

La etnomusicología

La etnomusicología es el estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas que están dominadas por altas culturas; o sea, la música folclórica no sólo de Europa y América, sino de todo el mundo. A la etnomusicología le atañe la gran labor de estudiar los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial, tradicional, académica, etc., y la función y el uso que cumplen estas músicas en cada cultura; es decir, el estudio antropológico del fenómeno musical.

Según Diccionario Enciclopédico (2009) Larousse, afirma:

Etnomusicología: f. Disciplina que estudia todos los tipos de música distintos a la música clásica occidental. Nombre femenino. Parte de la musicología que estudia la música popular de una etnia. Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L

Es un contexto etnomusicológico creo que más bien es ésta última interpretación de "étnico" la que predomina. Entonces, el etnomusicólogo es el investigador que estudia la música de diversos grupos o subgrupos culturales y sociales, y por lo tanto su área de investigación puede abarcar prácticamente todos tipos de música en cualquier parte del mundo

¿Ahora cuál es la diferencia entre un musicólogo y un etnomusicólogo?

El musicólogo estudia generalmente la música occidental de concierto y sus aspectos históricos. Es decir, música anotada en pautas y documentada en artículos, libros y correspondencia, por ejemplo, Schoenberg, Boulez, Beethoven, Haydn, Mozart, etcétera. En cambio el campo de acción del etnomusicólogo es generalmente la música popular-tradicional, pero también podría interesarse por los mismos temas que el musicólogo; sin embargo, como punto de salida toma la música viva, convive con los músicos en su ambiente social en el cual se toca y compone la música, haciendo "el trabajo de campo" metódicamente siendo más bien éste último concepto lo que lo distingue del musicólogo.

La etnomusicología es un área académica que comprende varios enfoques del estudio de la música que enfatiza sus dimensiones culturales, sociales, materiales, cognitivas, biológicas, y otros contextos, adicionalmente con sonidos aislados o un repertorio particular. El término surge a través del músico Jaap Kunst, del griego $\epsilon\theta\nu\sigma$ (nación) y $\mu\upsilon\sigma\iota\kappa\eta$ (música), comúnmente conocido como la antropología o la etnografía de la música. Jeff Todd Titon la ha llamado el estudio de las personas haciendo música, aunque comúnmente se piensa que es el estudio de la música no es perteneciente a occidente, la etnomusicología también abarca el estudio de la música de occidente desde una perspectiva antropológica o sociológica.

Bruno Nett (1964) considera que es producto del pensamiento de occidente, proclamando que la etnomusicología es la cultura de occidente, conocida actualmente como un fenómeno de occidente, el mismo autor considera que hay límites para la extracción del significado de la música de una cultura debido a la distancia perceptual de un observador de occidente con dicha cultura; sin embargo, el crecimiento de la prevaecía de académicos que

estudian sus propias tradiciones musicales, y el creciente rango de diferentes marcos teóricos y metodologías de la investigación ha dado como resultado bastante controversias sobre el autor.

En el New grove dictionary, se encuentra que la etnomusicología es "el estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas que están dominadas por altas culturas; o sea, la música folclórica no sólo de Europa y América, sino de todo el mundo".



En 1957 el holandés Jaap Kunst propuso entonces que se cambiara el nombre a "etnomusicología" y esto ha sido aceptado en general, con excepción en los países escandinavos y Alemania, donde por razones fonéticas locales se han intercambiado las sílabas con el resultado que allí nuestra disciplina se llama. El término etnomusicología fue utilizado por primera vez en el subtítulo del libro Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos, y personalidades (Ámsterdam, 1950), por Jaap Kunst, el autor consideró más adecuado este término que el de "musicología comparada", aunque algunos países de Europa, como Alemania, aún lo llaman así". "musiketnologia".

En 1950, en el I Congreso de ciencias etnológicas, en Filadelfia, Estados Unidos, aceptaron a la etnomusicología como disciplina independiente. Bruno Nettl (1964) dice que es "la ciencia que trata con la música de los pueblos, fuera de la civilización occidental". Mantle Hood, (1971), menciona que la etnomusicología es un fenómeno musical, pero también físico, psicológico, estético y cultural, el cual abarca todas las variantes musicales: clásica, popular, etcétera. El propio Jaap Kunst, en 1959, escribe que el objeto de la etnomusicología "es la música tradicional y los instrumentos de todas las culturas de la humanidad." Mantle Hood y Jaap Kunst son considerados los pioneros de la etnomusicología.

