

Música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur: estado del arte

Rafael José de Menezes Bastos. Universidad Federal de Santa Catarina

Diciembre de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 14

Traducido por: Lucía S., revisado por Pilar Cabanzo



Presentación

La etnomusicología de las tierras bajas de América del Sur, que ostenta algunas de las descripciones más antiguas del mundo sobre 'música primitiva' — las de Léry sobre canción tupinambá de Rio de Janeiro (de 1578 [vea 1980]) y Montoya sobre categorías del mundo sonoro-musical guaraní (de 1639 [1876]) Sobre el primer libro — que Cooley (1997: 6) considera ser la primera descripción etnomusicológica basada en trabajo de campo realizada en el mundo — véase Azevedo (1941), Camêu (1977) y Veiga (1981). Para una lectura etnomusicológica del *Tesoro* de Montoya, vea Montardo y Martins (1996) y Montardo (2002: 220). Sobre las dos obras, véase Menezes Bastos y Piedade (1999). ')';' onmouseout='tooltip.hide()';>1— no conoció desarrollo moderno comparable, ni cercano a aquel que tuvieron en esa etapa regiones como África sub-sahariana, América del Norte y el sudeste asiático. El estudio de las razones para que esto haya ocurrido no hace parte de este trabajo. Durante los últimos treinta años, por lo tanto, esa área académica pasó por un crecimiento significativo que parece tener perspectiva de continuidad, particularmente en el Brasil. Ese crecimiento se expresó en la publicación de monografías y otros tipos de textos etnomusicológicos — ensayos, artículos y otros — y en otras especializaciones que encuentran en la música un tema relevante. Entre las monografías etnomusicológicas, vea Menezes Bastos (1999a [1978], 1990), Halmos (1979), Aytai (1985), Seeger (1987), Ermel (1988), Hill (1993), Estival (1994), Olsen (1996), Beudet (1997 [1977]), Werlang (2001), Montardo (2002), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, 2005), Barros (2003, 2006), García (2005) y Lourenço (2009). Entre las otras, Hugh-Jones (1979), Basso (1985), Viveiros de Castro (1986), Graham (1995), Pinto (1997), Velthem (2003). Vea Aretz (1991), Beudet (1993), Menezes Bastos (1994, 1999b e 2005a), Blasco (2000) y Coelho (2007) para algunas encuestas. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>2.

Este texto, dividido en dos partes, busca aproximarse a esta tarea, centrándose en la producción escrita, teniendo en cuenta, solamente de paso, las producciones fonográficas, de video y similares. En la primera parte, referencio las principales características de la literatura producida en el período. En la segunda, considero algunas de las marcas más notables de la música de la región.

1ª parte — Principales características de la literatura

La etnomusicología en referencia tiene como primera característica su procedencia predominante del campo de la etnología. Explico: la etnomusicología como un todo es producida a partir básicamente de dos grandes áreas académicas con tradición de formación de la disciplina: antropología y música, esta última a través, de modo particular, de la musicología histórica (Menezes Bastos, 1995). En el caso de la etnomusicología sobre las músicas populares urbanas en el Brasil, por ejemplo, esa producción ha sido hecha, de manera más o menos equilibrada, desde el inicio por estas dos áreas — y, minoritariamente, de otras, entre las cuales están las de la sociología y la historia (Menezes Bastos, 2005b). Por lo tanto, en el caso de la literatura sobre las músicas indígenas de las tierras bajas de América del Sur, se nota que ésta viene de forma predominante de la etnología Pereira (1995), Magalhães (1994), Nascimento (1998) y Barros (2003, 2006) son algunas de las excepciones a esa tendencia, la primera proveniente del área de comunicación y semiótica, las últimas del área de música. Cf. Higueta (2004) para un trabajo originario del área de la lingüística. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>3, encontrando en los estudios sobre la mito-cosmología, la filosofía, la lingüística, las artes como un todo, el ritual y el chamanismo, el simbolismo y la cognición, la historia y la política algunas de sus principales puertas de entrada. La investigación de las razones de este casi monopolio etnológico sobre la etnomusicología de las tierras bajas tampoco será objeto de las presentes reflexiones.

La segunda característica de la producción etnomusicológica en mira es que ella frecuentemente pareciera rehusar al rótulo 'etnomusicología', prefiriendo, la mayoría de las veces, ser enunciada a través de entradas como 'antropología de la música', 'antropología musical' y otras. Valdría la pena analizar esta especie de evasión que, sugiero, tendría que ver con lo que arriba denominé cuasi-monopolio de la etnología sobre la etnomusicología en análisis. Por lo tanto no haré esto aquí. De cualquier suerte, originándose los trabajos de aquí o de allí y teniendo como etiqueta esto o aquello, lo que parece estar constituido de manera madura en los sistemas de enseñanza e investigación responsables por la producción aquí comentada — en Brasil, programas de pos-grado en antropología social — es el interés por las músicas indígenas como tema típico de investigación. Lo que ocurre con esa antropología de la música es lo que ocurre de forma similar, según Adorno (1983: 259), con la sociología de la música: ella es una de las diversas antropologías sobre algo, en este caso, ese 'algo' es la música.

