

LINGÜÍSTICA

LA CLASIFICACIÓN DE UN CAMPO SEMÁNTICO DE CREACIÓN HUMANA: LA MÚSICA

E. Fernando Nava L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM

1. NOTA INICIAL

El estudio de las clasificaciones que las personas aplicamos a los distintos elementos de nuestro entorno, se enfrenta con varias consideraciones *a priori*. Una de ellas se refiere al origen de esos elementos que componen el ambiente; es decir, ¿a cuál de estos dos grandes órdenes pertenecen las diferentes entidades de nuestro entorno, al de la naturaleza o al de la cultura? Si acaso entran en juego biznagas, chapulines, barrancos y cometas, se trata de elementos con referente universalmente definible; si lo que está ocupando nuestra atención es el compadrazgo, la religión o los albuces o el noviazgo, tenemos ante nosotros entidades que carecen de referente universalmente definible.

Para proseguir, traigamos a colación una de las líneas de pensamiento que nos aproxima al problema. Se trata de aquella que destaca la importancia de definir una salida entre estas dos situaciones: 1) si acaso, de una manera pasiva, los humanos recibimos un mundo ordenado con anterioridad o 2) en cambio, construimos activamente nuestro ambiente, imponiendo una estructura sobre el mundo (Harwood, 1971: 522). Al punto en que estamos, lo primero que esta reflexión nos invita a hacer es una fragmentación de la misma problemática. Primera situación: aunque los humanos nos desarrollamos en un mundo previamente ordenado, al momento de encarar ciertas partes del ambiente que nos rodea —la burocracia, por (infeliz) ejemplo, en contraste con las flores—, seguro es que nos llegará la sensación de que esa parte es (s)obra

y (des)gracia del espíritu (¿?) humano. Por tanto, aun en esta primera situación, la actitud de nuestra especie no es del todo pasiva: consta o llegará a constar tarde o temprano, que, junto a lo preestablecido, existen sectores del ambiente creados y ordenados de acuerdo a los caprichos de nuestro ser-y-no ser. Segunda situación: si acaso sucede que el hombre de continuo se encuentra estructurando activamente el mundo, ¿qué decir de nuestra categorización hacia lo que hemos creado/recreado/inventado/manipulado... sobre/para/por/contra... el mundo mismo? Por tanto, cualquiera que sea la resolución, las implicaciones del complejo naturaleza-cultura parecen mantenerse; las nociones sobre las entidades sin referente universalmente definible persisten, pues.

En términos de la antropología y la lingüística, lo anterior bien puede ser atendido mediante el concepto de los campos semánticos. Esto es, el cerebro humano no percibe la realidad de una manera caótica, sino que clasifica, sectoriza dicha realidad para operar sobre sus entidades de acuerdo a ciertos criterios. Así, aquello que la mente reconoce como perteneciente a tal o cual categoría, lo que está clasificado de un modo particular, recibe un determinado tratamiento, distinto al que de suyo le corresponde a otro sector de la realidad. Dichos sectores, que hacen evidente la clasificación y partición mental del mundo, son convencionalmente llamados "campos semánticos" (o "dominios culturales", "áreas cognitivas", entre otras de sus denominaciones).

Por su parte, la semántica componencial, modalidad de la lingüística que con frecuencia ha sido empleada precisamente en los estudios de las clasificaciones y los campos semánticos, precisa ser comprendida y aplicada en este trabajo a partir de la distinción entre lo natural y lo cultural —en los términos en que tal binomio se viene tratando—. No obstante, por las características del corpus reunido (fuentes indirectas, somero acercamiento lingüístico en varios de los trabajos hechos por musicólogos, etc.), la semántica componencial ha sido más que nada una guía; corresponderá en otro momento aplicar el tratamiento exhaustivo que demanda su metodología a otro corpus. Este tipo de semántica presupone pues, que varios de los rasgos de significado son universales (por lo menos una parte del vocabulario de todas las lenguas puede ponerse en perfecta correspondencia con ciertas partes del mundo fí-

sico). En una buena mayoría de casos, lo anterior es cierto para los rasgos del orden de la naturaleza y no tanto para los de la cultura. Pero, además de las dificultades que presentan las entidades culturales tridimensionales, ¿qué sucede con la realidad intangible? Damos por hecho que la semántica componencial tiene también aplicación en el análisis de los campos semánticos pertenecientes a los sectores intangibles de la cultura, como lo es la música.

En efecto, el tema de nuestro interés pertenece a las entidades del orden de la cultura, razón que tratamos de hacer evidente en el presente trabajo. Este es el punto de partida, ya que estamos de acuerdo en que la música es una de *esas cosas* "... ligadas a experiencias y relaciones personales, de manera es que no pueden aislarse ejemplos idénticos para ser presentados a gente diferente..."; parece claro que la música carece de "... referentes universalmente definibles... [como] el color, las especies biológicas y el parentesco definido genealógicamente. Estos dominios permiten un claro acuerdo entre el antropólogo y el hablante nativo en relación a aquello que está en discusión" (Kempton, 1981: 2).

Para justificar nuestra concepción, proporcionamos una serie de ejemplos que tienen que ver con la clasificación de la música —o el tratamiento del campo semántico de la música— en dos niveles: 1.— El lugar en que es situada la música según determinado grupo regional, comunidad indígena, sociedad, etcétera; 2.— La división de la materia musical o la disección de alguna de las partes de la música, según y conforme las apreciaciones y valores de algunos sectores humanos. Este recuento —no exhaustivo— tiene por objeto mostrar a los lectores un somero panorama de las diferentes problemáticas acarreadas en las clasificaciones de las músicas, así como la consecuente ubicación del campo semántico de la música en el orden de las cosas de la cultura.

Además, podrá apreciarse en la trama de ejemplos de estos dos niveles, un diagnóstico de las áreas estudiadas, que en ocasiones no son las que los investigadores idearon analizar, sino las que cada caso puso en evidente relieve. A su vez, este material, junto a otros lotes de textos (unos más lingüísticos, otros más musicológicos), nos ha venido sirviendo para darle forma a una propuesta —aún hoy en estado embrionario— que servirá de punto de partida para el estudio de los sistemas de clasificación referidos al campo semántico de la música de nuestros entornos más inmediatos.

Por último, una vez pasados los ejemplos, daremos unos acordes finales sobre un tema que, como tantos, no tiene mucho de estarse tocando en nuestros foros: el campo semántico de la música, entendida ésta como una entidad sin referente universalmente definible.

2. LA MÚSICA DE LAS REGIONES

En ningún lugar la música vale lo mismo. De un sitio a otro, no sólo la gente exhibe distintas apreciaciones, sino que la música en sí tiene una distribución geográfica con pautas de desplazamiento muy distintas a las de otros rasgos culturales —la indumentaria y los hábitos culinarios, por ejemplo—. De ahí las verdaderas dificultades que sobre la realidad artística presentan las diferentes sociedades. Tal como lo apunta Seeger (1979: 373): "La música de esas sociedades es una música verdaderamente diferente en la que (en muchos casos) todos son ejecutantes, no hay músicos especialistas de tiempo completo, los sonidos no son siempre 'fáciles' de escuchar, una 'pieza' puede durar quince horas, y no hay un vocabulario fácilmente accesible con el cual descubrir lo que ellos están haciendo".