Por su parte Alan Merriam (1964) la definió como el "estudio de la música en la cultura". Es decir, el estudio de los sistemas musicales del mundo sin distinción entre la música culta y la popular. Él la considera dentro del campo de la antropología, aunque enfatiza la necesidad del estudio del contexto. La etnomusicología significa entender la música como parte del ser humano. Es un rasgo inherente a él.

Para Marcia Herndon (1974) comenta sobre la dificultad de encontrar sustentos teóricos y métodos propios de esta ciencia, al tomar en cuenta que los investigadores que la han abordado, son musicólogos o antropólogos, pero pocos están formados en ambas disciplinas. Habla también de la necesidad de compartir, debatir y llegar a acuerdos respecto a una teoría etnomusicológica. En su propia definición, la etnomusicología implica combinar la etnología con la musicología. Es decir, enfatizar la música por sí misma y referirla a su función social, sin dejar de considerarla parte de la cultura humana. La musicología puntualiza las

cuestiones de la armonía en sí misma, con los criterios teóricos metodológicos utilizados para analizar la música occidental y la antropología. Por otra parte, examina la importancia de la música en el contexto social, usos y funciones.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

La etnomusicología es la rama del saber cuyos objetivos se centran en el conocimiento de todo fenómeno musical con pertinencia étnica. En el siglo XVI se escribe sobre la música de los aborígenes americanos y durante los siglos XVII y XVIII aparece la corriente del Iluminismo, caracterizada por una gran curiosidad intelectual. Según datos históricos recopilados por Max Jardow Pedersen, los europeos se interesaron por la música hacia finales del siglo XVIII en países como Inglaterra, Francia y Holanda, donde se inician recopilaciones de canciones populares. Ya en el siglo XIX algunos investigadores interesados por la música y con recursos limitados comenzaron a anotar melodías y textos de índole musical. "Se comenzaban a sentar los orígenes de la disciplina bajo el positivismo como musicología comparada". En el primer tercio del siglo XIX Guillaume Villoteau, contrató a un profesor egipcio para complementar su trabajo de campo, intuyendo la teoría del relativismo cultural propuesta por Franz Boas un siglo más tarde. Durante el Romanticismo aparecieron las primeras monografías sobre cultura musical no occidental, y Theodor Baker atendió por primera vez a la música como parte de su observación etnográfica. Durante este período apareció el término folklóre.

El interés por la música tradicional recibió el impulso de las teorías antropológicas de Emile Durkheim, defensor de que las sociedades primitivas son ideales para estudiar las relaciones sociales desde la base, y de Claude Lévi-Strauss, según el cual todos los mitos tribales están desarrollados a raíz de uno primitivo. Esto último fue consolidado como una teoría denominada estructuralismo.

Mientras que el tema tradicional de la musicología ha sido la historia y la literatura del arte musical de occidente, la etnomusicología ha desarrollado el estudio de toda la música como un fenómeno humano social y cultural. Considerada como parte de la musicología, en el año 1885 se definieron sus objetivos como la comparación con propósitos etnográficos de las obras musicales, especialmente las canciones tradicionales de los diferentes pueblos de la tierra, y su clasificación según sus diversas formas. El precursor primario de la etnomusicología, la musicología comparativa, surgió a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. La musicología comparativa y la temprana etnomusicología tienden a enfocarse en la música no perteneciente a occidente que fue transmitida a través de tradiciones orales. En años recientes, el área se expandió para abarcar todos los estilos musicales de todas partes del mundo.

Tras el invento del fonógrafo a finales del siglo XIX Thomas A. Edison hizo posible que la música se grabara y se transcribiera de la mejor manera. Autores como Stumpf (grabaciones de música indígena en los EE. UU, canciones de los indios Bellakula), o Béla Vikár (grabaciones de música campesina en México) comenzaron a usar la música durante sus experiencias de campo en diversas partes del mundo, que posteriormente etnomusicólogos anotaron rítmica y musicalmente. "La primera grabación de música étnica parece ser que fue realizada en 1890 por

J.W. Fewkes, un estudio sobre los indios Passamaquoddy". Por todo esto la innovación del fonógrafo supuso un fenómeno relevante que permitió crear archivos fonográficos por primera vez, de manera que la antropología y la música se encontraron en el tiempo para poder dar lugar a la investigación etnomusicológica.