La tercera característica de la literatura comentada es que ella — como también aquella relativa a la etnología de las tierras bajas de América del Sur como un todo — está siendo producida en instituciones académicas de varios países, además, incorporando la participación de profesionales de diversos países. Esto concede una importante marca internacional a la etnomusicología en análisis. Brasil, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos poseen en relación a este aspecto una posición destacada, el primero siendo el país donde, al parecer, la literatura en cuestión es más numerosa — particularmente a partir de los años 1990 — merced de la producción cada vez más abundante y expresiva de los programas de posgrado en antropología social, que producen disertaciones de maestría y tesis de doctorado (véase Beaudet, 1993; Menezes Bastos, 2005a; Coelho, 2007) Entre los programas brasileiros de pos-graduación en antropología social, el de la Universidad Federal de Santa Catarina ocupa una posición destacada a este respecto. Vea en la página de MUSA (<http://musa.ufsc.br>), su entrada en el Directorio de los Grupos de Pesquisa del CNPq (<http://www.cnpq.br>) y los resúmenes de disertaciones de maestría y tesis de doctorado en el Banco de Tesis de CAPES (<http://www.capes.gov.br>). En los últimos quince, veinte años, las etnomusicologías americana, inglesa y francesa que han estudiado la América del Sur indígena han privilegiado las tierras altas. Agradecimientos a Anthony Seeger, Jean-Pierre Chaumeil, Jean-Michel Beaudet y Henry Stobart porque me ayudaron a consolidar este punto. Otros países de América Latina exhiben una literatura sobre el tema en estadios cada vez más significativos. Entre ellos, Argentina (vea García 2002, 2005; Novati, 1984), Colombia (Blasco, 2000; Higueta, 2004; Melo, 2005) y Bolivia (Sánchez 1998, 2001). ');' onmouseout='tooltip.hide();'>4. La perspectiva comparativa, constituida desde el interior de la propia etnografía Viveiros de Castro (2002: 121) llamó esta perspectiva de comparativismo inmanente. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>5 es la cuarta característica de la producción en consideración. Ella se sustenta en la convicción teórico-metodológica, compartida por los americanistas de las más diferentes extracciones entre sí, de que las tierras bajas de América del Sur constituyen un gran sistema relacional, comunicante inclusive con los Andes (típicamente en el *long durée*, N del T: el autor se refiere al concepto desarrollado por los Anales de la Academia Francesa de escritura histórica para referirse a una aproximación al estudio de la historia en el cual se da prioridad a las estructuras históricas en un lapso de tiempo de larga duración desarrollado, entre otros, por Fernand Braudel. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>6). Este sistema relacional está basado en la existencia de una amplia red de comunicaciones, en la cual las artes y la artísticidad desempeñan papeles absolutamente cruciales (Menezes Bastos, 2001). Por *artísticidad* se entiende aquí un estado general de ser, que envuelve el pensar, el sentir, el hacer, en la búsqueda de la 'belleza', está comprendida — lejos de fórmulas occidentales consuetudinarias, típicamente academicistas — solamente como pase de ingreso en los universos del arte (tanto cuanto la 'monstruosidad', la 'prototipicidad', la 'eficacia', la 'formatividad' y otras señales). Ese estado general, según los estudios temáticamente más variados, cubriendo apenas las áreas que el Occidente consagró como 'bellas artes', es una característica marcante de las culturas de la región, para las cuales, las cosas y los seres del mundo son (y constantemente vienen a ser) obras de arte. Esto desde la persona hasta el cosmos, pasando de manera amplia por la vida social (véase Overing, 1989).

Vale apuntar, finalmente, que el reconocimiento, en el período, de los intereses por los estudios etnomusicológicos en las tierras bajas ha encontrado en el nivel político de las relaciones de las sociedades de la región con el 'mundo blanco' un importante factor: la musicalidad y la *artísticidad* en general tan características de esos pueblos han sido, ellas mismas, importantes alabanzas de sensibilización y solidaridad de los 'civilizados' en el sentido de su interrelación como aliados de los indios en sus luchas por ciudadanía. Consistente con ese cuadro y a pesar de que todavía es incipiente pero en ritmo de crecimiento, los indios, con la ayuda de sus aliados, están produciendo sus propios discos y vídeos, así como shows, espectáculos diversos y otros eventos (vea Mello, 2003) Vea el sitio web del Instituto Socio ambiental (<http://www.socioambiental.org/>), en la parte referente a los pueblos indígenas, para informaciones relativas al Brasil, sobre CDs y vídeos. También el de la organización Vídeo en las Aldeas (<http://www.videonasaldeias.org.br/>), para el programa de mismo nombre que involucra autoría indígena. Sobre la cuestión de la apropiación indígena de la producción fonográfica y de vídeos, cf. Gallois y Carelli (1995), Turner (1993), Menezes Bastos (2002, 2009) y Coelho (2004). ');' onmouseout='tooltip.hide();'>7. Así, la quinta característica de la etnomusicología de las tierras bajas de América del Sur en el período, hoy tiene una gran carga política.

Como apunté desde el comienzo, el escenario actual de la etnomusicología de las tierras bajas de América del Sur es extremadamente prometedor. Por un lado, se puede aquí contar con la existencia de un número significativo de estudios, por así decir, inaugurales en el período aquí enfocado — como los de Camêu (1977), Menezes Bastos (1999a [1978], 1990), Smith (1977), Beaudet (1997 [1977]), Travassos (1984), Aytai (1985), Fuks (1989), Hill (1993), Seeger (1987), Estival (1994), Olsen

(1996) etc. — por otro, incluye, típicamente en Brasil y a partir de la segunda mitad de los años 1990, una fértil floración de investigaciones realizadas por una nueva generación de etnomusicólogos, la mayoría de ellos antropólogos. Entre estos están los de Espinoza (1991), Salivas (1995), Silva (1997), Lima (1998), Montardo (2002), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, 2005), Cunha (1999), Vêras (2000), Werlang (2001), Dallanhol (2002), Coelho (2003), García (2005) y Herbetta (2006) y otros, algunos de ellos aun en formación de pós-grado.

La existencia de esa nueva generación de etnomusicólogos sugiere que la etnomusicología en estudio parece haber ido más allá de su fase de acumulación primitiva de capital, volviendo posible su reproducción y desarrollo. Se espera que con el trabajo de la generación ya comentada se genere la expansión de la cobertura etnográfica de la etnomusicología en análisis — todavía pequeña, aunque ni tanto, conforme este texto pretende evidenciar — al abordaje de la música con temáticas y aproximaciones teórico-metodológicas renovadas y el diseño de cuadros comparativos articulados, regionales y subregionales.

