripción. O la descripción ha sido manipulada de acuerdo a una teoría. Ha predominado el enfoque *ético*, que depende de distinciones juzgadas como apropiadas por la comunidad de observadores del hecho musical en estudio. No se ha valorado suficientemente, o se ha ignorado, la autenticidad inobjetable del enfoque *émico*, que depende de distinciones juzgadas como apropiadas por los protagonistas de la cultura musical: creador e intérprete. Esta situación justifica la necesidad de un examen de la base epistemológica

* Las partes II, III y IV del presente ensayo son una versión traducida y revisada de algunos segmentos de mi tesis doctoral (Ph.D. en Antropología Social, Grebe, 1980).

de la investigación musical; de un replanteamiento de sus marcos teórico-conceptuales y sus enfoques metodológicos.

No basta investigar nuestro patrimonio musical viviente. Debemos meditar cómo podemos hacerlo mejor de acuerdo al avance teórico y metodológico de la investigación musical en el contexto de las ciencias del hombre, puesto que el hombre es el protagonista del quehacer musical.

II. ORIENTACIONES EPISTEMOLÓGICAS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

Si elegimos un marco teórico positivista o racionalista, podemos aceptar que la música puede ser concebida como una realidad objetiva construida por el hombre. En este caso, se enfatizará un enfoque mecanicista de la música como objeto sonoro, o un enfoque sintáctico de la música como una especie de lenguaje no-verbal gobernado de acuerdo a un conjunto de reglas; como un conjunto autosuficiente de acciones o situaciones, procesos o estructuras que ocurren en un tiempo y espacio específicos. El objetivo final debería ser el descubrimiento y comprensión de los principios y reglas válidas que regulan el quehacer musical, similares a las leyes generales de la naturaleza o a las reglas particulares de un juego. Este enfoque es tanto consistente como legítimo. Su énfasis gravita en los "universales" o "absolutos" de la música.

No obstante, debemos estar conscientes de sus limitaciones. Las posibilidades de llegar a cualquier clase de principio o ley mediante observaciones y mediciones precisas del hombre han sido puestas en duda. En efecto, de acuerdo a los postulados y principios científicos de la relatividad e indeterminación (Heisenberg 1930: 1-4, 136-146), tanto las capacidades humanas como los instrumentos contruidos por el hombre para aprehender los fenómenos mediante la observación y medición son limitados. No es posible determinar simultáneamente la posición y velocidad de los fenómenos. Las mediciones dependen tanto de la posición y movimiento del observador como de la interacción entre el observador y el objeto observado. El fenómeno no se revela como es en sí mismo sino en función de la medición. En suma, los principios científicos modernos favorecen *las situaciones de observación relativas y no las absolutas*.

Otras limitaciones se refieren a los atributos dinámicos específicos del quehacer musical que implican la continuidad del cambio musical y sus procesos implícitos o explícitos, graduales o abruptos, perceptibles o imperceptibles. En efecto, el quehacer musical no debería concebirse como un conjunto de situaciones autónomas en estados de equilibrio estático, sino más bien como un conjunto de procesos en marcha que conducen a pro-

ductos correspondientes; o como un conjunto de productos que conducen a procesos correspondientes. En otras palabras, como una cadena compleja de situaciones flexibles correlativas, en perpetuo cambio. Las estructuras musicales se manifiestan en puntos temporales dados como intersecciones en un tiempo y espacio específicos del proceso de cambio (Vogt 1960: 20-21). En consecuencia, mientras estas estructuras son observadas, están cambiando: tanto ellas como el propio observador. Y los resultados de las observaciones pasadas rara vez se aplican con precisión a las situaciones nuevas que siguen.

En consecuencia, el estudio de las diversas categorías de creación e interpretación musicales debería considerar el problema involucrado en las situaciones relativas de observación y en los procesos de cambio en marcha. Los supuestos niveles de certeza, probabilidad y predicción que pueden ser inferidos de observaciones y mediciones de los fenómenos musicales pueden ser, de hecho, constreñidos severamente por estas limitaciones. En efecto, los vacíos del mapa cognitivo humano parecen eludir controles e invadir nuestras áreas de investigación.

Debido a su naturaleza interdisciplinaria, la Antropología de la Música se orienta hacia el estudio de la creación o interpretación musicales como un conjunto de procesos en marcha que acontecen en situaciones y contextos socioculturales específicos. Crear música o interpretarla no consiste meramente en seleccionar posibilidades dentro de un conjunto de alternativas, de acuerdo a decisiones orientadas según los objetivos de los músicos. Consiste también en un conjunto de procesos generativos complejos en los cuales convergen estructuras racionales y simbólicas, intuitivas y afectivas, mediante comportamientos y pautas culturales compartidas socialmente. Por tanto, es importante comprender no sólo el tiempo y lugar de una situación musical (cuándo y dónde ocurrió) sino también su significado (porqué ocurrió); y asimismo las interrelaciones entre dicha situación musical asociada a las interacciones y esquemas conceptuales del grupo humano (Blacking 1973: 32). De este modo, la indeterminación puede crecer proporcionalmente a la complejidad de significados y contextos asociados en los cuales ocurre la situación musical.

Las nociones acerca de lo predecible e impredecible en el quehacer musical no son de exclusivo dominio del etnomusicólogo. Los creadores, intérpretes y su público también poseen sus nociones propias, por lo cual los aspectos indeterminados de la situación creativa e interpretativa parecen depender, específicamente, del marco conceptual de los músicos, de los correspondientes aspectos normativos y operativos del quehacer musical, y de las interacciones específicas entre creadores, intérpretes y público. Los marcos conceptuales del hombre referentes a la música son complejos. Los

intérpretes no comparten sólo una clase y grado de conocimiento. Este varía de acuerdo a los roles y status de los especialistas de la música, a su edad y sexo, a la cantidad relativa de nociones disponibles y a su grado de certeza (falta de conocimiento, conocimiento parcial o total, conocimiento dudoso o seguro, creencia; Nadel 1953: 38-39). Los músicos creadores e intérpretes no comparten sólo una especie de actividad musical. Esta puede consistir en operaciones conscientes controladas y acciones inconscientes o automáticas. La indeterminación musical parece estar estrechamente relacionada a las carencias, vacíos, parcialidades y dudas de su conocimiento; y, asimismo, a las acciones inconscientes o automáticas de cada músico, y a los valores que ellos asignan a los diversos elementos constituyentes de la música.