El Consejo Internacional para la Música Tradicional (fundado en 1947), y la Sociedad para la Etnomusicología (fundado en 1955), son las principales organizaciones internacionales académicas para la disciplina de la etnomusicología.

ANTECEDENTES

El antecedente de la etnomusicología fue el campo de la musicología comparativa. Después del desarrollo del sistema de cents, por Alexander John Ellis en 1885, los académicos musicales lograron empíricamente comparar los tonos generados por la música de diferentes culturas.¹⁰ Esto logró que el ímpetu de los musicólogos comparativos se enfatizara en las diferencias entre la música de las culturas, desaprobando que el contacto cultural es la razón de tendencias convergentes.¹¹ Musicólogos comparativos, como Béla Bartók, Zoltán Kodály, Komitas,¹² Constantin Brailoiu, Vinko Zganec, Franjo Kuhac, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Hugh Tracey, y Alexander J. Ellis, estudiaron principalmente la tradición oral de la música, las tradiciones folclóricas en comparación a la tradición musical de occidente.^{13 14} De las culturas estudiadas, las más frecuentes fueron la asiática y la africana, debido a su percepción exótica y su cercanía relativa con Europa.¹⁵

Se produjeron varios hechos que marcaron el comienzo de la etnomusicología como disciplina científica, el cual el desarrollo técnico del fin del siglo XIX hizo posible un análisis musical más confiable, porque con el invento del fonógrafo de Thomas A. Edison, en 1877, fue posible grabar la música en cilindros en las áreas de investigación aunque éstas se encontraran en África, la India o América. La música podía tocarse tranquilamente en casa, las melodías podían transcribirse frase por frase o pauta, y desde aquel momento se podía hablar objetivamente de las melodías grabadas. Antes que terminara el siglo XIX el norteamericano Jesse W. Fewkes y el alemán Carl Stumpf habían grabado música indígena en los EE. UU, y en Hungría trabajaba Bela Vikar con la grabación de canciones campesinas y en México Carl Lumholz registro la música de los tarahumaras y huicholes.



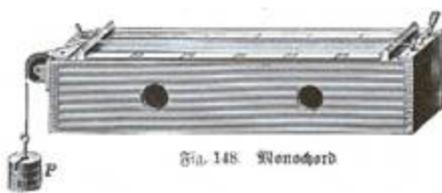
Muchos etnógrafos adquirían un fonógrafo y grababan música durante su trabajo de campo en las regiones extranjeras, y cuando regresaban a casa entregaban sus grabaciones a los etnomusicólogos de entonces, que sin conocer personalmente las circunstancias de las representaciones musicales anotaban los ritmos y melodías en papel pautado en sus gabinetes.

En la actualidad se ha abandonado éste método totalmente, ya que resulta demasiado difícil trabajar con música que uno no ha

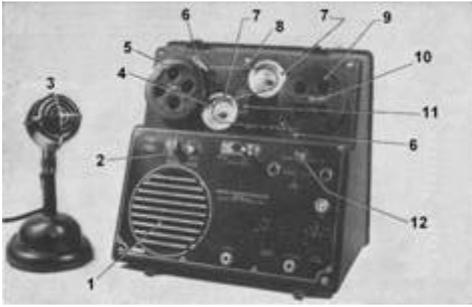
grabado y documentado personalmente. Es lo mismo que si uno quisiera hacer descripciones etnográficas basándose en fotos tomadas por otras personas.

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

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



Cuando se usa el monocordo, se encuentra el intervalo del tono respectivo con relación a una tónica, y entonces la numeración en el brazo del instrumento indica el número de cents. Es un método muy sencillo y muy práctico que solamente depende del oído musical que se supone que tiene el etnomusicólogo. Así Ellis encontró que no había sólo una escala en el mundo, sino muchas, y publicó sus resultados en 1884. Hasta el periodo de los 50s llamaron a esta disciplina "musicología comparativa". Esta denominación data de una época en que el material recopilado todavía era limitado y transparente, y cuando todavía se opinaba que era posible sacar conclusiones importantes de la comparación de los estilos musicales en las diferentes áreas culturales. Sin embargo, con respecto a los elementos sonoros técnicos esto no es nada fácil. A todos nos gustaría hacer comparaciones y sacar conclusiones importantes, pero antes de llegar a tal paso es necesario profundizarse en más que un área, lo cual puede ser una tarea de muchos años.