En el sentido de volver todavía más evidente esta prometedora situación de la etnomusicología en análisis, anoto dos últimos puntos: la formación de una cantidad cada vez más representativa de jóvenes antropólogos que, sin ser etnomusicólogos, están realizando investigaciones de gran interés para la comprensión de la música en las tierras bajas de América del Sur (vea Barbosa, 1991; Ribeiro, 1992; Oliveira Júnior, 1998; Romano, 2000; Arcanjo, 2003; Cesarino, 2003 y Gorham, 2005), y la existencia de materiales inéditos de gran interés, publicados parcialmente en vehículos de difícil acceso o de circulación restringida. Aquí se incluyen los estudios de Avery sobre los indios Mamaindé y Pareci (1973, 1974, 1973-1974, 1974-1975a, 1974-1975b) De este misionario del Summer Institute of Linguistics, solamente tengo conocimiento de un texto publicado sobre las tierras bajas de América del Sur: el de 1977. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>8 y los de Aytai sobre los Xetá y los Nambikwara (1978a, 1978b, 1978c, 1978d, 1979a, 1979b, 1979c, 1981a, 1981b, 1982a e 1982b). La abundancia de esas referencias sugiere que ellas constituyen apenas la punta de un *iceberg* mucho más grande y diversificado.

Para cerrar la primera parte de este texto, cabe resaltar que la etnomusicología en estudio viene apareciendo en un número cada vez más significativo de artículos en las complicaciones recientes sobre la etnomusicología de América del Sur y de América Latina en general (cf. Kuss 2004; Lühning y Rosa, 2005; Lucas, 1999; Lucas y Menezes Bastos, 2000; Olsen y Sheehy, 1998; Sandroni, 2006; Tugny y Queiroz, 2006). En cuanto a intentos de comparación — en el plano regional y en aquellos sub-regionales — todavía son muy pocos y limitados. Entre ellos están los siguientes: Menezes Bastos (1996), tematizando las músicas de los indios Jê; Menezes Bastos y Piedade (1999), ídem, de los Tupi-Guarani; Montardo (2002), ídem de los Guarani. Los trabajos sobre la región como un todo, incluyen a Beudet (1993) y el mío propio (Menezes Bastos 1994, 1999b). Concluyo sugiriendo que tanto las bases como las perspectivas de la etnomusicología regional en consideración son sólidas.

2ª parte — Música en las tierras bajas de América del Sur. Características notables

Como dije anteriormente, las tentativas de comparación que envuelven las músicas de las tierras bajas de América del Sur son todavía muy pocas y limitadas, tanto en las escalas subregionales como en la escala regional como un todo. Presentados en la primera parte del artículo el levantamiento y la caracterización de la literatura sobre el área, pretendo ahora modestamente contribuir para la superación de esta limitación, apuntando y reflexionando sobre los elementos que considero más notables de las referidas músicas y lanzando algunas hipótesis de trabajo para investigaciones futuras. Cabe resaltar que, considerando la relativa y pequeña cobertura etnográfica de la subárea de estudios — aunque, vuelvo a considerar, significativa — los elementos en consideración tienen el sabor de hipótesis de trabajo.

La primera marca que consideraré, y sobre la cual he insistido en varias oportunidades (Menezes Bastos 1994, 1996, 1999b, 2001; Menezes Bastos y Piedade, 1999), caracteriza el papel — y su valor, consensualmente visto como estratégico — desempeñado por la música en la cadena ínter semiótica del ritual en la región. La cuestión fue originalmente estudiada en áreas de las tierras bajas, bien diferentes y apartadas unas de las otras, por autores que trabajaron de manera independiente: en la Amazonía peruana, entre los Aruaque amuesha, por Smith (1977); y en el Alto Xingu, por mí (1978 [1999a]), entre los xinguanos Tupí-guarani kamayurá. Recuerdo que mi libro de 1978 (vea 1999a) transcribe *ipsis litteris* la disertación de maestría que defendí en la Universidad de Brasilia en 1976. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>9. Smith caracteriza el papel de la música en la trama ritual amuesha como el de *centro integrador* de los discursos en ella presentes, centro este que por así decir teje la unidad de la expresión ritual a partir de la diversidad existente entre los referidos discursos. Todo se pasa allí como si la música fuese el lugar centripeto para donde convergen — en su diversidad — los discursos visuales, olfativos y de otros canales que componen los ritos. A partir de ahí, ese lugar pasa a ser centrífugo, recomponiendo la diversidad discursiva ritual. De forma similar, el caso kamayurá establece la música como un sistema *pivote* que intermedia, en el rito, los universos de las artes verbales (poética, mito) en relación a aquellos de las expresiones plástico-visuales (grafismo, iconografía, aderezos) y coreológicas (danza, teatro). *Integración* de un lado, *intermediación* de otro — envolviendo los diferentes canales — tales son los sentidos que, a partir de esas fuentes de los años 1970, tipifican el papel de la música en la cadena ínter semiótica del ritual

de la región en estudio.

Basso (1985), estudiando también xinguanos, pero Caribe kalapálo, confirma esos sentidos originales, y los afina: para ella, la naturaleza misma de la performance ritual es musical — de ahí su importante concepto de *ritual musical* — la música constituyendo la *llave* de la citada performance, desencadenándola. Para llegar a esta fina síntesis, Basso realiza un estudio de gran interés sobre el arte verbal kalapálo, abordando de manera sensible su musicalidad. Para otras obras referenciales que tienen en esa musicalidad uno de sus temas centrales, vea Sherzer y Urban (1986) y Franchetto (1993, 2000). ');' onmouseout='tooltip.hide();'>10. Gebhart-Sayer (1986, 1987), abordando los Pano shipibo-conibo de la Amazonía peruana, lleva adelante todos esos nexos. Para ella, entre la música y los diseños visuales la relación es de *traducción*, en el ritual chamánico de ese pueblo, las canciones son la traducción sonora, reversible, de motivos pictóricos. Así, se puede incluso decir que estos serían la transcripción visual de aquellas, que son, por lo tanto, su partitura, notación musical (se dice: *non mensurada*). Un nexo próximo a este parece tener sentido entre los Caribe yekuana de Venezuela, integrando la cestería y el canto (Guss, 1990), todo pasa entre esos indios como si componer cestas fuese lo mismo que cantarlas.