Los marcos conceptuales y de acción de los músicos se reflejan en los niveles normativos y operativos del quehacer musical y sus interrelaciones; es decir, en aquello que los músicos creen que deberían hacer, lo que hacen efectivamente en la práctica, y la naturaleza no contradictoria o contradictoria de sus pensamientos y acciones (Lévi-Strauss 1953: 528; Leach 1961: 9, 297-298; Caws 1974: 3). Las normas musicales tienden a ser cumplidas en forma más o menos exacta de acuerdo a la sociedad, cultura, y tipo de tradición musical. No es poco frecuente encontrar en la música ritual o religiosa repeticiones estrictas de esquemas; y en la música no ritual o profana estructuras flexibles (Vansina 1965: 22-46). La indeterminación tiende a ser un atributo de situaciones musicales libres y abiertas en las que predomina la extemporización. A la inversa, en situaciones musicales fijas o cerradas, en las cuales la repetición memorizada y las fórmulas estrictas indican un predominio de rasgos predecibles, la indeterminación tiende a ser ocasional y de importancia menor.

En este nivel de nuestra discusión, podríamos preguntarnos de qué manera se aplicarán estos conceptos a la Antropología de la Música y cuáles serían los métodos y técnicas que permitirían obtener un enfoque adecuado de estos asuntos problemáticos de investigación. El análisis musical puede convertirse en un instrumento útil que permitiría detectar aspectos determinados e indeterminados de la creación o interpretación musical. Deben considerarse tanto los enfoques *émico* como *ético*. Las concepciones y percepciones émicas del protagonista de la cultura pueden proporcionar un punto de partida útil al analista con el fin de organizar sus parámetros de acuerdo a cómo concibe la gente su universo sonoro (Tyler 1969: 3; Frake 1969: 29). Dichas concepciones y percepciones pueden inferirse tanto de planteamientos verbales como de su reactualización mediante la práctica de la creación o interpretación. Una comprensión cabal de la cultura y la sociedad pueden permitir al analista una explicación de por qué ocurren

ciertas indeterminaciones, qué significan éstas en realidad, y cómo son evaluadas. ¿Son ellas triviales o pertinentes de acuerdo a la opinión del protagonista? ¿Es que son ellas en verdad percibidas o no por el protagonista?

Por otra parte, a pesar de que las concepciones del antropólogo de la música o etnomusicólogo derivadas de su proceso de análisis y síntesis constituyen su versión ética del fenómeno sonoro, producto de sus propias construcciones mentales, ellas pueden revelar procesos y estructuras musicales subyacentes profundas, que no son externalizadas fácilmente por los protagonistas ni expresadas abiertamente en la práctica de la creación o interpretación. La utilidad, validez y precisión del análisis de laboratorio del etnomusicólogo deberían ser sometidos a prueba posteriormente. Nuevas experiencias de trabajo de terreno con los mismos protagonistas podrían proporcionar algunos recursos posibles de control. Pero no es este el único recurso para someter a prueba su nivel de eficacia. No es posible desechar el enfoque ético como inaplicable, pero sí aceptarlo como una orientación útil. De hecho, el análisis del etnomusicólogo no es menos pertinente que aquel del protagonista: es un enfoque diferente.

No obstante, debemos percatarnos que habrá siempre tanto en la orientación émica como en la ética una recolección, selección, análisis, síntesis, y explicación de datos. Tales acciones son inevitablemente el producto de la mente del investigador. Un análisis émico presupone instrumentos éticos. Sus resultados e interpretaciones tienden a ser productos mixtos (Boilès y Nattiez 1977: 49-50).

III. ORIENTACIONES ACTUALES EN LA ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

En la actualidad, un aspecto crítico central de la Antropología de la Música parece ser el problema teórico y metodológico de la integración de la Musicología y la Antropología para el estudio de la música en el contexto de su cultura y sociedad. La Etnomusicología es una disciplina predominantemente descriptiva que se presenta dividida en dos orientaciones complementarias diferentes: una Etnomusicología musicológica y una Etnomusicología antropológica (Merriam 1969: 228). Esta división parece ser una consecuencia de los diferentes ambientes formativos, entrenamientos, experiencia y objetivos de investigación de los etnomusicólogos, todo lo cual brinda diferentes perspectivas cuando cada cual enfrenta el problema específico de investigación. En efecto, "la Musicología y la Antropología no están cortadas de la misma tela, y el problema crucial de la Etnomusicología reside precisamente en esto" (*ibid.*: 219). "La naturaleza dual de la Etnomusicología es claramente un hecho disciplinario. Sin embargo, la interrogante

principal no es si el aspecto antropológico o musicológico debe predominar, sino si existe algún modo de refundir a ambos, puesto que dicha fusión es claramente el objetivo de la Etnomusicología y la piedra fundamental sobre la cual yace la validez de su contribución" (Merriam 1964: 17). Efectivamente, en la integración interdisciplinaria de la música y las ciencias sociales, "cada participante tiene muchísimo que aprender del otro" (McAllester 1963: 183), por lo cual la Etnomusicología debería proponerse un equilibrio que no es imposible sino difícil de lograr (List 1963: 193). Mientras McAllester (1954), Merriam (1960, 1964), y Blacking (1974) se preocupan básicamente del procedimiento y método, otros etnomusicólogos enfatizan el universo de estudio, las unidades de análisis y sus parámetros (Hood 1963: 264; Nettl 1964: 1-5, 131-165; y Lomax 1968: 34-74). Ambos aspectos deben considerarse.

De este modo, nos situamos frente a un dilema aún irresuelto. Dos interrogantes emergen: ¿cuáles son los recursos o métodos más adecuados que nos permiten establecer las interrelaciones entre una especie particular de música, su cultura y sociedad? ¿Cuáles son los universos de estudio, unidades de análisis, categorías, parámetros o elementos constituyentes que permitirían una percepción más profunda de dichas interrelaciones?

Nuestra primera interrogante apunta hacia una búsqueda de métodos adecuados que pueden permitirnos una confrontación del problema central de investigación y proporcionar orientaciones adecuadas, técnicas, procedimientos y recursos para lograr los propósitos integradores de la Etnomusicología, esto es, la fusión de los enfoques antropológico y musicológico, y establecer las interrelaciones e interacciones entre categorías musicales, culturales y sociales. Se han aplicado cuatro enfoques metodológicos principales en los últimos años: (1) el método comparativo transcultural que intenta establecer relaciones significativas entre el estilo musical y los esquemas socioculturales en una escala mundial; (2) el estudio descriptivo de una cultura, subcultura o *corpus* musical específicos, lo cual exige un análisis prolijo de las categorías musicales, culturales y sociales; (3) el uso de métodos lingüísticos y de la semiótica musical como nuevos recursos descriptivos o analíticos aplicados al lenguaje musical; y (4) el marco conceptual émico de la Antropología Cognoscitiva.