Por encima de esto, hay gentes que colocan la "música" en el sector de las entidades del orden natural, a diferencia de la manera en que lo proponemos aquí. Para los oglala de Dakota del Sur, la canción se concibe, consciente o inconscientemente, como una extensión del cuerpo humano más que como algo externo a él. . . la música vocal se percibe como un "accesorio" —siguiendo a Lévy-Bruhl— del cuerpo humano, clasificable junto con otras funciones corporales, particularmente el habla (W. Powers, 1980: 26 y 39).

Es importante advertir aquí que por un lado están las categorías y apreciaciones autóctonas —propias al lenguaje natural de los grupos humanos— y por otro las abstracciones de nuestro metalenguaje académico. Es obvio que ambos —los mortales integrantes de las sociedades y los fugaces miembros de los conjuntos universitarios—, tenemos enfrente la misma realidad; pero las diferencias de apreciación existen. Véase lo que leímos de los oglala y lo que en seguida nos dice Baily: ". . . los elementos de la estruc-

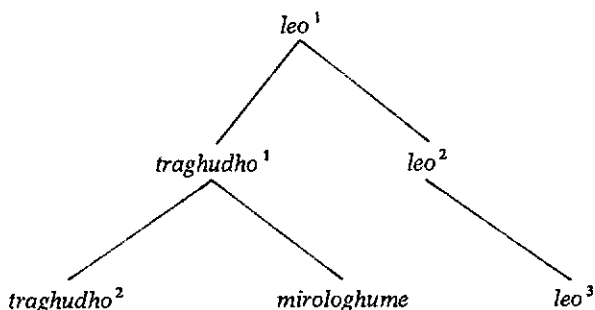
tura musical se basan en el cuerpo humano. La música puede ser vista como un producto del movimiento corporal traducido en sonido" (Blacking, 1977).

Por principio de cuentas, en un vistazo global nos damos cuenta de que en algunas lenguas nativas, no hay un término compatible al concepto de "música" tal como ahora lo usamos los hispano hablantes. Para los 'are 'are hay veinte tipos musicales agrupados en cuatro categorías de desigual tamaño: 'au (bambú; por extensión, la música tocada con todos menos uno de los instrumentos de este material), 'o'o (nombre de un tambor de bambú con hendidura; por extensión, la música tocada con este instrumento), *nuuha* (todos los tipos de canciones, con o sin acompañamiento rítmico) y *kiroha* (denomina un juego de sonidos de agua efectuado en el río). Sin embargo, no hay etiqueta general que una estas categorías (Zemp, 1978: 37-39). Los tiv de Nigeria tampoco tienen la categoría genérica "música", como por igual muchos grupos del occidente africano (Keil, 1979). Más aún, las lagunas léxicas pueden reconocerse en niveles más genéricos: el p'urhépecha de Michoacán, carece de una palabra equivalente a "sonido", aunque si tiene el término *kuskakwa*, música. Por su parte, no hay genérico para "ruido" en el tzeltal del siglo XVI, ni las formas que hoy pueden encontrarse en el habla de Bachajón (*xjuyetic* "ruido confuso", *xch'inch'on* "ruidoso" o "sonido discordante") parecen tener un sentido genérico no marcado (Ruz, 1986: 272).

Por otro lado, revisando lo que pasa en las diversas comunidades, es frecuente encontrarnos con que los eventos artísticos son considerados como algo distinto a la vida cotidiana. Los Kpelle además distinguen entre el interior y el exterior de las ejecuciones de este tipo (Stone, 1982). Es claro, en fin, que la música representa uno de los principales agentes que pueden participar en la ruptura del orden cotidiano; y también es claro que la presencia musical influye rotundamente en la creación y sostenimiento de atmósferas tan especiales como las que llegan a darse en torno al fervor nacionalista, religioso o consumista.

Para discusión, son muy nutritivos los ejemplos en que se enlazan diferentes manifestaciones de carácter literario con algunas categorías musicales. Hay varias culturas africanas que no pueden hacer una separación tan rígida y definitiva entre música y habla, como Occidente parece estar dispuesto a hacer. A su vez,

en la Grecia antigua la palabra *mousike* comprendía dos cuestiones, la poética de la música y, a la inversa, la música de la prosodia (Waschmann, 1971: 383). Aun en el idioma actual de los tataranietos helénicos, se hayan imbricadas las categorías (Herzfeld, 1981: 48):



leo: "decir" (1) sentido intransitivo únicamente
 (2) sentido transitivo/intransitivo
 (3) sentido transitivo únicamente

*traghudho**: (1) "cantar"
 (2) "acto de cantar cantos"
mirologhume: "acto de cantar lamentos"

*) pariente de nuestra palabra 'tragedia'.

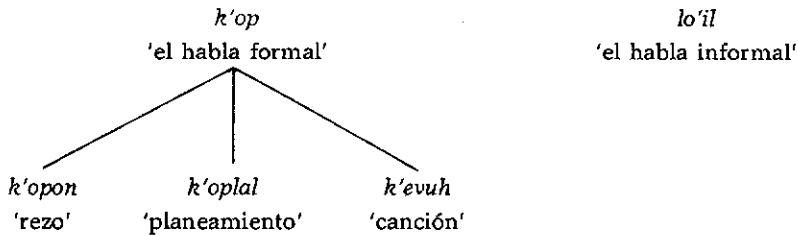
Los habitantes de la isla de Roti, al oriente de Indonesia, designan como *bini*, a toda composición en versos paralelos. A manera de ejemplo, incluimos aquí algunos de los subgéneros que vienen al caso (Fox, 1974: 73-74):

bini kekeuk 'proverbios' (*bini* corto)
soda bini 'canciones' (cantar *bini*)
helo bini 'salmos' (salomar *bini*)

Por su parte, sobran ejemplos en los que cierta figura literaria determina la agrupación de las categorías menores. En el desierto de Sonora, México, se da la siguiente correspondencia entre modos narrativos dominantes y tipos de canción (Bahr *et al.*, 1979: 265):

- narrativa en pura tercera persona (un tipo de canciones curativas de los pápagos)
 monólogo autobiográfico (un tipo de canciones curativas de los pimas)
 autobiografía con diálogo (canciones curativas tipo "venado", de los pápagos)
 narrativa en tercera persona, con citas (canciones curativas de tipo "vaquero", de los pápagos)

El grupo tzotzil de San Lorenzo Zinacantán, Chiapas, en su taxonomía del habla incluye a la canción de acuerdo a esta organización (fragmento):