El invento de la grabadora de alambre magnetófono de alambre, y más tarde la de cinta de carrete, ayudó a difundir esta disciplina académica en una escala mayor. Después de la Segunda Guerra Mundial muchos etnomusicólogos han trabajado incansablemente grabando música hasta en las regiones más remotas del planeta. Desde entonces predominan nombres de etnomusicólogos

como Melville J. Herskovits, Richard A. Waterman, Bruno Nettl, Charles Seeger y Mantle Hood, cada uno con sus ideas y métodos especiales. Mantle Hood, por ejemplo, es portavoz de la "bi-musicalidad", en el sentido de que el etnomusicólogo debe aprender a tocar la música que estudia, lo cual para algunos puede ser fácil y para otros difícil, si no imposible. Sin embargo, la idea no está nada mal, ya que uno no puede saber que es el agua si uno nunca lo ha tomado o que es el fuego si uno no se ha quemado los dedos. La idea de Alan P. Merriam, de que la música debe estudiarse en su contexto cultural, llegó a tener mucha importancia, así que vamos a citar un párrafo de su libro (Merriam: 1960, pp.6-)



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

"La etnomusicología debe definirse como el estudio de la música en la cultura, pero es importante que esta definición se explique profundamente para que se entienda de manera correcta. Es parte de esta suposición que la etnomusicología abarca tanto lo musicológico como lo etnomusicológico, y que el sonido musical es el resultado de los procesos humanos que se han formado de los

valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en una determinada cultura. El sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspectos (música y cultura, MJP), conceptualmente uno no está completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí se forma para poder producir la música, y así el estudio de una fluye hacia la otra..."

LA ETNOMUSICOLOGÍA



AUTORES REPRESENTATIVOS

Jaap (o Jakob) Kunst (12 de agosto de 1891 en Groningen – 7 de diciembre de 1960 en Amsterdam) era un holandés etnomusicólogo, particularmente asociado con el estudio de gamelán música de Indonesia. Él es conocido por acuñar la palabra "etnomusicología" (que más tarde se convirtió en etnomusicología) como una alternativa más precisa a continuación, el término preferido, "musicología comparada". Después de estudiar en la Universidad de Groningen, descubrió la música de Indonesia en Bandung , ciudad de Indonesia ubicada en el oeste de la isla de Java . Musicólogo al servicio de la arqueología de la Indias Orientales desde 1930 , reúne una gran colección de instrumentos y registros , y llevó a cabo varios ciclos de conferencias en todo el mundo. A partir de 1942, fue profesor de etnomusicología.



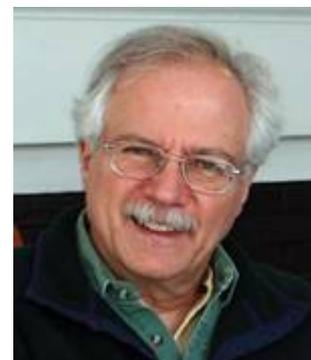
Bruno Nettl nació en Checoslovaquia en 1930, se trasladó a Estados Unidos en 1939, estudió en la Universidad de Indiana y la Universidad de Michigan, y ha enseñado desde 1964 en la Universidad de Illinois, donde es Profesor Emérito de Música y antropología, sin dejar de enseñar medio tiempo. Activa principalmente en el campo de la etnomusicología investigación de campo, que ha hecho con los nativos americanos de los pueblos (1960 y 1980, ver la música Blackbox), en Irán (1966, 1968-1969, 1972, 1974), y en el sur de la India (1981-2) . Se ha desempeñado como presidente de la Sociedad de Etnomusicología y como editor de su revista, Etnomusicología. Nettl doctor honoris causa por la Universidad de Illinois, la Universidad de Carleton, KenyonCollege y la Universidad de Chicago. Él es un recipiente del Premio FumioKoizumi para etnomusicología, y es miembro de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias. Nettl fue nombrado en el 2014 el Premio Charles HomerHaskins Profesor por el American Council of Learned Societies. En el transcurso de su larga carrera como académico y como profesor, fue maestro de muchos de los etnomusicólogos más visibles activos hoy en la escena internacional como, entre muchos otros,