El primer enfoque metodológico está representado por el estudio *cantométrico* de Lomax (1968), que intenta relacionar los estilos de la canción folklórica con los esquemas culturales e instituciones sociales mediante muestras y comparaciones a escala mundial. Se basa en el postulado de que la música simboliza y refleja ciertos rasgos socioculturales de importancia, tales como pautas de subsistencia y organización social, asignando un lugar destacado al "código sexual, la posición de la mujer y el tratamiento de los

niños" (Lomax 1959; 950). Intenta desarrollar tanto una teoría de la actividad musical y de las relaciones culturales como un sistema de análisis y descripción musicales. Con dicho propósito, se emplea una taxonomía numérica basada en una ficha codificada con 37 variables musicales, muchas de las cuales requieren una evaluación subjetiva de parte del individuo codificador. Sin embargo, el enfoque cantométrico ha sido cuestionado. Los principales argumentos críticos de algunos especialistas son la autenticidad de su muestreo a escala mundial (Downey 1970: 63); la confianza depositada en la presunción de una equivalencia universal de los fenómenos acústicos (Boilès y Nattiez 1977: 43) y las limitaciones de sus comparaciones transculturales masivas "porque ellas no son suficientemente sensitivas en un sentido contextual" (Blacking 1974: 74).

El segundo enfoque metodológico corresponde a los estudios descriptivos que han enfatizado, por lo general, ya sea la orientación musicológica o la antropológica, aunque también uno que otro ha yuxtapuesto ambos aspectos o bien ha logrado una integración más equilibrada. Esta última posibilidad está representada por una obra de McAllester —*Enemy Way Music*, 1954—, la cual se convirtió en un modelo para investigadores posteriores. En su "intento de explorar los valores culturales mediante un análisis de actitudes hacia la música y ... de la música en sí misma", este autor trató primeramente los antecedentes etnográficos y musicológicos de la música; y, en segundo término, el estudio de los valores de la música como comportamiento social (McAllester 1954: 3). En cierta medida, es posible identificar diversos trabajos posteriores con esta clase de Antropología de la Música. Pero su ámbito específico ha favorecido soluciones y énfasis distintos de acuerdo a sus marcos teóricos, métodos y propósitos. De este modo, Merriam (1967) yuxtapuso un análisis etnográfico y musicológico de sus datos empíricos referentes a los indígenas *flathead* sin integrar ambos aspectos dentro de un sistema holístico de concepciones, acciones y sonidos (Kolinski 1970: 77). Por otra parte, Hood (1954) estudió el sistema musical javanés en sí mismo y en relación a su contexto, ofreciendo un análisis magistral del tema nuclear "que podría proporcionar una clave para el orden y la lógica de la expresión musical javanesa" (1954: 17), y "descubrir aquellos elementos de la práctica composicional que ocurren con suficiente regularidad con el fin de establecer una norma fundamental para el *patet* individual (*ibib.*: 19). A pesar de que su análisis ha sido cuestionado con posterioridad, su importancia metodológica se mantiene segura. Zemp ha estudiado en profundidad sólo el contexto sociocultural de la música Dan, siguiendo una ordenación de categorías propuestas por Merriam (1960: 109-111) y excluyendo intencionalmente a la música en sí misma (Zemp 1971: 10).

El tercer enfoque metodológico consiste en el uso del método lingüístico y de la semiótica musical como recurso analítico o descriptivo aplicado al lenguaje musical. Su propósito es incrementar el nivel científico de la Etnomusicología mediante un conjunto de procedimientos más rigurosos que permitan "transformar un corpus musical en una gramática musical" (Feld 1974: 199). Estos modelos lingüísticos se han ideado primariamente a partir de analogías con la lingüística estructural (Nattiez 1975) y secundariamente a partir de la gramática transformacional y otros modelos generativos (Lindblom y Sundberg 1970; Chenoweth y Bee 1971; Chenoweth 1972). Las relaciones entre los modelos lingüísticos, la Etnomusicología y la Antropología han sido discutidas por Blacking (1972), quien señala los riesgos de aislar unidades musicales fuera de su contexto cultural sin considerar la interacción entre las estructuras musicales y las categorías sociales como un aspecto destacado de la teoría etnomusicológica. El uso de modelos lingüísticos en Etnomusicología se basa en la proposición de que "el lenguaje y la música son suficientemente similares para merecer el status de verdadera analogía" (Feld 1974: 202). Pero esta analogía es problemática y ha sido puesta en duda. En efecto, el uso analógico de los modelos lingüísticos en la música implica tanto ambigüedades epistemológicas como falacias lógicas que no permiten una clarificación de los hechos y explicaciones etnomusicológicas.

El cuarto enfoque metodológico deriva de la orientación émica de la Antropología Cognoscitiva que ha sido adoptada por algunos etnomusicólogos, quienes se han propuesto estudiar la música y el quehacer musical de acuerdo al marco conceptual de los protagonistas de la cultura musical. Mediante la educción de sus categorías musicales, ha sido posible construir taxonomías émicas de la música e instrumentos musicales, tanto como descripciones de sistemas musicales en un contexto cultural dado (Zemp 1978, 1979). Esta rama de la Antropología ha proporcionado un enfoque básico para el estudio de fenómenos culturales y sociales no en sí mismos "sino del modo en que ellos se organizan en la mente de los hombres" (Tyler 1969: 3). Intenta responder a dos interrogantes: "¿Qué fenómenos materiales son significativos para la gente de una cultura particular y cómo organizan ellos estos fenómenos?" (*loc. cit.*). Estos propósitos pueden conseguirse mediante la identificación de los nombres dados por la gente a estos fenómenos y mediante las taxonomías émicas reflejadas por la terminología émica, a través de lo cual es posible descubrir "cómo construye la gente su mundo de experiencia partiendo de la manera como ellos lo expresan" (Frake 1969: 29). Los conceptos de dominio, segregado, conjunto contrastante, paradigma y análisis componencial proporcionan un conjunto de niveles conceptuales que

permiten una presentación sistemática de las taxonomías émicas (Sturtevant 1968: 478-483).

Sin embargo, debemos estar conscientes de que la sobrevaloración del enfoque émico puede conducirnos a la subordinación de los moldes analíticos y explicativos del investigador (Herndon 1974: 239-243). Más aún, sabemos que la música se basa en procesos conscientes e inconscientes que se reflejan en las estructuras musicales y que los músicos poseen limitaciones severas para verbalizar sus propias percepciones y concepciones de la música (Seeger 1960: 225-226). En efecto, el análisis musical es un enfoque particularmente útil cuando es capaz de revelar procesos creativos e interpretativos inconscientes, *siempre que considere las categorías émicas del protagonista de la cultura como punto de partida*; y siempre que sus resultados puedan demostrar cómo se relaciona un sistema musical o alguno de sus elementos constituyentes básicos al marco social o cultural del músico (Blacking 1973: 54, 115). De acuerdo a Geertz (1977: 482), un problema principal es establecer cómo debe conducirse el análisis antropológico con el fin de "producir una interpretación del modo de vida de un grupo humano que no esté aprisionado dentro de sus horizontes mentales, tal como una etnografía de la brujería escrita por un brujo, ni tampoco sistemáticamente sordo a las tonalidades de su existencia, tal como una etnografía de la brujería escrita por un geómetra".