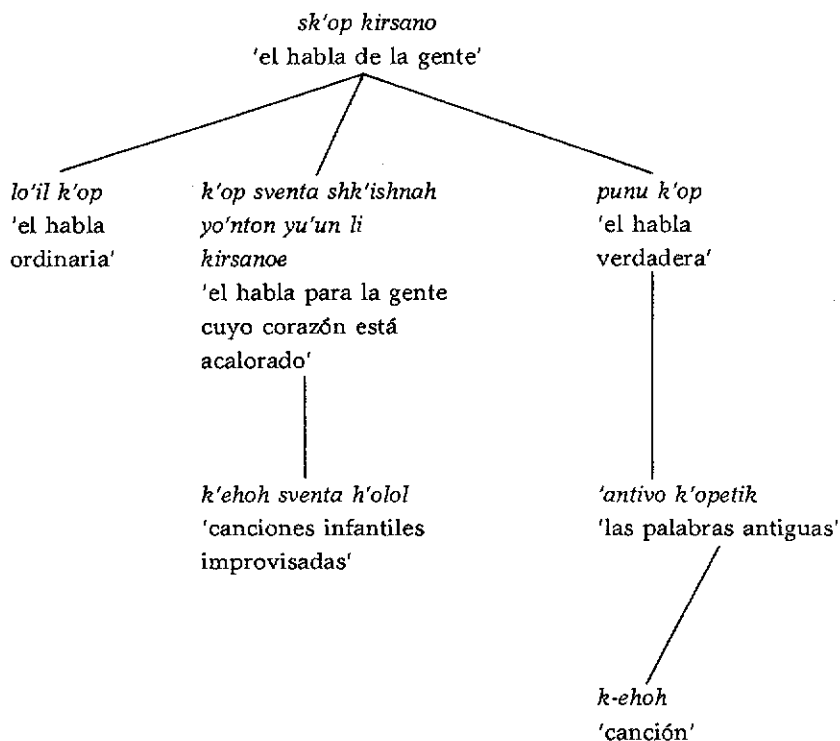


Es de advertir que el rubro de 'el habla formal' comprende inmediatamente ocho subcategorías, de las cuales siete derivan su nombre nativo de *k'op*, el término genérico que las gobierna (*k'opon* 'rezo', *k'oplal* 'planeamiento', etcétera), en tanto que la única subcategoría que formalmente se distingue de las otras por no hacer uso de esta raíz, es precisamente *k'evuh*, 'canción' (dicho sea de paso, los ocho géneros orales comparten el rasgo de expresarse por medio de dísticos —dos versos pareados— semánticos) (Bricker, 1974: 369-370).

La principal diferencia entre 'rezo' y 'canción' es que las primeras se recitan y las otras se entonan con acompañamiento musical de instrumentos de cuerda (violín, arpa y guitarra) o un trío de aliento y percusiones (una flauta y dos tambores). Aquí, parecido al modo en que lo vimos para los sonorenses, la canción es identificada por los dísticos que la componen, no por la música que las acompaña. Diferentes grupos de versos que son cantados con la

misma tonada son llamados canciones diferentes (Bricker, 1974: 373).

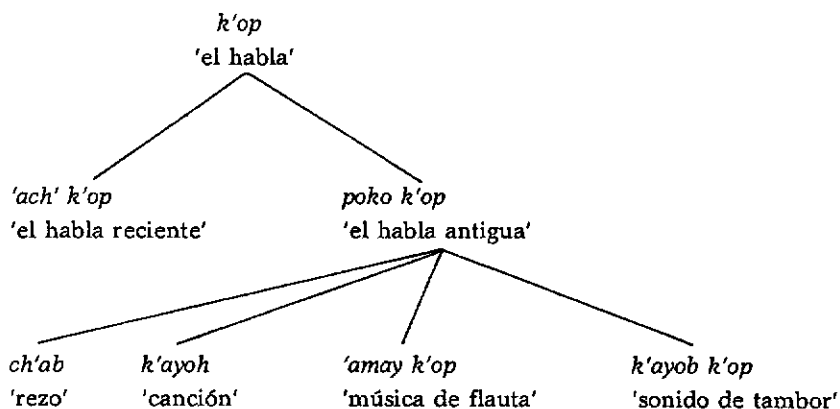
Un trabajo más extenso sobre el mismo grupo tzotzil, pero realizado entre los hablantes de San Juan Chamula, en el mismo estado, nos permite ahondar en el punto que nos ocupa a partir de un aspecto interesantísimo: la inclusión de la música instrumental dentro de las categorías más amplias que conceptualizan al habla (Gossen, 1977: 89). He aquí un fragmento de dicha taxonomía:



Este concepto del cuarto nivel puede ser visto, dice Gossen, "como el extremo opuesto de un continuo de formalismo y redundancia que comienza con 'el habla ordinaria'. 'Canción' tiene todos los atributos estilísticos formales de 'el rezo' y 'el habla ritual', además de forma musical y acompañamiento instrumental. . . Las piezas con palabras (que los músicos y los encargados del rito can-

tan acompañados de arpa, guitarra y sonaja) y sin palabras (tocadas con tambor y flauta y, ocasionalmente, con corneta, acordeón u ocarina por especialistas en ciertas fiestas mayores) están clasificadas como 'canción' (*k'ehoh*). Se dice que los instrumentos cantan tal como la gente lo hace'' (Gossen, 1977: 108).

No es raro que los tzeltales de Tenejapa (quienes ocupan la misma región geocultural que los tzotziles y con quienes comparten historia, origen lingüístico común, etcétera) tengan para el mismo campo semántico acomodos taxonómicos similares —con varios términos cognados— a los de sus vecinos indígenas. He aquí un fragmento del esquema que representa dicha concepción (Stross, 1974: 220-221):



Sorprende de este último ejemplo el que esté en el habla el sonido del tambor (instrumento no melódico). A su vez, no es tan sorprendente encontrar incluida entre los mismos tzeltales de Tenejapa y los tzotziles de Chamula, música instrumental (de flautas y cuerdas, que son instrumentos melódicos), en las categorías genéricas del habla. Esto se explica en parte con el argumento dado en uno de los casos, mismo que desencadena una sucesión de concepciones: los instrumentos cantan como las gentes lo hacen; los cantos de las gentes emplean palabras; y así sucesivamente.

Al lado de las verbalizaciones "específicas", existen otros recursos verbales relativos a la música. A pesar de no ser palabras en sí o expresiones etimológicamente transparentes, estos otros medios de referencia musical son altamente efectivos en su con-

texto. Así ocurre con "... los patrones rítmicos de ciertos tipos de música africana, los cuales son frecuentemente identificados terminológicamente por medio de su 'descripción' empleando fórmulas verbales o silábicas. Éstos también sirven como una ayuda nemotécnica y juegan un importante papel en las situaciones de enseñanza y aprendizaje. Si un patrón rítmico debe ser tocado, es posible decirle al músico las sílabas relevantes en orden de dejarle claro a él qué patrón debe ejecutar. En la música africana, las sílabas nemotécnicas y las fórmulas verbales también hacen las funciones de una nomenclatura para identificar las formas rítmicas asociadas" (Kubik, 1979: 223).

Así como varían de sociedad en sociedad las fronteras entre música y lengua, hay otras áreas culturales que se asocian a la música también de diferente manera. Ahí está el caso de África, donde "... la música africana no es únicamente sonido. La distinción occidental entre música y danza ayuda muy poco a entender la música africana porque en las culturas musicales africanas esto es irrelevante. Los patrones de movimiento trascienden estas dos esferas, que están concebidas como separadas en las culturas de occidente. Los mismos patrones de movimiento están para ser encontrados en ambos aspectos, musicales y dancísticos, del fenómeno que es la música africana" (Kubik, 1979: 227). Por supuesto que la susceptibilidad adaptativa de la música rebasa estos niveles quinésicos, para conjugarse también con los indicadores de la personalidad; como entre los *suya* de Brasil, para quienes el hecho de cantar es de vital importancia, dejando muy atrás la manera en que las personas pueden hacerlo: "La gente que canta mucho expresa su 'felicidad' (*kin*, una especie de felicidad existencial), y su sostenimiento por la manera en que son las cosas. Se dice implícitamente de la gente que no canta que no es 'feliz'" (Seeger, 1979: 377).

La música también se inserta en los nebulosos terrenos de la identidad; entre los mismos *suya*, se "... cree que los cantos *aika* son únicamente de ellos: son el único grupo indígena que conocen que tiene los *aika* y los usan para diferenciarse a sí mismos de otros indios. . . En contraste con los *aika*, los *suya* dicen que todos los grupos indígenas tienen cantos *ngere*" (Seeger, 1979: 379).