Mantle Hood (24 junio 1918 hasta 31 julio 2005) fue un estadounidense etnomusicólogo. Entre otras áreas, se especializó en el estudio de gamelán música de Indonesia. La capilla fue pionera, en los años 1950 y 1960, un nuevo enfoque para el estudio de la música, y la creación del primer programa universitario estadounidense dedicada a la etnomusicología, en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Era conocido por una sugerencia, algo novedoso en el momento, que sus estudiantes realmente aprender a tocar la música que estaban estudiando.



Jeff Todd Titonn nació en EE. UU en 1942 es un Etnomusicólogo norteamericano, folclorista y profesor de Etnomusicología en la Universidad de Brown y es profesor residente a tiempo parcial en Maine. e graduó en Amherst College, una de las universidades privadas más selectas de Estados Unidos, situada en Amherst, Massachusetts. Continuó sus estudios de Master de Artes en inglés y su Doctorado en estudios americanos en la Universidad de Minnesota. Es allí donde es alumno del Dr. Alan Kagan y se adentra en el campo de la etnomusicología enfocada al folklore americano haciendo su tesis sobre la música Blues.



Isabel Aretz (Buenos Aires, 14 de abril de 1909 — San Isidro, 2 de junio de 2005), fue una compositora, investigadora, escritora y etnomusicóloga argentina nacionalizada venezolana. se formó académicamente en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, donde estudió composición, piano y pedagogía musical, recibió su formación en piano con Rafael González y armonía, contrapunto y composición musical con Athos Palma, en 1931 era ya profesora superior de piano, egresada de la mencionada institución y en 1933, profesora superior de composición en la misma casa de estudios. En 1937, la Orquesta Sinfónica estrenó en el teatro Cervantes su obra "Puneñas".² Siguiendo los trabajos del musicólogo Carlos Vega, en la década de 1940 comenzó a recorrer su país natal, con el objetivo de compilar y registrar sonidos musicales tradicionales que le permitieran elaborar un compendio sonoro de Argentina. Durante ese período viaja también a Paraguay, Uruguay, Chile, Bolivia y Perú con fines similares a los de sus viajes en Argentina en 1947 contrae matrimonio con el músico y escritor tachirenses Luis Felipe Ramón y Rivera, a quien conoció cuando este se encontraba en Argentina ampliando su formación académica, ese mismo año viaja por primera vez a Venezuela invitada por Juan Liscano para organizar la sección de música del Servicio de Investigaciones Folklóricas de reciente creación. En compañía de su esposo viaja a diversas regiones de Venezuela, ampliando sus estudios del folclore americano. Desde entonces mantuvo una ardua labor como docente e investigadora, con constantes viajes por todo el continente. En 1966 recibe una beca Guggenheim con la que recorre México, Colombia, Ecuador y Centroamérica⁴ salvando numerosas melodías autóctonas. En 1968 obtuvo un doctorado *summa cum laude* en música en la Pontificia Universidad Católica Argentina. En Venezuela funda el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) [actual Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) institución que presidió entre 1990 y 1995], con el soporte de la Organización de Estados Americanos (OEA). Fue también profesora de etnomusicología de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela e impartió la docencia, gracias a su labor en la INIDEF, en universidades de México y Colombia. Fue fundadora de la cátedra de etnomusicología en diversos países. Fue también profesora de etnomusicología latinoamericana en la Universidad de Indiana en Estados Unidos