En suma, es posible hablar de una generalidad del papel de la música en la cadena ínter semiótica del ritual en las tierras bajas de América del Sur apuntando hacia un lugar semántico que acompaña los nexos de *integración*, *intermediación*, *desencadenamiento* y similares, sintetizables por el nexo general de *traducción*. En el 2001, sugerí que, en este contexto, el sentido de *traducción* estimula la relación semántica interdependiente entre los subsistemas presentes en la referida cadena. Esto, entre tanto

[...] de forma más tautegórica que alegórica, lo que significa decir que la referida traducción no debe ser pensada en términos sinonímicos o de la reproducción de los mismos significados por los diferentes subsistemas significantes. No, pues estos subsistemas constituyen, uno a uno, esfuerzos de expresión significante de significados de otros canales, dislocándolos, por lo tanto, de los significados consecuentes que miméticamente producen (:348).

Tal sentido de *traducción* se acerca a aquel preconizado por Benjamín (1968), como 'búsqueda de resonancias y reverberaciones entre sistemas y códigos diversos, y de totalizaciones de puntos de vista parciales' (véase Carneiro da Cunha, 1998: 16).

La segunda característica notable de la música en las tierras bajas de América del Sur que abordaré puede recibir el rótulo de *secuencialidad*, y tipifica la organización musical de los rituales en el plano intercancional, o sea, en el plano constituido por la articulación entre las respectivas canciones (o piezas instrumentales o vocal-instrumentales) que lo componen. Vale recordar que Basso (1985: 246-253) identifica los ritos kalapálo como *musicales*, pues entiende que es a través del *performance* musical que la comunicación es fabricada en ellos. En el contexto de tal identificación, la secuencialidad mencionada se explicita por el hecho de que los repertorios musicales de la región — la gran mayoría de las veces, parte de complejas cadenas íntersemióticas, conforme fue señalado anteriormente — se organizan en secuencias (o secuencias de secuencias) de cánticos (sean ellos canciones o viñetas N del T: el autor del texto define las viñetas en un apartado posterior del texto como “configuraciones músico-lingüísticas generalmente onomatopéyicas con alto grado de estabilidad” ');' onmouseout='tooltip.hide();'>11), de piezas instrumentales o vocal -instrumentales. Esas secuencias, así como las secuencias de secuencias, frecuentemente acumulan la cronología del día y de la noche y son por ella atesoradas. Es posible que también lo hagan en aquellas de otros ciclos temporales, como los meses, las estaciones y demás, componiendo así calendarios musicales.

Todo lleva a creer, entonces, que piezas aisladas de música no parecen tener mucho sentido en la región. Esa secuencialidad en el plano intercancional — cuyo tipo de organización evoca la de la suite occidental (Fuller, 2007) — fue inicialmente descrita por mí, de forma sistemática, entre los Tupí-guarani kamayurá del Alto Xingu (Menezes Bastos, 1990, 1994, 1996a, 2004a, 2004b; Menezes Bastos y Piedade, 1999). Posteriormente, ella fue estudiada entre los Aruaque kulina del Acre (Silva, 1997), los Tucano yepamasa (Piedade, 1997), los Aruaque xinguanos wauja (Piedade, 2004; Mello, 1999, 2005), los Tupi-guarani guaranis del sur y del centro-oeste brasileros (Montardo, 2002), los Caribe arara de Pará (Coelho, 2003) y — muy particularmente — entre los 'indios mezclados' Kalankó de Alagoas (Herbetta, 2006).

Mi hipótesis de trabajo es que este tipo de organización se encuentra mucho más diseminada de lo que expresa esta muestra y pese a que esta es sin duda considerable, aunque auto-referente, pues está integrada solamente por etnografías de mi autoría y de estudiosos que son o fueron mis alumnos o colaboradores.

Un número significativo de etnografías — no provenientes del círculo de Santa Catarina ni que hacen parte de algún otro círculo, sino que incluyen grupos indígenas distantes y diversificados entre sí — pueden ser enumeradas aquí. Entre ellos están las de Beaudet (1997 [1977]): sobre los Tupí-guarani wayapi; Halmos (1979): Nambikwara; Aytai (1985): Jê xavante; Basso (1985) y Seeger (1987): Jê suyá; Estival (1994): Caribe arara; Cunha (1999): Pankararu — de nuevo, sí, 'indios mezclados'. Todo parece apuntar hacia el hecho de que la secuencialidad se presenta como una de las *lógicas* de la organización de los rituales en la región en el plano intercancional. A fin de consolidar esta propuesta, los estudios detallados sobre el tema están en la agenda. En

el caso kamayurá investigado por mí, la secuencialidad asume una elaboración extremadamente compleja, siguiendo un patrón que denominé *estructura secuencial*. A continuación detallo un poco este patrón, de gran interés desde el punto de vista cognitivo, y sugiero que, en tanto patrón, será más típico que raro en las tierras bajas. (vea Menezes Bastos, 1990, 2004a, 2004b).