Ahora, con respecto a su propia música, aquello que los individuos sienten, manifiestan, practican y los contextos en que la ejecutan, representa un complejo variadísimo en todo el mundo. Lo

que los heratis distinguen como "música herati" forma sólo una pequeña porción del repertorio de muchos músicos urbanos masculinos; mientras que entre las mujeres que ejecutan música la proporción es más alta. En muchos eventos, los músicos urbanos tocan canciones populares que se oyen en Radio Afghanistan, canciones de Irán, de películas y de otras fuentes. La música herati tiene poca demanda en eventos tales como bodas, festivales de primavera y conciertos Ramazan; el contexto que tiene mayor proporción de cantos herati es el teatro (Sakata, 1983). Por su parte, los palau manejan 53 géneros, 37 de los cuales los constituye su música "clásica". Ellos opinan de este repertorio que son: 1) canciones cuyos creadores son de poca importancia; 2) canciones transmitidas por tradición oral; 3) canciones transmitidas por grupos locales; 4) canciones con profundidad de tiempo histórico. Se dice que muchas de estas canciones las compusieron mujeres y que es un repertorio finito, imposible de ser incrementado (Yamaguchi, 1968: 347). Para otras sociedades, como la p'urhépecha, es posible hoy en día aumentar, por medio de la composición, el repertorio de sus géneros clásicos, que son dos —"sones" y "abajehños"—, de entre una docena de géneros recurrentes y otro tanto de géneros relativamente marginales.

Además de las cuestiones de la identidad, están los niveles de prestigio: en algunas sociedades porta cierto estigma el hecho de ejecutar cierto repertorio o tocar determinado instrumento musical (recuerdo lo denigrante que nos pareció a mis compañeros de la secundaria y a mí el saber que John Lennon había tocado las maracas en *Let it be*).

Otra zona muy escabrosa es la de las conceptualizaciones en torno a la expresión musical infantil. Para los tzotziles de San Juan Chamula, existe la categoría de *k'ehoh sventa tahimol h'olol*: 'canciones improvisadas de los niños' que pertenecen al *k'op sventa shk'ishnah yo'nton yu'un li kirsanoe*: 'el habla para la gente cuyo corazón está acalorado', quedando así claramente diferenciadas de otro tipo de canciones [véase página 408]. Los argumentos por los que se hace dicha separación son los siguientes: las canciones infantiles son imitaciones imperfectas de las 'canciones', género que se da en 'el habla verdadera'. Idealmente, las 'canciones' sólo se usan en contextos rituales; sólo los adultos saben qué melodía va con qué texto, los niños no; y éstos, los escuincles, no pueden tocar

los instrumentos que deben acompañar a las 'canciones' (Gossen, 1977: 93).

La etnografía nos proporciona copiosos ejemplos en los que queda manifiesta la distinta correspondencia en que son puestos los elementos naturales de la temporalidad con determinadas unidades musicales. Entre los pápagos, el día y la noche se conjugan con algunos repertorios del modo siguiente: La ejecución del ciclo de canciones tipo "venado" comprende dos días completos, por decir: comenzando después de la puesta del sol un viernes para terminar en la puesta de sol del siguiente domingo. Mientras que el ciclo de canciones tipo "vaquero" cubre un día completo: comienza durante la mañana de un sábado y termina justo antes de la puesta del sol del domingo. Mientras que la ejecución de éstas se concentran en el día (1 a 8 y 12), y sus textos se refieren de manera consistente a la interacción diurna entre el hombre y las reses, las canciones del primer tipo están prácticamente divididas por mitades entre el día y la noche, haciendo mención a los contactos humanos diurnas entre el hombre y el venado sólo en dos canciones (5 y 8) (Bahr *et al.*, 1979: 265-266).

Venado	1 a 4	5 a 8	9 a 14	15	16
Vaca		1 a 8	9 a 11	12	
puesta del sol(<i>ps</i>)		salida del sol (<i>ss</i>)	(<i>ps</i>)	(<i>ss</i>)	(<i>ps</i>)

Al cerrar esta sección, citamos otros casos en los que la música se asocia con distintos componentes de la vida humana: "... las entidades musicales están con frecuencia correlacionadas sistemáticamente con fenómenos no musicales. . . en algunos de los sistemas de tipos melódicos del medievo del norte de la India, seis tipos superordinados están correlacionados con las seis estaciones, lo que tiene fuertes connotaciones afectivas. Por su parte, en algunas fuentes de la teoría europea medieval, se encuentra una correspondencia similar entre los cuatro humores galénicos, los cuatro elementos aristotélicos y los cuatro pares de modos de canto llano (H. Powers, 1980: 1). En otros casos, se señala la procedencia y el destino de uno de los factores, así como su efecto sobre el otro: "... son los eventos musicales los que crean el dualismo de la organización social de los suya" (Seeger, 1979: 392); y así hasta el infinito.

3. LAS REGIONES DE LA MÚSICA

La partición de ejemplos entre las secciones 2 y 3 ha sido realizada sobre la base recurrente de la arbitrariedad. Con la información tan incompleta que para la mayoría de los casos nos ha llegado (y con la manera tan fragmentada con que la hemos tratado), nada nos autoriza a confirmar que todos los ejemplos estén perfectamente distribuidos. Para la sección 2 tratamos de hacer ver el lugar que ocupa la música en general o alguna de sus partes más categóricas, en el plano conceptual de sociedades de distintas regiones. En la presente sección, intentamos mostrar cómo grupos humanos distintos fragmentan regiones o áreas musicales en particular. Suponemos que nuestros posibles errores se subsanan con la intención meramente metodológica de visualizar y categorizar por separado todos estos ejemplos de relatividad conceptual en música, de acuerdo a las dos grandes secciones referidas y consideradas por nosotros como pertinentes de ser tratadas —o por lo menos conocidas aunque no analizadas como en este trabajo— con cierta independencia.

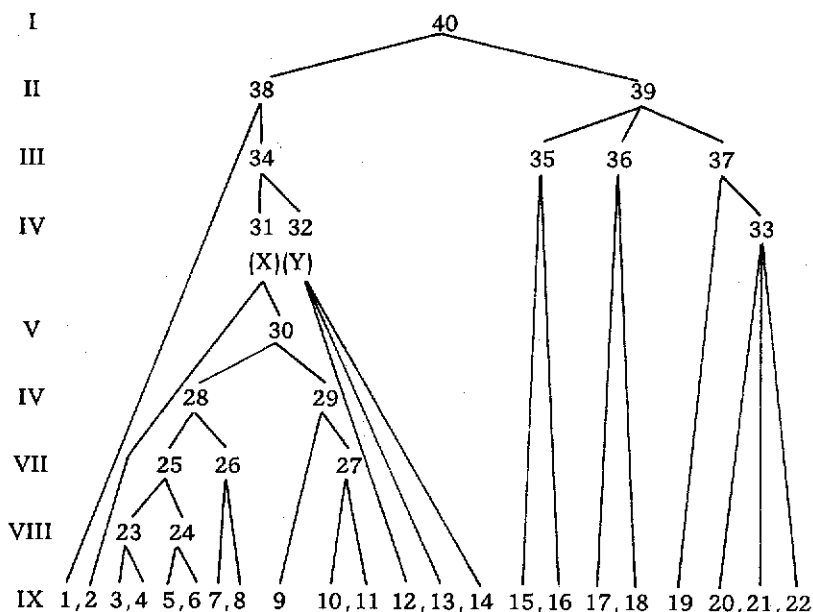
Al comenzar esta sección con la región de los instrumentos musicales, recordemos aquella distinción entre las categorías y clasificaciones de las gentes en sus "medios y con sus palabras espontáneas", por un lado, y la terminología abstracta del contexto académico, por otro. Como ejemplo del primer caso, citamos las respectivas clasificaciones de los antiguos indúes, de los kamayurá del amazonas y de los 'are 'are, aplicadas claro está, únicamente a su particular colección instrumental. Como mero contraste y ejemplo del caso segundo referimos brevemente en este párrafo el trabajo de erudición comparativo-tipológica mundial que es la obra del dúo Sachs-Hornbostel, estimada en el medio como la clasificación *linneana* de los instrumentos musicales.