<p>Luis Felipe Ramón y Rivera (San Cristóbal, estado Táchira, 23 de agosto de 1913-Caracas, 22 de octubre de 1993) fue un violinista, compositor, profesor, escritor y folclorista venezolano. Además de piezas musicales como la ya mencionada Brisas del Torbes, Luis Felipe Ramón y Rivera dejó una importante contribución musical en obras para canto como Lejanía, Matinal, Aires de verde montaña 5 y composiciones para piano como Joropo y Tierra andina, además de composiciones infantiles. Su labor como folclorista ayudó al rescate de importantes tendencias de la música prehispánica. Además de la permanente presencia de la Orquesta Típica Nacional. Su labor como compilador y escritor se plasmó en diversos volúmenes, más de 20 libros. En 1988, con la participación de otros académicos y musicólogos entre los que se encontraban Juan Liscano, Miguel Acosta Saignes, Rafael Olivares Figueroa, Manuel Rodríguez Cárdenas y su esposa Isabel Aretz, participa en la creación de la Fundación Internacional de Etnomusicología y Folklore (FINIDEF) parte del proyecto de conservación cultural de la OEA, proyecto al que dedicó todo su esfuerzo, llegando incluso a donar su patrimonio a la institución.</p>	
---	---

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Clasificación:

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

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

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

Hace miles de años los chinos ya habían elaborado un sistema de clasificación basado en los materiales de las cuales estaban fabricados los instrumentos, tales como metal, piedra, barro, cuero, cuerdas de tendones, calabazas, bambú y madera, y los hindúes dividieron sus

instrumentos en sólo cuatro grupos: instrumentos idiosonantes, como gongs, instrumentos con membranas, como tambores, instrumentos con cuerdas e instrumentos de aire.

En el fin del siglo XIX el belga Víctor Charles Mahillon había decidido clasificar la colección de instrumentos del Conservatorio de Bruselas, lo cual hizo con un sistema que se puede estudiar en detalle en su "Catalogue descriptif et analytique de Musée instrumental de Conservatoire Royal de Bruxelles", editado en 1888. Sin embargo, su sistema sólo estaba diseñado para ordenar los instrumentos europeos y más tarde su clasificación fue desarrollado por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs en un sistema que todavía se usa y que se publicó en el artículo "Systematik der Musikinstrumente, Zeitschrift für Ethnologie", de 1914. La clasificación china no les había servido para gran cosa, porque no había mucho sentido en dividir los instrumentos de aire de madera en un grupo y los de metal en otro igual; tampoco era práctico tener los tambores de barro y los de metal y madera en otros. En una orquesta sinfónica todavía por costumbre se divide en dos grupos los instrumentos de aire, en metales y de madera, y porque en este contexto tiene sentido, pero tal clasificación no es práctica en una colección de museo que abarca miles de instrumentos. Así, Sachs y Hornbostel, encontraron un sistema que obviamente se basaba en la clasificación hindú y dividieron los instrumentos en cinco grupos que llamaron ideófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Una o varias cuerdas entre puntos fijos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

311.121.2. Con cuerpo de resonancia.

311.121.21. Con resonador independiente. Borneo (busois).

311.121.22. Con cuerpo resonador conectado.

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

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

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

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

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

Se han integrado otros criterios por otros investigadores como, por ejemplo, Hans Heinz Draeger, Karl Gustav Izikowitz, Alan P. Merriam y Theodore Grame, como la distribución geográfica, la técnica de tocar, el estilo musical, los tipos de sonido, el estilo de construcción, la afinación, la terminología nativa y el material.

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

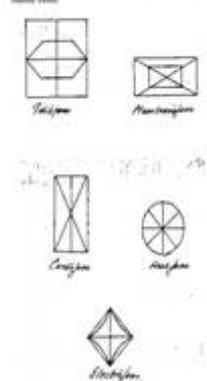
Hood usa en su libro *The Ethnomusicologist* 52 páginas para contarnos de su sistema visual de clasificación, que está construido con el sistema de enumeración de Sachs y Honbostel

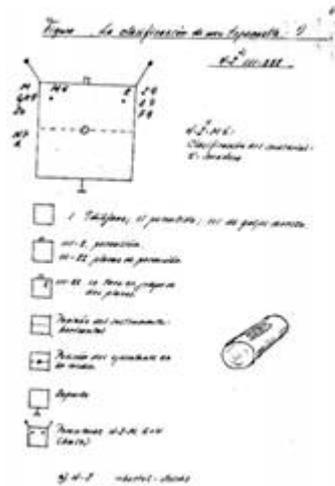
como base. Hood da a cada grupo de instrumentos una figura geométrica: los idiófonos se caracterizan con un cuadrado, que, dice Hood, podría recordarnos un bloque de madera. Los membranófonos se describen con un rectángulo horizontal que sugiere una forma de tambor, y los cordófonos con un rectángulo vertical que podría ser un sello, continúa Hood. Los aerófonos se dibujan con un círculo, que refiere a una columna vibrante de aire, y finalmente se simbolizan los electrófonos con un diamante.