La etnografía del ritual que abordé, el *Yawari*, es masiva, siendo éste uno de aquellos ritos — muy comunes en las tierras bajas — de larga duración, cuyas preliminares pueden estar a años de distancia de su ejecución propiamente dicha. El *Yawari* es un ritual funerario, desencadenado por el fallecimiento de aquel a quien se conmemora y co-olvida (pues los Kamayurá en él imprimen tanto la memoria de recuerdo como la del olvido). El rito que estudié en 1981 tuvo sus preliminares en una muerte ocurrida en 1977 (vea Menezes Bastos, 1990, 2004a, 2004b). Mello (2005) estudia, entre los xinguanos Aruaque wauja, ritos cuyos desencadenamientos datan de diez años atrás en relación a sus ejecuciones presentes. ');' onmouseout='tooltip.hide();>12. Ya al primer análisis, la citada etnografía exhibe regularidades marcantes: el respectivo sistema cancional es un conjunto complejo de secuencias de secuencias de cánticos (canciones o viñetas) compuesto por las repeticiones — hechas con cambios mayores o menores — de las secuencias que lo integran, repeticiones realizadas con la periodicidad del día, durante 11 días. Las secuencias componentes se repiten isonómicamente e isotópicamente, siendo variantes entre sí. Llamo *isonomía* a la relación de pertinencia estructural entre secuencias, que se caracterizan como *transformaciones* (en el sentido de Lévi-Strauss) de una estructura (en el caso, *la estructura secuencial*). Con base en Levi-Strauss (1980 [1952]), entiendo la noción de *estructura* como construcción abstracta que evidencia las reglas de constitución de un universo dado de fenómenos. Para su concepto de *transformación*, sugiero el mismo texto. ');' onmouseout='tooltip.hide();>13. Con *isotopía*, me refiero a su localización en una idéntica parte del día. Las secuencias *homólogas* son aquellas al mismo tiempo isonómicas e isotópicas. Los cambios referidos son producidos por las operaciones realizadas a partir de la reiteración de la secuencia de referencia de cada subconjunto de variantes. *Secuencia de referencia* es aquella que ocurre primero en las reiteraciones de una determinada secuencia de secuencias de cánticos, en el caso de *Yawari*. La noción claramente se inspira en la del *mito de referencia* de Lévi-Strauss (1991 [1964]). ');' onmouseout='tooltip.hide();>14. Entonces, canciones o viñetas son incluidas, excluidas, substituidas, reserriadas, retrogradadas o repetidas.

Como nucleido de ciertos elementos químicos, las secuencias homólogas (excepcionalmente, secuencias cualquiera) cambian componentes entre sí (cánticos), partículas libres (o casi) que incorporan o ceden. Noto que el sistema cancional del *Yawari* se compone de nueve subconjuntos de secuencias homólogas — variantes entre sí — que también llamo de *cantos*, en el sentido de macro unidades de una composición músico-poética extensa (lo que evoca las epopeyas mediterráneas clásicas): nochecita o inicio de noche (tipos apertura y regreso), noche, noche profunda, madrugada, alta madrugada, clausura de la madrugada y tarde (tipos de reapertura y continuación). Como para los Kamayurá el comienzo del día se da en el crepúsculo, la nochecita es el primer canto del *Yawari*; la noche, el segundo, y así continua, hasta la tarde, séptimo y último canto.

El referido sistema cancional se organiza, como dije, de acuerdo con un patrón que denominé *estructura secuencial*. Este puede ser visto tanto como un *relato* — una 'historia' — como un *programa* — 'estructura' — de composición de secuencias (de cánticos [canciones y viñetas] y de secuencias de cánticos), administrando dos procesos, de *repetición* y *diferenciación* teniendo los cánticos como unidades de procesamiento. De ahí resultan tres tipos de sucesiones: *progresiones*, *regresiones* y *estancamientos*, que constituyen, respectivamente, los tiempos 'futuro', 'pasado' y 'presente'. La estructura secuencial es desde el punto de vista cognitivo una máquina de enseñar (como la suite y la sonata-formas occidentales), en el sentido de Minsky (1983), siendo, por otro lado, una forma de agrupamiento complejo (Snyder, 2000: 31-46) que opera con la memoria de largo plazo (:69-71). Difiere de la suite occidental, porque ella no solamente produce la progresión intercancional, sino también el retorno o el regreso, así como el estancamiento — cuando el tiempo interno del rito es, él mismo, cancelado. Junto a esto, la memoria que ella usa es tanto la de re- cognición o identificación, como la de olvido o borramiento. Hablando de otra forma, para evocar un texto magnífico, término a término, mármol y — porque no o -- mirto Véase Estival (2006) para un estudio sobre la cuestión de la memoria musical entre los Ayoré del Chaco. ');' onmouseout='tooltip.hide();>15. Para tornar más clara mi exposición, reflexiono y sigo sobre el primer canto del *Yawari* (nochecita) de tipo apertura. Ello es la expresión de su estructura secuencial, en la cual inclusión (I) de cánticos guía (☞) su exclusión (E) Como en el álgebra elemental, en la lectura de esta expresión las llaves ({}) son jerárquicamente superiores a los corchetes ([]), a estos los siguen los paréntesis (()). En la expresión, los cánticos son representados por los algoritmos de 1 a 10 y de 1 a 4. Estos cuatro últimos cánticos no se manifiestan en la SR, siendo incluidos en reiteraciones suyas. ');' onmouseout='tooltip.hide();>16.

[Cuadro 1](#)

De acuerdo con esta expresión, la apertura (símbolo AB) del sistema cancional del *Yawari* tiene dos grandes alternativas, a saber:

1ª. Su secuencia de referencia (SR5) La SR es formada por 10 cánticos — entre canciones y viñetas — representados por los algoritmos de 1 a 10. A AB como un todo está compuesta por 14 cánticos, aquellos que componen la subsecuencia de 1 a 4

debiendo ser sumados a los 10 de la SR. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>17, cuando ninguna (~) operación (OP) es realizada con cualquiera de sus cánticos (~OP5) [índice 5].

2ª. Sus otras secuencias (que siguen la bifurcación señalizada por los índices 1 y 2).

Estas últimas son así generadas: dependiendo de la inclusión (I) se hace entre los cánticos 1 y 2 o 1 y (-Rv) — Rv siendo una reseriacion de cánticos — hay dos posibilidades de elementos a incluir (representadas por los índices 2, 3 y 4):

- (s-4')
- (s-Ø)

En estas posibilidades, s es una subsecuencia de cánticos (1', 2' y 3') con alto grado de estabilidad, 4' es un cántico y Ø señala la ausencia de cántico. Ambas posibilidades presentan combinación con la primera escogencia (índice 1). Por lo tanto, solamente (s-4') combina con la segunda (índice 2).