Pues bien, dos textos de la India —el *Natya Sastra*, de hace unos 1500 años, y el *Sangita-Ratnakara* de Sarngadeva, del siglo XIII—, agrupan los instrumentos en cuatro rubros:

- vadya* (instrumentos)
- tata* (cuerdas)
- susira* (alientos)
- avanaddha* (tambores)
- ghana* (idiófonos)

(Esta es también la primera gran división que hacen Sachs-Hornbostel, añadiendo al conjunto los electrófonos.)

Por su parte, los kamayurá organizan así sus instrumentos musicales (Menezes, 1988: 61):



40: *marakatap* "instrumentos musicales"

39: *hopopytywomarakatap* "instrumento musical de (o para) acompañar"

38: *marakatap* "instrumento musical que 'canta'"

37: *homocinipy* "de chocar"

36: *homopyry rypyt* "de girar"

35: *homopang ipyt* "de golpear"

34: *ipytyt* (o *yumia*) "de soplar"

33: dimensión y consistencia de las cabezas

32: tipo de tubo, tubo y cabeza

31: tipo de tubo, tubo

30: lugar en que se sopla el tubo: en la punta

29: parte del cuerpo usada para la ejecución, boca y dedos

28: parte del cuerpo usada para la ejecución, boca

27: material de construcción del tubo: taquara

26: aspecto interno del tubo, con paleta

25: aspecto interno del tubo, sin paleta

24: tipo de taquara, grande

23: tipo de taquara, menor

22 a 1: nombres particulares de los instrumentos.

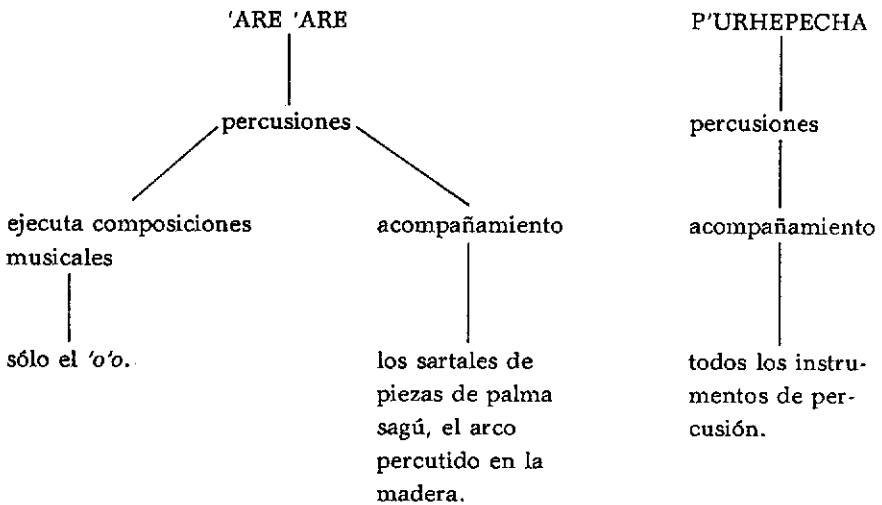
Por su parte, el universo de los instrumentos musicales que concibe el grupo 'are 'are se ha visto extendido —al igual que su clasificación—, de la manera en que se ilustra: hay el término polisémico 'au, que significa "bambú", por extensión "instrumento musical de bambú" y por superextensión el mismo término se usa para designar los instrumentos musicales europeos y los objetos que transmiten música occidental, tales como radio, tocadiscos y grabadora (Zemp, 1978: 37). A pesar de lo escueto de estas menciones, es fácil advertir los distintos criterios e intersecciones de éstos, funcionando en el ordenamiento de la región de los instrumentos musicales.

Ahora, una región musical que pertenece no tanto al mundo físico sino más bien al área sensorial, es la de la afinación. La variedad que en este respecto podemos encontrar se extiende a lo largo de un vasto gradiente de posibilidades. Por un lado hay sistemas musicales que, en su totalidad, carecen de "rigidez" en esta dimensión; otros sistemas tienen áreas "flexibles" junto a áreas más estables, por ejemplo los sistemas de afinación de algunos instrumentos frente a otros, como el *kundi* (arpa) de los azande de la República de África Central. Ésta "... se afina de acuerdo a la fórmula verbal *vili pai sa sunge*. Esta fórmula está impresa en la memoria de los músicos. Es también un tipo de nombre del patrón de afinación que está en su mente" (Kubik, 1979: 245). Y, en fin, otros sistemas musicales muestran una firme rigidez en la afinación de todos sus instrumentos. Ejemplo de esto puede ser el sistema de unas afinaciones cíclicas de la China antigua, que hace una diferencia de sesenta afinaciones distintas, cada una con su respectivo nombre (a su vez, doce de éstos corresponden a los meses del año) (McClain, 1979).

Muy cercano al punto anterior está el concepto de escala. "En Buganda y Busoga los conceptos de escala parecen estar presentes: se concibe que una escala comienza desde la frecuencia más alta" (Kubik, 1979: 245).

Con estas dos regiones de la música, desembocamos al concepto de melodía. Entre los palau, ésta implica "subida y bajada de voces"; por ejemplo, el *dalang*, que es una recitación estilística de poemas sarcásticos con cierta rítmica corporal y de enunciación, así como algo de diferenciación tonal, no es una canción, porque no requiere que la voz suba y baje (Yamaguchi, 1968: 348-349).

También el concepto de música entre los p'urhépechas está marcadamente inclinado hacia la melodía, aunque contrasta con el de los 'are 'are en el tratamiento de los instrumentos de percusión, para quienes la principal razón por la cual la clasificación musical no incluye a la 'o'o (música del tambor hendido) en los 'au, no es porque dichos tambores no estén hechos de bambú, sino porque ellos no producen sonidos que van para arriba y para abajo (Zemp, 1978: 62):