Estas cuatro tendencias de la investigación etnomusicológica, representadas por las obras citadas y muchas otras publicaciones de importancia, muestran que la disciplina está progresando gradualmente en la solución de sus problemas teóricos y metodológicos. El aspecto crucial es lograr la fusión orgánica entre la Musicología y la Antropología, lo cual puede permitir una visión en profundidad de la interacción dinámica entre categorías musicales, culturales y sociales de un universo de estudio particular mediante tanto un análisis musical contextualmente sensitivo como de un análisis sociocultural musicalmente sensitivo.

Es un hecho generalmente aceptado en el ámbito de las ciencias del hombre que un método debe elegirse y adaptarse de acuerdo a la naturaleza del universo de estudio. Al mismo tiempo, este último queda determinado y condicionado por los propósitos de investigación y/o hipótesis de trabajo. Por consiguiente, no es recomendable emplear ningún método en calidad de instrumento rígido preexistente, sino como orientación flexible adaptada al universo de estudio. Creo que todo esfuerzo tendiente a unificar métodos y recursos de investigación presenta el riesgo de interferir con la libertad y creatividad de la investigación. Consecuentemente, un método de investigación puede ser considerado como un camino para lograr objetivos de investigación caracterizado por un orden específico y un conjunto de

reglas correspondientes. La especie de universo de estudio determina la estructura del método a seguir, por lo cual un método es *un método para*, y sus reglas son *reglas para* (Grebe 1976: 15-16).

Este marco conceptual nos conduce a considerar nuestra segunda interrogante. ¿Cuáles son los universos de estudio, unidades de análisis, categorías, parámetros o elementos constituyentes que permitirían una percepción más profunda de las interrelaciones entre fenómenos musicales, culturales y sociales? El asunto crítico central es discutir si es posible seleccionar, dentro del ámbito del universo de estudio, las unidades de análisis que son válidas tanto para la Musicología como para la Antropología. Mientras un etnomusicólogo de orientación musicológica puede buscar unidades que son significativas de acuerdo a la tradición musical (tales como sonidos, escalas, intervalos, etc.), un etnomusicólogo de orientación antropológica puede enfocar estos parámetros desde el punto de vista de los protagonistas de la cultura y del uso de la música en la sociedad.

De esto se desprende que es posible identificar unidades de análisis válidas desde puntos de vista tanto musicológicos como antropológicos, siempre que se consideren dos factores principales: (1) El marco de acción de los músicos en el contexto de su quehacer musical como individuos en una red de interacciones. En este contexto, las unidades o parámetros musicales pueden ser enfocados en relación a los factores sociales considerando a los músicos, su público y sus interrelaciones en una situación específica de creación o ejecución musical. (2) El marco de ideas de los músicos, sus nociones, concepciones y representaciones de su conocimiento musical expresado mediante la comunicación verbal u otros medios equivalentes.

Por ejemplo, en el contexto de un ritual, los protagonistas pueden referirse a componentes de su visión del mundo y de sus estructuras simbólicas y, de este modo, comunicar una condensación de significados, implícitos y explícitos, en niveles que no son necesariamente perceptibles en forma inmediata; y transmitir contenidos heterogéneos y paradójicos que son compartidos socialmente. En el contexto de los eventos específicamente musicales de un ritual, los músicos son capaces de externalizar y definir sus propias unidades musicales, las cuales pueden ser identificadas como objetos musicales (instrumentos), melodías, intervalos musicales, y aun sonidos aislados que operan en calidad de estructuras simbólicas socialmente significativas en una situación ritual determinada.

IV PROPOSICIÓN DE UN MODELO PARA EL ESTUDIO ANTROPOLÓGICO DE LA CREATIVIDAD E INTERPRETACIÓN MUSICALES

El quehacer musical proyectado en la interpretación y creación es un fenómeno complejo que no debe ser comprendido sin una identificación previa del proceso de aprendizaje, experiencia y conocimientos musicales del músico. La acumulación gradual de la experiencia musical puede ser concebida como un continuum temporal sin límites, en el cual cada nueva situación es agregada a las experiencias precedentes y, a su vez, esta nueva totalidad influye en la situación musical siguiente. Asimismo, puede ser concebida como un conjunto complejo de procesos o acciones musicales en marcha que se encaminan hacia productos o conocimientos musicales correspondientes o viceversa. En otras palabras, como una cadena compleja de situaciones que son flexibles, correlativas y cambiantes.

Algunos problemas de investigación que se desprenden de lo anterior se condensan en las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los modelos que influyen en el quehacer musical? ¿Cómo y en qué medida la música misma afecta o modifica estos modelos? ¿En qué niveles conceptuales es posible categorizar tanto estos modelos como sus procesos y productos implícitos?

Intentaremos considerar un marco conceptual básico (véase cuadro I, cf. Caws 1974: 6). Se adoptarán como punto de partida dos ámbitos epistemológicos: *émico y ético*, que representan, respectivamente, el punto de vista del protagonista de la cultura y del etnomusicólogo categorizados en dos niveles conceptuales: uno general y otro específico. El general comprende las experiencias conceptuales y activas acumuladas precedentemente por el músico; mientras el específico comprende ya sea una interpretación, actividad creativa, o estructura musical particular, reactualizada o producida por el músico. Puede presumirse que ambos dependen y se relacionan con el marco general del proceso de aprendizaje y conocimientos adquiridos por el músico. Así, la música y el quehacer musical comprenden dos conjuntos de relaciones entre proceso y producto. Ellas son: (a) el proceso de endoculturación musical y su conocimiento musical resultante, concepciones acerca de la música, y conjuntos de reglas o normas musicales; y (b) la interpretación musical y/o creatividad composicional y sus estructuras musicales resultantes.

Estos procesos y productos pueden categorizarse tanto como *modelos mecánicos* (paradigmas ideales de aquello que la gente debería hacer) y *modelos estadísticos* (lo que la gente hace en la práctica) (Lévi-Strauss 1953: 528); o como el equivalente de *normas de derecho y normas estadísticas* (Leach 1961: 9, 297-298); o como *modelos representativos* ("el modo cómo cree el individuo que son las cosas") y *modelos operativos* ("el modo cómo... [él] responde o actúa en la práctica") (Caws 1974: 3). Por otra

parte, el *modelo explicativo* del investigador (etnomusicólogo o antropólogo) es su construcción mental propia (*ibid.*: 5). Es posible comprender esto en un nivel conceptual específico-general, en el cual los procesos complementarios de análisis y síntesis operan en el procesamiento sistemático de datos, describiendo y definiendo en consecuencia su propio modelo explicativo (véase cuadro I).