Esas inclusiones comandan ($\overline{\text{E}}$) las exclusiones (E), que son las siguientes:

- E (3)3 para la combinación de índice 1, subíndice 3, en que el 3 dentro del paréntesis es otro cántico.
- E (3, 6-7)4 para el mismo índice (1) subíndice 4, en que 6-7 es la subsecuencia de los cánticos 6 y 7.
- E (2, 3, 10)2 para la única combinación posible de índice 2, en que 10 es otro cántico.

La expresión en análisis, formulada en función de las inclusiones, puede ser conmutada con otra expresión — tan válida como la primera — elaborada en función de las exclusiones.

La tercera marca que comentaré de la música en las tierras bajas de América del Sur — que he llamado de *estructura núcleo-periferia* — caracteriza los tipos de relación entre los individuos y los grupos de ejecutantes formadores de los conjuntos musical-coreográficos (solo, coro, etc.). Desde un inicio, vale notar que esta característica no es puramente musical, sino también fuertemente coreográfica, o sea, ligada a la danza. Una danza, sin embargo, como mostró Véras (2000) estudiando los xinguanos Caribe matipú, en la cual conviven las tendencias catabática — en dirección a la tierra, al piso — y acrobática — para el aire, para arriba. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>18.

De acuerdo con mis estudios sobre la música y la danza xinguanas (Menezes Bastos 1990, 1994, 1996, 1999b), la relación entre los individuos y los grupos de ejecutantes que constituyen los conjuntos musical-coreográficos en las tierras bajas es compleja; no se reduce, por ejemplo, a los dos términos sucesivos y alternantes de la forma antifonal (solo y coro), tan común en tantas partes del planeta, por ejemplo, en África sub sahariana y en el Occidente (Lomax, 1968).

La estructura núcleo-periferia se conforma de la relación— en sucesión y/o simultaneidad — entre lo que denomino *núcleo* y lo que llamo *periferia*. El primero es compuesto por un o una solista (o maestro/a de música) y sus ayudantes; el segundo por los demás ejecutantes (masculinos o femeninos). En el núcleo — integrado por adultos mayores — el maestro o la maestra inicia solo/a con la entrada de cada canción o viñeta, al final del cual es seguido/a por los ayudantes, que repiten el/la maestro/a, típicamente en heterofonía. Brevemente hablando, heterofonía es la variación simultánea de una melodía central. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>19.

Mientras tanto, el maestro o la maestra continúa con su canto. Este núcleo canta, en la gran mayoría de veces, canciones, aquí y allí intermediadas por viñetas, que son configuraciones músico-lingüísticas generalmente onomatopéyicas con alto grado de estabilidad.

La periferia, por otro lado — integrada por adultos jóvenes, adolescentes y niños — emite onomatopeyas con mayor o menor estabilidad músico-lingüística y/o las improvisa, constituyéndose en un amplio tejido polifónico. El núcleo y la periferia, en el caso xinguanos por mi abordado, son irreductibles entre sí, aunque integrantes, sin duda, de un todo. Su relación, que evoca la de la gemelaridad amerindia, una dualidad asimétrica (Lévi-Strauss, 1993; Menezes Bastos, 1996), es dada por el hecho de que ambos dramatizan, a su manera — a través, respectivamente, de la canción y de la onomatopeya músico-lingüística — los mitos que están en la base de los ritos.

La estructura núcleo-periferia puede asumir formas variadas, por la multiplicación y/o por la cancelación de sus términos. De esta manera, las formas en solo individual, las que son configuradas por muchos solos individuales (caso del *akia* suyá [vea Seeger, 1987]), así como aquellas en coro (como la *ngere*, también suyá) y otras pueden ser vistas como sus transformaciones. En las transformaciones citadas, la periferia deja de existir: en la primera, el núcleo reduciéndose al solo; en la segunda, este — también sin coro — multiplicándose; en la tercera, se hace presente solamente el coro, sin él solo.

Desde el punto de vista coreográfico, la estructura vista, con sus variaciones, encuentra en las formaciones en línea, fila (procesión), cuña y bloques, algunas de sus disposiciones más comunes. Conforme antes comentaba, la tercera característica de la música en la región en estudio tiene una fuerte realidad *coreológica*, señal de que la danza, tanto como la música y los demás nodos de la cadena ínter semiótica del ritual, es un dominio de interés también estratégico para la comprensión de la región. Noto que en el caso xingvano (Menezes Bastos 1990, 2001; Véras, 2000), la danza se manifiesta desde el discurso nativo, como último reductor de la referida cadena ínter semiótica, especie de límite de esta, más allá del cual nada puede existir.

La tercera característica de la música en la región de las tierras bajas de América del Sur, sistemáticamente descrita en mis trabajos sobre la música y la danza xingvanas, parece tener también largo espectro, explayándose del noroeste y del nordeste amazónicos (Piedade, 1997; Beaudet, 1997) hasta el sur de las tierras bajas (Montardo 2002); del nordeste brasilero (Cunha, 1999; Herbetta, 2006) hasta el sudeste y el sudoeste de la Amazonía (Smith, 1977; Silva, 1997; Werlang, 2001), pasando por muchas sub-regiones del interior amazónico (conforme los casos estudiados por Coelho, 2003; Mello, 2005; Seeger, 1987; Véras, 2000, entre otros).