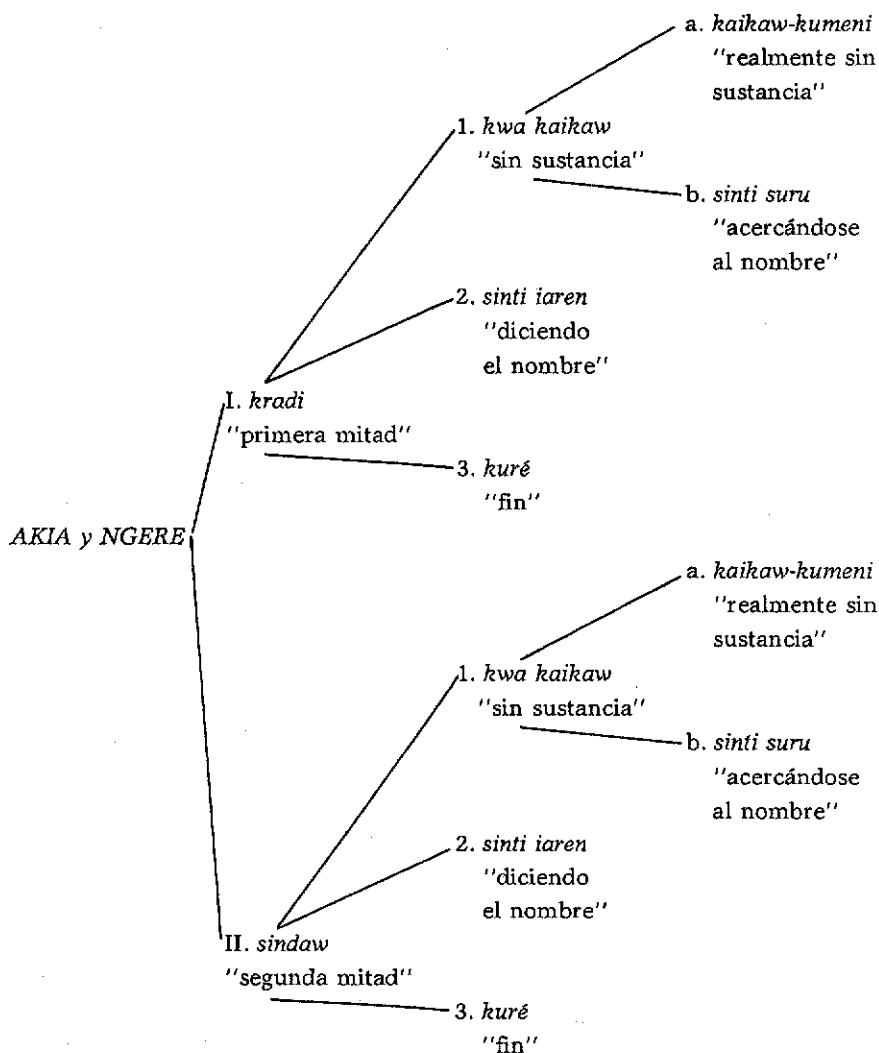
De lo que son los géneros musicales o tipos distintos de piezas, nos interesa por ahora no sólo el modo en que están estructurados sino también la manera en que sus partes son nombradas. Como se constata por los siguientes ejemplos, las distintas sociedades enfocan diferentes rasgos para proceder a la disección de sus géneros particulares. La organización temporal del *gisalo* —un tipo de canto— de los kaluli de Papúa, Nueva Guinea (Feld, 1985: 192), se muestra en el cuadro de la siguiente página.

En la organización de los aspectos sonoros y temporales de los *kpelle* de Liberia entran en juego 22 conceptos nativos que se intersectan en las dimensiones de tono, timbre, dinámica, ritmo, tiempo, polifonía y forma (Stone, 1981: 205).

<i>Secciones mayores y tiempos</i>	<i>Subsección y tiempos</i>	<i>Metrónomo (sob pulsos por minuto)</i>	<i>Número de sob pulsos</i>
mO 3'45"	mO*	= 125	213
	1'38"		
	mO + talun	= 125	255
	2'07"		
sa-gulab 0'22"	sa-gulab	= 122	45
	0'22"		
	dun + talun	= 123	425
	3'27"		
dun 3'49"			
	sa-sundab	= 123	45
	0'22"		
sa-gulu 0'07"	sa-gulu	= 120	14
	0'07"		

* O vocal posterior baja abierta.

Cerrando este concierto de ejemplos, transcribimos información relativa a dos regiones de las canciones, de los ya mencionados suya (Seeger, 1979: 388 y 390): a pesar de que los *akia* y los *ngere* difieren en la manera específica de expresarse, la estructura es igualmente clara para ambos y las partes tienen el mismo nombre. 1.a consiste enteramente en "palabras canción" o sílabas que los suya dicen que no tienen significado. 1.b tienen palabras con significado pero no el texto completo de la canción. Típicamente establece una acción pero no menciona al animal o a la planta que hace la acción. Esto literariamente "no da el nombre". En 2, el animal es importante, y las canciones son frecuentemente identificadas por el animal nombrado en ellas (aparentemente no hay vocabulario de rasgos musicales tales como la síncopa o las figuras melódicas, aunque éstos son obviamente importantes al recordar la canción en sí misma). Después de "decir el nombre" o la estrofa completa por una vez, se canta el fin. La naturaleza de esta coda es diferente en *akia* y en *ngere*, y ésta varía para diferentes tipos de *ngere*. Pero en todos los casos hay un cierre musical. Después



del fin, se comienza con la segunda parte (II) iniciando con 1.a. Al terminarse esta segunda mitad, se termina de cantar o se canta una canción diferente.

En seguida de las cuestiones relativas a los géneros, vienen los problemas de los repertorios de cantantes, de grupos instrumentales o de las sociedades en sí. Para ingresar a este océano de posibilidades, coincidimos con quienes señalan que para entender una

	<i>Akia</i>	<i>Ngere</i>
Sexo del cantante	Sólo los hombres.	Las mujeres a veces cantan como grupo o con el hombre.
Número de cantantes	Cantada individualmente, cada quien su propia canción, aun cuando varios hombres canten al mismo tiempo.	Cantado en un grupo en unísono.
Estilo vocálico	Forzado, tenso, fuerte. Los cantantes fuerzan las voces para cantar tan alto y fuerte como les sea posible.	Unísono, tono bajo, volumen moderado. Los cantantes tratan de armonizar las voces.
Tono	Cada cantante quiere cantar tan alto como le sea posible. No hay nota fija de la que deba empezar. Esto varía de acuerdo a la fatiga, el momento en la ceremonia y su edad.	Los cantantes tratan de cantar en el rango de voz más bajo que les sea posible. Las canciones con frecuencia empiezan en un tono tan bajo que los hombres no lo alcanzan, luego se arrastra hacia arriba en las primeras estrofas.
Tiempo	Varía con el movimiento de los cantantes y el punto en la ceremonia.	Relativamente fijo, con más variaciones entre clases de <i>ngere</i> , que entre las de una simple ejecución.
Contorno melódico	Es típico el contorno descendente.	Es típico el contorno "llano".
Lugar de ejecución	En la plaza del centro del pueblo, también fuera de él.	Sólo en los pueblos: en la plaza y en las casas habitación.

música en particular, se depende, por lo menos en parte, de entender sus relaciones con todos los otros tipos de música que son parte de la misma cultura (Yamaguchi, 1968: 345). En el caso de este investigador están en juego los 53 géneros de los palau. Pero el número de géneros no debe de ser motivo de preocupación: los géneros en cantidad podrían ir aún más arriba o más abajo que esta cifra; y aun tratándose de una situación —por lo demás rara de encontrar— en la que una sociedad tuviera que ver con un solo tipo genérico musical, dudamos que fueran sencillas las explicaciones en torno a su empleo, valorización y concatenación con otras entidades de la misma cultura. La organización de los repertorios, pues, es un problema muy atractivo. ¿Cómo operan? ¿A partir de qué rasgos se diferencian? Anotemos, finalmente, que entre los

pápagos "... un especialista en canciones de curación... conoce tantas canciones como cuarenta grupos de éstas, de los cuales unos tienen una sola canción y otros llegan a más de treinta canciones" (Bahr *et al.*, 1979: 251).