(a) *Endoculturación musical/conocimiento musical* (Grebe 1977: 98-99, 105).

Desde la infancia, cada ser humano inicia el complejo proceso de percibir, internalizar y consolidar los ruidos, sonidos y música del medio ambiente de su propio grupo primario y sociedad. Junto con el proceso gradual de adquisición de sus hábitos psicomotores básicos; junto con aprender por imitación a comunicarse con su grupo mediante los lenguajes preverbal, entonado y verbal (Fridman 1974: 25), se enfrenta a sus primeras experiencias protomusicales y musicales. Absorbe y acumula los estímulos sonoros característicos de su medio ambiente, recogiendo una suma de experiencias auditivas que influirán decisivamente en sus futuras respuestas al estímulo sonoro; en sus actitudes y valores musicales; en sus preferencias y rechazos. Este proceso, que yo he denominado *endoculturación musical*, se identifica con la adquisición gradual de una experiencia auditiva y de una internalización de la música que se da en el ámbito del medio sociocultural correspondiente. El ambiente familiar y el acceso del niño a los medios de difusión que estimulan un aprendizaje informal son factores decisivos en la consolidación de una base musical muchas veces indiscriminada y contradictoria.

La endoculturación musical puede ser comprendida en el contexto de una red compleja de relaciones entre la música, el individuo, su cultura y sociedad, debido a lo cual este proceso es influido por la interacción y comunicación. Uno de sus productos significativos es el *etnocentrismo musical* (la sobreestimación de *nuestra propia música*) que contribuye a definir la *identidad musical*. La endoculturación musical puede ser comprendida también como un conjunto de procesos inconscientes y conscientes. Los procesos inconscientes son aquellos que se producen ajenos a la conciencia de un individuo, porque consisten en percepciones subliminales que yacen "por debajo del umbral de conciencia, pero capaces aún de producir algún efecto en la mente" (Shaffer 1974: 227). Las internalizaciones de experiencia musical, tempranas o primarias, forman parte de estos procesos inconscientes y, como tales, pueden estudiarse indirectamente mediante la inferencia. Las internalizaciones de experiencia musical, posteriores o se-

CUADRO I MODELO PARA EL ESTUDIO ANTROPOLOGICO DE LA CREATIVIDAD E INTERPRETACION MUSICALES

<i>Categorías étnicas/éticas</i>	<i>Niveles conceptuales</i>	<i>Relaciones entre proceso y producto</i>	<i>Tipos de modelos</i>
Punto de vista del protagonista de la cultura musical (étnico)	General	Proceso musical : Endoculturación musical	Operativo
		Consciente	
		Inconsciente	
		Transmitidas oralmente	Representativo
		Aprendidas formalmente	
		Explicitas	
		Implicitas	
Específico		Interpretación : No escrita u oral	Operativo
		Creatividad composicional : Partitura escrita	
		Estructura musical	Representativo
Punto de vista del etnomusicólogo (ético)	General/ Específico	Proceso/ producto : Análisis sistemático de datos	Explicativo
		Explicaciones e interpretaciones de datos	

cundarias, forman parte de procesos conscientes que implican diferentes niveles perceptivos, por lo cual es posible estudiarlos mediante la observación directa.

Como resultado de las experiencias acumuladas a través del proceso de endoculturación musical, el conocimiento musical se construye gradualmente por medio de concepciones y nociones musicales transmitidas oralmente o aprendidas formalmente. Dichas concepciones y nociones pueden internalizarse de acuerdo a diversos recursos mnemotécnicos que incluyen la repetición, imitación, adaptación y transformación del conocimiento transmitido. Esto implica la aceptación de conjuntos de normas musicales compartidas que pueden emplearse en forma implícita o explícita. Implica, asimismo, una interacción dinámica de actitudes, juicios valorativos y preferencias que determinan el proceso de selección. En consecuencia, el conocimiento musical no constituye un legado estático. Tiende a incrementarse por acumulación y transformación, por adición y eliminación, de acuerdo a los cambios que acontecen tanto en los diferentes niveles de desarrollo musical individual como en sus respectivos medios culturales y sociales.

En algunas sociedades tradicionales, las nociones acerca de la música son verbalizadas rara vez, aunque ellas se reactualizan y externalizan en la creación y ejecución musicales. El conocimiento musical explícito es patrimonio de grupos de especialistas, ya sea compositores, ejecutantes expertos, o constructores especializados de instrumentos musicales, quienes, en algunos casos, lo mantienen en reserva y secreto. En consecuencia, el acceso a esta especie de conocimiento esotérico transmitido oralmente debe enfrentar serios obstáculos. En términos generales, la cantidad de conocimientos compartidos por todos los músicos es relativa, variando de una a otra tradición musical. Hay, asimismo, diferentes grados y especies de conocimiento musical que dependen de los roles y status de los especialistas musicales, su edad y sexo, su cantidad relativa de nociones disponibles y grados de certeza (desconocimiento, conocimiento parcial o total, conocimiento dudoso o seguro, creencia; Nadel 1953: 38). Pero cada músico posee alguna especie y grado de conocimiento musical.

(b) *Interpretación y creatividad composicional/estructuras musicales*

La interpretación musical puede ser vista como un proceso de convergencia que abarca las experiencias e interacciones pasadas y presentes del ejecutante, sus operaciones biofísicas, su energía intelectual, emocional y musical que coactúan en el contexto de las condiciones cambiantes de su medio sociocultural. Es posible comprender la ejecución musical como un proceso de comunicación no verbal (Blacking 1979: 3), mediante esquemas

de sonido preñados de significado consensual. Tanto las construcciones mentales y acciones conscientes e inconscientes subyacen durante el proceso de interpretación al reproducirse un trozo musical. Las formas fijas y libres incluyen recursos de repetición, imitación, variación, e innovación, las cuales pueden combinarse de diferentes maneras de acuerdo a las normas de cada tradición musical. A pesar de que la interpretación puede apoyarse en el conocimiento transmitido oralmente y/o de fuentes escritas (partitura), los procesos musicales de repetición exacta, mediante la memorización, y la variación libre, mediante la extemporización, pueden considerarse como dos posibilidades extremas en un vasto continuum.