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

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

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





Interpretación de los datos socio-culturales:

M El ejecutante es un hombre

GA) Grupo especial de alto estrato social.

SO El instrumento tiene un símbolo y venerado Por medio de ofrendas.

NP El instrumento tiene nombre y posee poder Mágico.

R Hay un ritual en lo relacionado a su manufactura y/o uso.

S9 Valor social del instrumento (9)

F9 Valor social del fabricante (9)

C El instrumento es indispensable para el ciclo de vida del hombre.

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

Ideófonos:

Los ideófonos están hechos de un material que no necesita tensarse para poder sonar. Como dice su nombre, son instrumentos cuyo material produce el sonido cuando este se pone a vibrar. Hay ideófonos que se pegan como los platillos, igual que unos pequeños palos hechos de una madera tropical dura como los clavos y los boomerangs australianos, que también se usan para tocar ritmos.

Podemos también incluir las pequeñas placas de metal que se sujetan a una cuerda fijada en una horquilla de madera, como el sistrum brasileño o en un marco de madera, como el matracaché maya yucateco. Este tipo de sonaja también se conocía en el antiguo Egipto, Roma, Etiopía, Mesopotamia, Kaukasus, África Occidental y Malasia.

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

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

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

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

Partes: 1, 2

La etnomusicología (página 2)

Partes: 1, 2

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

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

Otro idiófono es un utensilio de cocina parecido al molcajete, el mortero, se usa de vez en cuando como instrumento de ritmo durante el trabajo de moler especies o café en el área árabe. Hay idiófonos que se raspan como el güiro que es una fruta de calabaza seca en la cual

se corta una serie de ranuras. Cuando se raspa con un palillo se produce el sonido. También se puede hacer de un tubo de PVC con huesos humanos o de animales, como se usó en los tiempos antiguos en Yucatán o con envases de refrescos cuya superficie esté ranurada. Entre los raspadores también contamos la tablilla de lavandera de lámina galvanizada y con marco de madera. En las bandas de jazz de Nueva Orleans se usaba como instrumento de ritmo produciendo un fuerte sonido con dedos puestos en todos los dedos.

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

Dependiendo de la región, en México se sueltan puede llevar 4, 7 u 8 lengüetas. A la misma parte de la familia idiófona pertenece el arpa de boca, que también se le llama arpa judía o guimbarde. La lengüeta está fijada a un marco de metal que se pega con los dedos y la cavidad de la boca funciona como caja de resonancia. Es conocida en la mayor parte del mundo. En Austria era un fenómeno de moda al inicio del siglo XIX, cuando se usaba bajo el nombre de "maultrommel" (tambor de boca). Fabricado en plata, se usaba para serenatas a tal grado que se prohibió por las autoridades municipales que opinaban que la virtud de las señoritas adoradas se estaba poniendo en peligro.

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

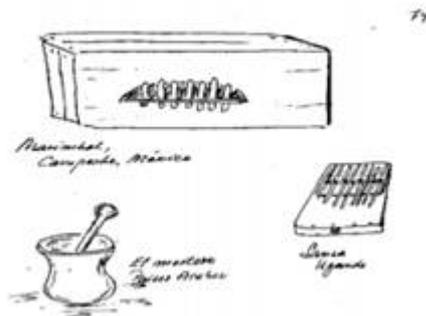




Figura: Idiófonos.

Membranófonos:

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

Cordófonos:

Los cordófonos tienen cuerdas que se ponen en oscilación. Se dividen en grupos que se definen según la relación entre las cuerdas y la caja de resonancia del instrumento. Uno de los cordófonos más sencillos es el arco musical, que puede usar una fruta de calabaza como caja de resonancia, o el músico puede aplicar su boca abierta para aumentar el sonido de su arco. Los historiadores clásicos de instrumentos como por ejemplo Curt Sachs han dedicado mucho tiempo y energía en discutir si el arco musical provino del arco de cacería o al revés, o si sencillamente surgió como instrumento musical. La única respuesta razonable que se puede dar a preguntas de esta clase es que esto no puede saberse y que, por supuesto, no hace daño a nadie tratar de adivinar qué podría haber pasado.