Con la idea de nutrir los argumentos que refuerzan nuestra hipótesis, se pueden proyectar casi hasta el infinito los ejemplos y los acertijos que éstos sugieren: ¿en qué medida los géneros que forman parte del repertorio de una sociedad son excluyentes? ¿Existe una tendencia al equilibrio entre los géneros, de acuerdo al número de contextos en los que toma partido? ¿En qué proporción aumentan o disminuyen los ejemplos —o piezas particulares— de los géneros a través del eje temporal?

4. NOTA FINAL

La suma de ejemplos de las secciones anteriores es apenas una pequeña muestra de la diversidad de conceptos y clasificaciones que existen en relación a la música. Dicha muestra, a pesar de no ser estadísticamente representativa, nos parece que es suficiente para entender que la música debe situarse entre las entidades de nuestro ambiente que pertenecen al orden de lo cultural (no al de lo natural), entre las entidades que no tienen un referente universalmente definible. Esto no quiere decir que la música sea algo imposible de sistematizar o algo incapaz de ser clasificado. Los mismos ejemplos nos dejan ver que la música es una entidad factible de ser ordenada mentalmente. Inclusive, hay casos en que se aplican en su clasificación los modelos que encontramos, tan productivamente, en la clasificación de varias entidades del orden natural, y que sí tienen referente universalmente definible; por ejemplo las taxonomías jerárquicas de plantas y animales.

No obstante, el hecho de que la música sea una entidad cultural nos reclama varias precisiones para su acercamiento. Por principio de cuentas, debemos de reconocer las pocas opciones que parece haber para acceder a los planos musicales más abstractos. En efecto, se ha sugerido que sólo hay tres maneras de comunicar cualquier cosa referente a la música: "por la ejecución musical, por las partituras o alguna otra representación simbólica, o mediante palabras" (List, 1971: 400). Esto debe ponerse en inmediata

correspondencia con la socialización del fenómeno musical, para la cual cada grupo humano presenta diferentes estrategias. Concretamente, la tendencia que algunos sugieren (Sakata, 1983), de que en la medida en que hay músicos profesionales se encuentra un rango más diverso de distintos estilos musicales y un vocabulario más amplio para hablar sobre la música y los músicos, es algo que necesita ser precisado para su justa inclusión entre los procesos sociales más recurrentes.

Como era de esperarse, estamos aterrizando en el terreno de los universales. No obstante, la fenomenología de la música hace que dirijamos nuestra atención hacia determinados planos en particular. Pero en una entidad sin referentes universalmente definibles, como es la música, ¿dónde buscar los universales? En sí, la identificación de universales en música se ha intentado principalmente en las siguientes áreas: 1) En la música en sí misma, en su estructura —ritmo, melodía, armonía, etcétera—, ya que "...hay grandes paralelos en la manera en que los sistemas musicales están contruidos en diferentes partes del mundo, y esas relaciones sugieren algo fundamental acerca de la estructura de la mente con respecto a la música. . ." 2) En las funciones de la música en las distintas sociedades, en el uso que a ella se le da. 3) En la manera en que la música se hace, teniendo en cuenta no sólo la ejecución sino también la manera en que la música es escuchada, entendida y hasta aprendida (Harwood, 1971: 522-523). En particular nos inclinamos a pensar que los universales han de buscarse en la última de las áreas. Tal como se ha sugerido, las estructuras y funciones musicales no parecen ser el plano en donde deban rastrearse los paralelos o contrastes de mayor peso cognitivo. Lo que podemos identificar como universales son ejemplos de procesos cognitivos y sociales humanos básicos, activados en la acción de la construcción del mundo real y la adaptación a ese mismo entorno. Por lo tanto, el proceso de entender y tomar parte en el comportamiento musical puede ser más universal que el contenido del conocimiento o la acción musicales (Harwood, 1971: 523 y 531).

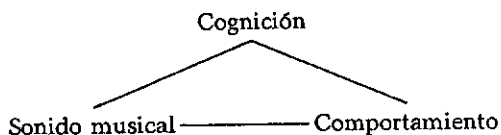
En otras palabras la música puede entenderse como un estímulo auditivo complejo, que de alguna manera es captado, estructurado y convertido en algo significativo por el cerebro humano. Desde este punto de vista, podemos buscar estrategias mentales que todos los humanos aplicamos al sonido musical, y así identifi-

car algunos procesos universales (Harwood, 1971: 524). En este lugar hemos de destacar la dimensión tan importante que implica la percepción, ya que ésta debe verse como algo constructivo y sintético, no como un filtro pasivo para un universo estructurado rígidamente (Harwood, 1971: 524). Todo lo anterior nos incita a estudiar las dimensiones del comportamiento humano ante los hechos musicales —tanto los rasgos más frecuentes como los que parecen ser detalles muy particulares—, como son: el proceso de percepción y el de la conceptualización.

Así, es de notar que en los altos niveles de percepción, advertimos algunas fuertes similitudes de procesamiento en los sistemas musicales del mundo (Harwood, 1971: 525-527; Dowling & Harwood, 1986). Algunos de estos son: 1) El mecanismo dual (referido a dos diferentes membranas del oído) de la percepción del tono, que es un buen candidato para un universal de la percepción auditiva humana, y tiene muchas implicaciones en el diseño de instrumentos musicales. 2) Los efectos de juicios subjetivos en la generalización de las octavas, parece ser otro fuerte universal de la percepción en música. 3) Las escalas parecen ser el universal de una partición de información entonativa acerca del tono en unas cuantas categorías selectivas, categorías que aparecen repetida y sistemáticamente en las octavas sucesivas. 4) El efecto perceptual de la "escisión melódica" viene a ser un poderoso y universal determinante para el uso de pequeños intervalos (menos de 4 semitonos) en la construcción de una melodía coherente. Aunque la función y la estructura puedan variar de una cultura a otro el proceso es muy similar —la importancia perceptual del tono y las categorías del contorno para entender lo que oímos—. Como los ejemplos lo dejan ver, el proceso implica la agrupación de la información percibida, en categorías significativas, para que ésta pueda ser a) almacenada en memoria, b) usada para entender nuevas experiencias musicales a través de la construcción activa del evento musical y c) transmitida entre miembros de una comunidad musical. 5) La construcción de categorías musicales para la comunicación cultural, como una más de las tendencias universales.

Sobre este último punto y dado nuestro interés por el componente nomenclator lingüístico, confesamos que en el presente documento hemos puesto una atención especial hacia el problema de las categorías nativas. Advertimos también que nos preocupa

utilizar algún modelo para tratar dicho asunto. En ese sentido, nos parecen interesantes las propuestas de Merriam (Rice, 1987: 470):



También pueden tomarse en cuenta —hechos los ajustes necesarios— las ideas de Kempton (1981), que versan sobre los *prototipos*; este modelo está ensayado con toda premeditación precisamente en un par de dominios sin referentes universalmente definibles: el calzado y la loza de cerámica. En otro momento comunicaremos los resultados de nuestra aplicación de estas propuestas al corpus aquí reunido, así como a un abundante número de casos que están por considerarse. Entre estos últimos, vale la pena mencionar la colección de términos musicales de culturas no occidentales, compilados en una obra de más de 800 páginas (Kaufmann, 1990).