Aunque en las tradiciones musicales de transmisión oral la interpretación y creación pueden desarrollarse conjuntamente, por lo cual sus límites son difíciles de precisar, en las tradiciones musicales escritas ellas se definen, por lo general, como campos separados de acción. Este es el caso particular de aquellas tradiciones musicales doctas occidentales y no-occidentales, en las cuales la creatividad composicional se concreta en la partitura musical. La creatividad composicional puede considerarse como un proceso complejo en el cual se produce una nueva síntesis original de la música mediante una toma de decisiones y selección de alternativas. Pero la creatividad es muchísimo más que esto. Tanto los procesos conscientes e inconscientes, las experiencias cognitivas y afectivas, el conocimiento y la intuición se combinan en esta actividad mental de vasto alcance del músico, que puede comprenderse en el marco más amplio de su entorno sociocultural.

Como resultado de la toma de decisiones individuales, estos procesos entran en actividad generándose así las estructuras musicales. Estas se desarrollan y perciben en una secuencia temporal, como representaciones de esquemas sonoros definidos estilísticamente y compartidos socialmente, relacionados recíprocamente, de acuerdo a los principios constructivos del lenguaje musical general. Sabemos que ciertas unidades musicales básicas, tales como una situación musical, un objeto musical, una melodía, un intervalo, o un sonido, son capaces de revelar al individuo receptor aspectos significativos de su propia realidad sociocultural. Esto puede ser extensivo a los parámetros específicos de las estructuras musicales, tales como ritmo, tempo, trayectoria melódica y articulación. Un análisis de las estructuras musicales y de sus correspondencias con contextos socioculturales puede permitir al investigador verificar los grados y calidades en que se dan dichas correspondencias; y verificar si las reglas y normas musicales están de acuerdo o en desacuerdo con aquello que los músicos realizan en la práctica (cf. modelos representativos y operativos en el cuadro I).

V. EPÍLOGO: PROPOSICIÓN DE UN MODELO MULTIDIMENSIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN SÍ MISMA Y EN SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Puesto que no existen agrupaciones humanas carentes de algún tipo de expresión musical es posible sostener que la música es un universal del hombre, producto del individuo, su cultura y sociedad. Como hecho sociocultural, la música satisface necesidades de comunicación simbólica mediante el lenguaje sonoro. Como lenguaje sonoro organizado simbólicamente por el hombre, requiere de procesos de interacción y aprendizaje que permitan compartir significados consensuales susceptibles de ser decodificados por el receptor. En este sentido, la música puede percibirse o estudiarse como parte de una red compleja de situaciones o productos culturalmente específicos interrelacionados intra e interculturalmente; y, asimismo, como parte de una red de interacciones sociales o procesos en los cuales la música como lenguaje no verbal es capaz de establecer nexos afectivos y, de esta manera, trascender como experiencia estética humana.

Para comprender la música en sí misma y en su contexto sociocultural tomando como centro al hombre, debemos estudiar multidimensionalmente el fenómeno sonoro más allá de la historiografía musical y del análisis de partituras que han prevalecido en muchas de nuestras investigaciones musicales. Sin desconocer el valor de los estudios analíticos centrados en la música como objeto o "cosa"; sin desconocer la capital importancia de la perspectiva histórica para comprender el proceso de cambio musical y la evolución de los estilos, es necesario considerar otras orientaciones y enfoques que permitan ampliar y fecundar la investigación musicológica y etnomusicológica. Es posible estudiar también la música de acuerdo a los siguientes enfoques:

- (1) Como orientación estética condensada y reactualizada mediante actos estéticos.
- (2) Como producto artístico derivado de un proceso creativo.
- (3) Como lenguaje simbólico y medio de comunicación.
- (4) Como estilo conectado con significados y funciones y con un proceso de cambio.
- (5) Como una suma de normas, reglas, valores y actitudes definidas por un aprendizaje y endoculturación.
- (6) Como una suma de concepciones y creencias consensuales ligadas a interacciones y reactualizaciones.

Puesto que éstos son sólo algunos de los enfoques posibles, es necesario considerar otras orientaciones adicionales como alternativa o complemento. De-

bido a que los dos últimos enfoques (5 y 6) fueron ya tratados en la parte III precedente, comentaremos, a continuación, los cuatro primeros enfoques recién mencionados.

(1) *La orientación estética del creador, intérprete o receptor* depende de su respectiva visión del mundo conectada con un modelo culturalmente específico de pensamiento humano y con su correspondiente reactualización en el quehacer musical (acto estético) de acuerdo a conocimientos, actitudes, valores y normas o reglas estéticas. La orientación estética se reactualiza mediante actos estéticos receptivos, creativos o interpretativos, cuyo valor dependerá de las ideas relativas a lo bello y de los criterios mediante los cuales los miembros de una sociedad particular juzgan la obra artístico-musical (Stout 1971:31). En consecuencia, es necesario asignar la importancia que merecen las concepciones, valores y creencias estéticas que guían a los compositores e intérpretes musicales durante el proceso creativo o recreativo. Y a los juicios estéticos que ellos mismos utilizan para valorar las obras de otros músicos. La orientación y acto estético del emisor se asocian a la emoción y respuesta estética del receptor, la cual, a su vez, depende de cuatro estímulos estéticos principales (*ibid.*: 32).

- (a) Los símbolos que poseen asociaciones emocionales consensuales.
- (b) Las situaciones, personas o seres que describen o provocan emoción.
- (c) La identificación o participación del receptor en la solución ofrecida por el artista al problema estético y técnico.
- (d) Las estructuras específicas que son capaces por sí mismas de provocar emoción.

El estudio de la orientación estético-musical del creador, intérprete y receptor como parte de una visión del mundo es una tarea compleja que puede facilitar la comprensión cabal de las relaciones entre música, arte, cultura y sociedad.