Sachs también elaboró una teoría que se llamó "la teoría del círculo cultural (kulturkreis)" según la cual, por ejemplo, el arpa y la lira debería haber surgido en un lugar y luego haberse difundido a áreas más grandes. El arpa puede, según la misma teoría, haber desaparecido en el área de origen, pero puede haber sobrevivido en las áreas de periferia, y así un arpa primitiva africana podría ser un testimonio de cómo las arpas eran en, por ejemplo, la región de Sumeria de tal vez 5000 años antes de Cristo, ya que allí más tarde se ha encontrado un arpa muy refinada que data de aproximadamente 3000 años antes de nuestra era. Bueno,

este tipo de ideas y teorías son tentativas, igual que otras teorías evolucionistas. Sin embargo, como en el caso del arco musical, no se deben hacer conclusiones precipitadas.

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

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

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

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

La caja de resonancia de esta última cítara es un hoyo en el suelo. Su cuerda pasa sobre dos ramas bifurcadas que se apoyan en el suelo y que sirven para la afinación.

La cítara consta de cuerdas que están tensadas sobre una caja o tabla como el kanúnarabe, el santur persa y el cimbalón europeo. La cítara de palo puede ser un palo de bambú con las cuerdas cortadas en el mismo material. Pero también puede ser una cuerda que está fijada en un palo con caja de resonancia, como la vina de la India del norte. Este tipo también se conoce en Borneo y África Occidental.

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

Las cuerdas de la lira se fijan entre un yugo formado por dos palos que al igual que las cuerdas están fijados a una caja de resonancia. Hoy en día se toca casi sólo en África. Existió

en Mesopotamia hace 5000 años y hay innumerables testimonios que estos dos instrumentos eran muy populares en Egipto hace unos 3000 años.

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

Figura: Cordófonos



Aerófonos

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

En ciertos lugares de África se han podido encontrar grupos de trompetas en los cuales cada trompetista produce uno o dos tonos en la melodía multitono que se representa. El didjeridoo australiano pertenece al grupo de los trompetas. Es descrito a grandes rasgos como un tubo largo cuyo extremo descansa en un hoyo en el suelo produciendo un efecto acústico especial.

Las flautas se encuentran en el mayor parte del mundo. Su columna de aire se pone en oscilación al soplar contra la orilla del extremo del instrumento. En las flautas transversales se sopla contra la orilla de una abertura en el lado del instrumento. Ambos sistemas requieren que

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

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

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

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

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

El zumbador es un pedazo de madera fijado en un lazo. Al darle vueltas en el aire se produce un sonido zumbido. En inglés se llama "bullroarer" lo que refiere el sonido que produce. Se usó también entre los esquimales como instrumento musical, sin embargo, hoy en día se conoce sólo como juguete de niños en varias regiones de México. Un juguete parecido encontramos entre los mayas de Yucatán, donde en lugar de un pedazo de madera se usa una

pequeña fruta seca: hacen tres agujeros en la cascara de la fruta que mide de 3 hasta 4 cm en diámetro, y cuando se le da vueltas al llamado pistón en el aire produce un sonido silbando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre baztán, A. (1993) Diccionario temático de Antropología. Ed. Marcombo-Boixareu Universitaria, Barcelona. 2ª Edición, 1993, pág. 279- 282

Blacking, John. (1964) How Musical is Man, Seattle, 19731 Bruno Nettl, Theory and method in ethnomusicology. NewYork: The Free Press, 1964. Capítulo 1.

Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L

Mantle Hood. (1971) The ethnomusicologist. Los New York: Mc. Graw Hill Book Co., 1971.

Marcia Herndon. (1974). Analysis: the herding of sacred cow “. Ethnomusicology, Ann Arbor: Society for ethnomusicology, pp. 219-262.

Merriam, alan p. (1964) The Anthropology of Music. Evanston,

Jaap Kunst. (1959).Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades. Ámsterdam.

Tokes Martin. Ethnicity, Identity and Music, Oxford, Nueva York 1994, 1997, pág. 3.