A estas alturas tenemos un sentimiento: cada vez empleamos menos la metáfora al hablar de ciertos planos de los sistemas musicales y del conocimiento que de ellos nos vamos formando. Es cierto lo que se ha apuntado: que el lenguaje y la música son las dos principales maneras por las que el ser humano ha estructurado el sonido para la comunicación social (Feld, 1974: 198). Pero eso no justifica que sigamos empecinados en metaforizar sobre la música como lenguaje en los tres aspectos en que más habitualmente se ha hecho —según y conforme la atención gire en torno a la semántica, la fonología, o la sintaxis y la gramática (H. Powers, 1980: 1)—, ni aun en otros menos frecuentes o posibles. No es que se le reste importancia al fenómeno, pues tan atractivo es reconocer los planos del habla en que se sustenta la homologación musical, como las situaciones en que la música es la base de metáforas proyectadas hacia otros aspectos, incluida la lengua. Pero por ahora seguimos dejando el asunto en la sala de espera.

Es verdad que en nuestras aproximaciones a la música empleamos modelos que de alguna manera han sido motivados por esquemas emanados de otras ciencias como la lingüística en particular, tal como se cita párrafos arriba. Pero por mucho que los métodos de elicitación para obtener la información que nos permi-

ta plantear las clasificaciones que las distintas sociedades hacen de su música estén sustentados en procedimientos de análisis y tálacha lingüísticos, no es lícito seguir metaforizando sobre estos elementos. Téngase en cuenta, por ejemplo, que a partir del hecho hablado de preguntar términos y conceptos sobre plantas y animales, a nadie se le ocurre decir que los huizaches y los nopales o los zopilotes y los tlacuaches son entidades lingüísticas. En cuanto a la palabra y a la música, su naturaleza sonora está por un lado y las estructuras cognitivas del cerebro humano que las ha creado y reproduce, está por otro.

En fin, de que hay constantes y tendencias en música, las hay; en ese sentido, la investigación de tal materia en cuanto a la música mexicana se refiere, sigue siendo un campo relativamente inexplorado. El tiempo invertido en la elaboración de este documento apunta hacia el relleno de las lagunas existentes; dicho tiempo, además, quiere ser como su homólogo aludido en seguida: "La música es un tipo especial de tiempo y la creación de tiempo musical es una ocupación universal del hombre" (Wachsmann, 1971: 384).

ABSTRACT

The diversity of classifications, concepts, and appraisals that exist concerning Music has encouraged the elaboration of models that allow for the study and understanding of the musical phenomenon practiced by the different cultures. This model aims to explain the criteria employed in the general conceptualization of music (its systematisation and classification), and to identify the universal ones in this subject.

Owing to the complexity of the musical phenomena in the world, and to the mental processes that these phenomena involve, it is necessary that such a model establishes with great precision its bounds and relationships with others, as do linguistic models, for example.

One of the basic principals in the development of this model is that Music is a entity that lacks definable universal referent, and that therefore is a cultural product. The article focuses on this concept as it relates to two dimensions: 1) the place in which different cultures conceptually place Music or part of it (instruments, for example), and 2) the divisions different social sectors form of the field of Music (groups of, as well as parts of songs). More than 14 situations and 11 cases from different parts in the world are discussed.

REFERENCIAS

- BAHR, Donald; Joseph GIFF y Manuel HAVIER
1979 Piman Songs on Hunting, *Ethnomusicology*, vol. 23, núm. 2, p. 245-296.
- BLACKING, John (ed.)
1977 *The Anthropology of the Body*, Academic Press, Nueva York.
- BRICKER, Victoria R.
1974 The Ethnographic Context of Some Traditional Mayan Speech Genres, *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Richard Bauman y Joel Sherzer (eds.), Cambridge University Press, Nueva York, p. 368-388.
- DOWLING, W. Jay y Dane L. HARWOOD
1986 *Music Cognition*, Academic Press, Orlando, Florida.
- FELD, Steven
1974 Linguistic Models in Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 18, núm. 2, p. 197-217.
1985 *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- FOX, James J.
1974 "Our Ancestors Spoke in Pairs": Rotinese Views or Language, Dialect and Code, *Exploration in the Ethnography of Speaking*. R. Bauman y J. Sherzer (eds.), Cambridge University Press, Nueva York, p. 65-85.
- GOSSEN, Gary H.
1977 Chamula Genres of Verbal Behavior, *Verbal art as Performance*. Richard Bauman (ed.), Newbury House Pub. Rowley, Massachusetts, p. 81-115.
- HARWOOD, Dane L.
1976 Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology, *Ethnomusicology*, vol. 20, núm. 3, p. 521-533.

HERZFELD, Michael

- 1981 Performative Categories and Symbols of Passage in Rural Greece, *Journal of American Folklore*, vol. 94, núm. 371, p. 44-57.

KAUFMANN, Walter

- 1990 *Selected Musical Terms of Non-Western Cultures: A Notebook Glossary*, Harmonic Park Press, Warren MI.

KEEL, Charles

- 1979 *Tiv Song*, University of Chicago Press, Chicago/Londres.

KEMPTON, Willett

- 1981 *The Folk Classification of Ceramics. A Study of Cognitive Prototypes*, Academic Press, Nueva York.

KUBIK, Gerhard

- 1979 Pattern Perception and Recognition in African Music, *The Performing Arts. Music and Dance*. J. Blacking y J. W. Kealiinohomoku (eds.), Mouton Publications, Nueva York, p. 221-249.

LIST, George

- 1971 On the Non-universality of Musical Perspectives, *Ethnomusicology*, vol. 15, núm. 3, p. 399-402.

McCLAIN, Ernest G.

- 1979 Chinese Cyclic Tunings in Late Antiquity, *Ethnomusicology*, vol. 23, núm. 2, p. 205-224.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

- 1988 Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: a Teoría Musical dos Indios Kamayurá, *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, núm. 45, p. 49-71.

POWERS, Harold S.

- 1980 Language Models and Musical Analysis, *Ethnomusicology*, vol. 24, núm. 1, p. 1-60.

POWERS, William K.

- 1980 Oglala Song Terminology, *Selected Reports in Ethnomusicology*, Charlotte Heth (ed.), University of California, Los Angeles, vol. 2, núm. 2, p. 23-41.

RICE, Timothy

- 1987 Toward the Remodeling of Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, vol. 31, núm. 3, p. 469-488.

RUZ, Mario Humberto

- 1986 El viento y la palabra: sonido y verbo en Copanaguastla, *Anuario* [Centro de Estudios Indígenas], Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristobal de las Casas, Chiapas, vol. 1, p. 267-292.

SAKATA, Hiromi Lorraine

- 1983 *Music in the Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*, Kent State University Press, Ohio.

SEEGER, Anthony

- 1979 What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil, *Ethnomusicology*, vol. 23, núm. 3, p. 373-394.

STONE, Ruth M.

- 1981 Toward a Kpelle Conceptualization of Music Performance, *Journal of American Folklore*, vol. 92, núm. 372, p. 188-206.
- 1982 *Let the Inside be Sweet: The Interpretation of Music Event Among the Kpelle of Liberia*, Indiana University Press, Bloomington.

STROSS, Brian

- 1974 Speaking of Speaking: Tenejapa Tzeltal Metalinguistics, *Explorations in the Ethnography of Speaking*. R. Bauman y J. Sherzer (eds.), p. 213-239.

WACHSMANN, Klaus P.

- 1971 Universal Perspectives in Music, *Ethnomusicology*, vol. 15, núm. 3, p. 381-384.

YAMAGUCHI, Osamu

- 1968 The Taxonomy of Music in Palau, *Ethnomusicology*, vol. 12, núm. 3, p. 345-351.

ZEMP, Hugo

- 1978 'Aré'aré Classification of Musical Types and Instruments, *Ethnomusicology*, vol. 22, núm. 1, p. 37-67.