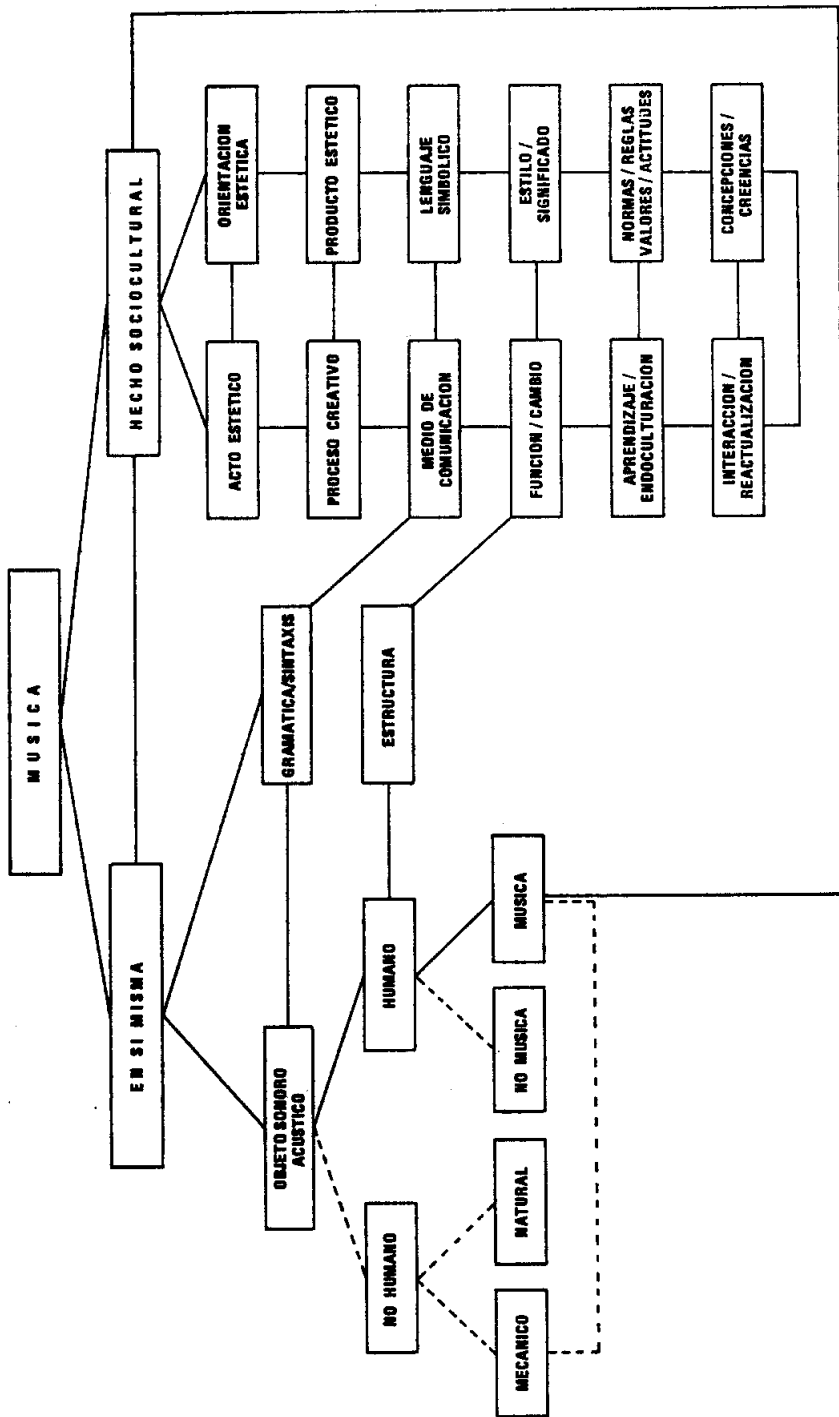
(2) *El proceso creativo en sí mismo*, caracterizado por su doble dimensión consciente e inconsciente o subliminal, condensa la potencialidad de la imaginación creadora del hombre-artista-músico. Sus características dinámicas y sintéticas explican los atributos cualitativos y trascendencia relativa del producto creativo o interpretativo, ofreciendo pautas émicas insustituibles para el estudio antropológico del objeto sonoro. Puesto que este objeto sonoro gravita en el hombre que lo produce, este hombre debería ser, siempre que ello fuese posible, el protagonista del estudio del evento musical. En verdad, ¿qué otra fuente primaria podría considerarse más auténtica para el estudio del

producto estético-musical que el proceso y producto creativo percibido, descrito, categorizado, analizado e interpretado por su propio protagonista, compositor o intérprete? La ecuación bipersonal entre dicho creador o intérprete y el investigador musical formado y orientado antropológicamente aporta el contexto ideal para este tipo de estudios. Cabe señalar que la fértil potencialidad de este enfoque no ha sido utilizada en toda su magnitud en las investigaciones musicales sobre músicos y música contemporánea, tanto docta como tradicional en nuestro país.

(3) *La música como lenguaje simbólico no verbal* comunica mediante la organización humana de los sonidos y duraciones, cuyos esquemas estimulan respuestas modeladas por la cultura. Sabemos que la música es capaz de provocar reacciones instintivas y afectivas de diversa índole, intensidad y alcance, de acuerdo a diferencias individuales y factores socioculturales. Se ha dicho que la música posee la capacidad de "hablar por sí misma", lo cual es sólo posible cuando el proceso de comunicación musical, que opera mediante estructuras sonoras y pautas estilísticas, descansa sobre una base consensual de connotaciones asignadas a la música por los hombres de una sociedad y época particulares. En efecto, "la música puede comunicar solamente esquemas sonoros desconocidos a mentes carentes de preparación y receptividad. Incluso, dichos esquemas pueden no ser escuchados como esquemas... Sus sonidos producen emociones sólo en la base de contrastes tonales y rítmicos percibidos, pero los hábitos de percepción y asociación de emociones con esquemas sonoros son aprendidos a través de la experiencia social" (Blacking, 1979:5). Las ideas y sentimientos asignados y asociados a la música pueden hacerse explícitas ya sea mediante las palabras o movimientos corporales que la acompañan, o bien por las connotaciones consensuales expresivas de la materia sonora en sí misma.

(4) *El estilo musical*, como suma de rasgos idiomáticos culturalmente prescritos, deriva de un proceso selectivo del creador o intérprete, y responde a los valores de la época y ambiente del artista-músico (Devereux, 1971: 200). A diferencia de un acto expresivo cualquiera, un acto expresivo artístico-musical se caracteriza por su comunicación estilizada que se "conforma a ciertas reglas que representan la gramática y sintaxis de una especie de metalenguaje" (*ibid.*: 196). Las reglas estilísticas descansan en convenciones culturales o subculturales de una época, escuela o individuo creador. Dichas reglas estilísticas son dinámicas, experimentando fluctuaciones y cambio continuo dependientes de la matriz sociocultural. Si aceptamos esta proposición, es posible inferir que el estilo puede reflejar las orientaciones estético-afectivas y cognitivas de una época o momento histórico y, por tanto, puede reflejar asi-

CUADRO II MODELO MULTIDIMENSIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA EN SI MISMA Y EN SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL



mismo la visión del mundo predominante en el medio ambiente del artista. El estilo condensa valor estético. De sus características depende que el objeto sonoro sea reconocido como obra de arte musical por el protagonista (artista), por el experto (crítico o investigador) y por el público. Cada sociedad posee normas tácitas y explícitas que definen lo que se puede percibir y distinguir como producto con atributos estético-musicales, es decir, como arte musical.

La Antropología de la Música permite redescubrir al hombre como protagonista del quehacer musical. Abre diversos caminos para comprender la música en sí misma y como parte de un todo sociocultural, posibilitando una aproximación humana, humanista y humanizante al fenómeno sonoro. Abre, por tanto, una perspectiva más amplia a la investigación musical más allá de la historiografía y análisis de la música.