La cuarta marca relevante de la música en las tierras bajas de América del Sur tipifica el proceso predominante en la región de composición de piezas musicales: la *variación*. En ese proceso, el material temático — típicamente los motivos. Uso el concepto de motivo de Lidov (1975), viéndolo como el segmento mínimo del estrato sintáctico. ')'; onmouseout='tooltip.hide();'>20— que suele estar expuesto en la entrada de las piezas, es elaborado a través de varios procedimientos, entre los cuales están los de repetición, adición, disminución, transposición, retrogradación y otros; las transformaciones de ahí resultantes guardan las características esenciales de aquel material. Para el proceso de variación, véase Randel (1978: 533-535). Según Rosen (1994: 86-87), la variación tiene el desarrollo como opuesto polar; en este, las transformaciones resultantes se diferencian de la/s idea/s original/es por que intervienen nueva/s idea/s. Esa diferenciación entre la variación y el desarrollo es problemática, particularmente en los términos del concepto schoenbergiano de variación progresiva, comprendida como proceso gradual de desarrollo de motivo (Dudeque, 2005: 228). ')'; onmouseout='tooltip.hide();'>21.

Esa característica es muy diseminada en la región, se reparte desde el norte amazónico (Piedade, 1997; Beaudet, 1997) hasta el sur del continente (Montardo, 2002); del nordeste brasilero (Cunha, 1999; Herbetta, 2006) al sur de la Amazonía (Silva, 1997; Werlang, 2001), alcanzando muchas sub áreas interiores de la región. Para profundizar más, consultar, entre muchos otros, los estudios de Avery (1977); Halmos (1979); Aytai (1985, 1978a-d, 1979a-c); Travassos (1984); Seeger (1987); Menezes Bastos (1990); Véras (2000); Werlang (2001); Coelho (2003); Piedade (2004); Mello (2005); Lourenço (2009).

Los estudios detallados de Menezes Bastos (1990, 2004a, 2004b [Kamayurá]), Piedade (2004) y Mello (2005) [Wauja] dan claridad sobre cómo el proceso de variación está en la base de la composición musical en el nivel intracancional entre los xingvanos. En el caso de la música vocal kamayurá, lo que llamé *diadismo diatónico* es uno de los procedimientos más comunes de generación de motivos, la díada diatónica siendo la constituida típicamente por las notas que realizan un salto de tercera. Este es el camino por excelencia, entre los Kamayurá, de construcción del centro tonal de una pieza, ascendente o descendente, preferencialmente menor (mayor es muy extraño). Así se genera el motivo inicial de la pieza; las variaciones que de él son hechas en seguida, formando frases y períodos, usualmente administran el proceso que denominé de *serialismo cromático*, en el cual el motivo (o la serie) original es variado por relleno *cromático* paulatino, lo que puede resultar en la composición de motivos derivados completamente cromáticos.

Entre los Wauja, Piedade (2004) muestra brillantemente y con rigor, al estudiar la música instrumental, cómo la variación motivica es el núcleo del proceso de composición de la música de las llamadas 'flautas sagradas'. Los motivos — entendidos no necesariamente como segmentos mínimos — son allí de dos tipos: *motivos-de-tema* y *motivos-de-toque*, comprendidos, respectivamente, como las asignaturas de las piezas individuales y de las suites (secuencias) de las cuales ellas hacen parte (:150). Entre los principios variacionales, el autor anota los de adición, disminución, transposición, inversión y muchos otros (:201). Todavía entre los Wauja, Mello (2005) evidencia cómo el proceso de variación descrito por Piedade para la música instrumental masculina tiene también vigencia en la música vocal femenina. Por otro lado, consolidando análisis que comenzaron en su texto de 1999, Mello (2005: 9-11) va a demostrar —basado en un cuidadoso examen musicológico— cómo parte de los repertorios masculino y femenino wauja, típicamente los de las “flautas sagradas” ya mencionadas, y los del ritual femenino de Amurikumã, son, rigurosamente hablando, variantes entre sí: es como si entre estos Arwuak, las mujeres cantaran transposiciones vocales de las músicas de las flautas en cuestión, y los hombres hicieran lo contrario, o sea, ejecutaran en flauta las canciones femeninas vocales. Ahí ciertamente está el nexo de la prescripción auditiva a las mujeres en relación con la música de las flautas sagradas, de cara a su prohibición visual. ')'; onmouseout='tooltip.hide();'>22.

En otras palabras, el proceso de variación atraviesa aquí los géneros musicales (y 'sexuales'). Además de que la variación distingue el proceso de composición intracancional en la región, también parece marcarlo en el plano intercancional, aquel de las secuencias, conforme a lo anteriormente estudiado. En este sentido, cada una de las secuencias integrantes de un mismo

universo de secuencias es, por regla, variante de la secuencia de referencia.

Consideraciones finales

Como dije en el inicio del texto, la situación actual de los estudios sobre la música en las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur — tema típico y nada raro de la etnología respectiva — es extremadamente prometedor. Aunque la cobertura etnográfica disponible sobre el asunto sea aún pequeña, y de forma alguna irrelevante Sobre la diferenciación hecha por Popper entre la abundancia de lo conocido y lo ilimitable de lo desconocido, cf. el célebre comentario de Adorno (1986. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>23, como apunté, ella permite el levantamiento de un perfil general de la música en la región, básico para la proyección de investigaciones futuras. El presente balance construyó cuatro marcas fundamentales en cuanto al diseño de este perfil. Para comenzar, el papel de la música en la cadena ínter semiótica del ritual apuntando para el sentido general de *traducción*. Se trata de un papel consensualmente visto como de gran interés, que debe ser abordado, por lo tanto, como tarea a abordar y no como motivo arrogante y paralizante de intelectual parroquiano. En seguida, propuse que la secuencialidad constituye, en la región, una de las lógicas de la organización de los rituales en el plano intercancional, o sea, en el plano compuesto por la articulación entre las piezas de música (vocal, instrumental, vocal-instrumental) de los respectivos sistemas cancionales.