A modo de síntesis, propongo el siguiente modelo analítico-explicativo multidimensional cuya discusión podría orientar futuras investigaciones de la música en nuestro país (véase cuadro II).

Este modelo multidimensional es provisorio, por cuanto es susceptible de ser modificado y perfeccionado en la medida que la praxis y hallazgos concretos de la investigación musical lo permita. La naturaleza dual de la Antropología de la Música bifurca el modelo en dos bloques, cuyo deslinde está determinado por exigencias lógicas y analíticas. No obstante, el problema teórico y metodológico de fondo consistirá en buscar e identificar las concepciones y mecanismos que permiten relacionar y refundir ambos aspectos para un conocimiento integral de la música centrada en el hombre.

Tanto las inferencias y proposiciones que derivasen de este modelo como los enfoques alternativos y críticos estimulados por él pueden permitir el enunciado de nuevas hipótesis de trabajo y deducciones que fertilicen la investigación musical y artística. Podrían permitir, asimismo, un replanteamiento de los marcos conceptuales de la musicología y etnomusicología, contribuyendo así al afianzamiento de las bases teóricas y metodológicas de ambas disciplinas.

REFERENCIAS CITADAS

Blacking, John, 1972. *Extension and Limits of Musical Transformations*. Trabajo presentado en la reunión anual del SEM, Toronto.

———, 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

———, 1974. Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences. *In Memoriam António Jorge Dias*, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, III, 71-93.

———, 1979. Music is Multimedia Communication. *WACC Journal*, XXVI (2). 3-7.

- Boilès, Charles y J. J. Nattiez, 1977. *Petite Histoire Critique de l'Etnomusicologie. Musique en Jeu*, 28, 26-53.
- Caws, Peter, 1974. Operational, Representational, and Explanatory Models. *American Anthropologist*, 76, 1-10.
- Chenoweth, Vida y Darlene Bee, 1971. Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure. *American Anthropologist*, 73, 773-782.
- Chenoweth, Vida, 1972. *Melodic Perception and Analysis*. Ukarumpa (Papua, Nueva Guinea): Summer Institute of Linguistics.
- Devereux, George, 1971. Art and Mythology: A General Theory. En C.F. Jopling ed. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York: Dutton.
- Downey, James C., 1970. Review Essay (Folk Song Style and Culture, A. Lomax). *Etnomusicology*, XIV (1), 63-67.
- Feld, Steven, 1974. Linguistic Models in Ethnomusicology. *Etnomusicology*, XVIII, (2), 197-217.
- Frake, Charles O., 1969. The Ethnographic Study of Cognitive Systems. En S.A. Tyler ed., *Cognitive Anthropology*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 28-41.
- Fridman, Ruth, 1974. *Los Comienzos de la Conducta Musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford, 1977. 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding. En J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer y D. M. Schneider eds., *Symbolic Anthropology*, New York: Columbia University Press.
- Grebe, María Ester, 1976. Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Básicos. *Revista Musical Chilena*, XXX (133), 5-27.
- , Aspectos Culturales de la Musicoterapia: Algunas Relaciones entre Antropología, Etnomusicología y Musicoterapia. *Revista Musical Chilena*, XXXI (139/140), 92-107.
- , 1980. *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Belfast, The Queen's University of Belfast (Ph.D.: Tesis Doctoral).
- Heisenberg, Werner, 1930. *The Physical Principles of the Quantum Theory*. New York: Dover.
- Herndon, Marcia, 1974. Analysis: The Herding of Sacred Cows? *Etnomusicology*, XVIII (2), 219-262.
- Hood, Mantle, 1954. *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Groningen y Djakarta: Wolters.
- , 1963. Music, the Unknown. En F.L. Harrison, M. Hood y C. Palisca, *Musicology*, Westport (Conn.): Greenwood Press, 215-326.
- Kolinski, Mieczyslaw, 1970. Review Essay (Ethnomusicology of the Flathead Indians, A. Merriam). *Etnomusicology*, XIV (1), 77-99.

- Leach, Edmund R., 1961. *Rethinking Anthropology*. London: London School of Economics Monographs on Social Anthropology, 22.
- Lévi-Strauss, Claude, 1953. Social Structure. En A. L. Kroeber ed., *Anthropology Today*, Chicago: University of Chicago Press, 524-553.
- Lindblom, B. y J. Sundberg, 1970. Towards a Generative Theory of Melody, *Swedish Journal of Musicology*, 52, 71-88.
- List, George, 1963. The Musical Significance of Transcription. *Ethnomusicology*, VII (3), 193-197.
- Lomax, Alan, 1959. Folk Song Style. *American Anthropologist*, 61, 927-954.
- , 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- McAllester, David P., 1954. *Enemy Way Music*. Cambridge (Mass.): Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, XLI (3).
- , 1963. Ethnomusicology, the Field and the Society. *Ethnomusicology*, VII (3), 182-186.
- Merriam, Alan P., 1960. Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field. *Ethnomusicology*, IV (3), 107-114.
- , 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- , 1967. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine.
- , 1969. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*, XIII (2), 213-229.
- Nadel, S. F., 1953. *The Foundations of Social Anthropology*. London: Cohen & West.
- Nattiez, J. J., 1975. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Generale d'Éditions.
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: The Free Press.
- Seeger, Charles, 1960. On the Moods of a Music Logic. *Journal of the American Musicological Society*, XIII, 224-261.
- Shaffer, Jerome A., 1974. Philosophy of Mind. *Encyclopaedia Britannica* (XII), London: Benton, 224-233.
- Stout, David B., 1971. Aesthetics in 'Primitive Societies'. En C.F. Jopling ed. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York: Dutton.
- Sturtevant, William C., 1968. Studies in Ethnoscience. En R.A. Manners y D. Kaplan eds., *Theory in Anthropology: A Sourcebook*. London: Routledge & Kegan Paul, 475-500.
- Tyler, Stephen A., 1969. Introduction. En S.A. Tyler ed., *Cognitive Anthropology*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1-27.

- Vansina, Jan, 1965. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Chicago: Aldine.
- Vogt, Evon Z., 1960. On the Concepts of Structure and Process in Cultural Anthropology. *American Anthropologist*, 62, 18-33.
- Zemp, Hugo, 1971. *Musique Dan: La Musique dans la Pensée et la Vie Sociale d'une Société Africaine*. Paris: Mouton.
- , 1978. 'Are'Are Classification of Musical Types and Instruments. *Ethnomusicology*, XXII (1), 37-67.
- , 1979. Aspects of 'Are'Are Musical Theory. *Ethnomusicology*, XXIII (1), 5-48.