La obviedad de la comprensión de la música como 'arte del tiempo' — léase de la memoria como re - cognición — aquí debe ser superada por la inquietud sobre la articulación entre el referido tipo de memoria y aquel del olvido. La estructura núcleo-periferia, con sus variaciones — o sea, transformaciones — aparece en tercer lugar en la balanza aquí hecha, compilando la comprensión de las complejas relaciones que envuelven los elementos constituyentes de los conjuntos musicales en la región. Todo aquí no se resume a la alternación entre solo y coro, sino que la relación de irreductibilidad entre las partes también se manifiesta como absolutamente fundamental. La estructura comentada señala que la danza — tanto como la música y los demás nodos de la cadena ínter semiótica del rito — es un dominio de interés estratégico para la comprensión de la región. Esta es una danza, entretanto, en la cual conviven las tendencias *catabática* — orientada para la tierra y con gusto por el peso — y *acrobática* — vuelta para el aire, en búsqueda de la libertad en relación a la gravedad.

Como cuarta y última marca, el presente estudio señaló la variación como proceso básico de composición musical en la región, en los planos intracancional, referente a las piezas musicales, e intercancional, relativa a sus secuencias. Obsérvese que la idea de variación aquí adoptada simplemente no descarta la del desarrollo (vea nota 23). Sugiero que investigaciones intensivas y extensivas sobre estos cuatro puntos están en el orden del día en sentido de avance del conocimiento sectorial — sobre la música — y en general — sobre la etnología de las tierras bajas de América del Sur.

Evidentemente otros tópicos deberán ser investigados en la dirección de avance en cuestiones como, por ejemplo, ¿hasta qué punto serán pertinentes para el campo musical las divisiones lingüístico-culturales, de tal forma que se pueda hablar de manera consistente en paisajes musicales tupí, jê, aruaque, caribe y otras (Beaudet, 1993: 527)? ¿Cuál es el impacto del contacto con el 'mundo de los blancos' sobre los sistemas musicales amerindios, teniendo en cuenta aquello que los casos de los indios denominados 'mezclados' Pankararu (Cunha, 1999) y Kalankó (Herbetta, 2006) parecen evidenciar? Finalmente, lo encontrado por Silva (1999) entre los Aruaque kulina — relativo a la ubicación del pulso de la música de un ritual humano en el canto de los grillos. ¿Este hecho tiene un interés meramente local, o sugiere algo más diseminado, eventualmente otra marca de la música de las sociedades indígenas de las tierras bajas de América del Sur, ligada a la incorporación, en la música de los humanos, de elementos sonoro-musicales que provienen de la naturaleza?

Bibliografía

ADORNO, Teodor. 1983. Idéias para a sociologia da música. En P. E. Arantes (org.) *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, p. 259-268. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores.

_____. 1986. Sobre a lógica das ciências sociais. En G. Cohn (org.) *Sociologia: Theodor W. Adorno*, p. 46-61. São Paulo: Ática.

ARCANJO, Jozelito Alves. 2003. *Toré e identidade étnica: os Pipipã de Kambixuru (índios da Serra Negra)*. Tesis de doctorado en antropología. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

ARETZ, Isabel. 1991. *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundef/ Conac.

- AVERY, Thomas L.** 1973. *Relatório de dados etnomusicológicos* (referente a una visita a la aldea Tanorehana, Parecí) Ms.
- _____. 1974. *Mamaindé music transcriptions, 1973/1974*. Brasília: Summer Institute of Linguistics. Ms.
- _____. 1973-1974. *Mamaindé music analysis*. 3 vols. Brasília: Summer Institute of Linguistics. Ms.
- _____. 1974-1975a. *Mamaindé vocal music*, p. 42. Brasília: Summer Institute of Linguistics. Ms.
- _____. 1974-1975b. *Mamaindé vocal music*, p. 31. Brasília: Summer Institute of Linguistics. Ms. (en sello: 'análise provisória').
- _____. 1977. Mamaindé vocal music. *Ethnomusicology*, 21, (3), 359-377.
- AYTAI, Desidério.** 1978a. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (1). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 3, 1-8.
- _____. 1978b. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (2). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 4, 1-9.
- _____. 1978c. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (3). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 5, 1-17.
- _____. 1978d. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (4). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 6, 1-17.
- _____. 1979a. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (5). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 8, 13-19.
- _____. 1979b. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (6). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 9, 9-21.
- _____. 1979c. Um microcosmo musical: cantos dos índios Xetá (7). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 10, 15-22.
- _____. 1981a. A flauta nasal nambikuara (1). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 17, 6-17.
- _____. 1981b. A flauta nasal nambikuara (2). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 18, 11-26.
- _____. 1982a. A flauta nasal nambikuara (3). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 19, 12-19.
- _____. 1982b. A flauta nasal nambikuara (4). *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 20, 8-16.
- _____. 1985. *O mundo sonoro xavante*. Colección Museo Paulista, Etnología, vol. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- AZEVEDO, Luiz Heitor C. de.** 1938. *Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*. Rio de Janeiro: Tipographia do Jornal do Comércio.
- _____. 1941. Tupinambá melodies in Jean de Léry's 'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil'. *Papers of the American Musicological Society*, Conferencia Anual, 85-96.
- BARBOSA, Wallace de Deus.** 1991. *Os índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica*. Tesis de doctorado en bellas artes. Rio de Janeiro: UFRJ.
- BARROS, Liliam Cristina da Silva.** 2003. *Música e identidade indígena na festa de Santo Alberto: São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro, AM*. Tesis de doctorado en música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- _____. *Música e identidade indígena na festa de Santo Alberto: preservação e mudança na criação de um acervo da comunidade do Bairro da Praia*. Tesis de doctorado en música (en desarrollo; inició en el 2003). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- BASSO, Ellen B.** 1985. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BEAUDET, Jean Michel. 1993. L'ethnomusicologie de l' Amazonie. *L' Homme*, 126-128, 527-533.

_____. 1997 [1977]. *Souffles d' Amazonie: les orchestres «Tule» des Wayãpi*. (Colección de la Société Française D' ethnomusicologie, III). Nanterre: Société d' Ethnologie.

BENJAMIN, Walter. 1968. The task of the translator: an introduction to the translation of Beaudelaire's 'Tableaux parisiens'. *Illuminations*, p. 69-82. New York: Schocken Books.

BLASCO, Carlos M. 2000. Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura*, 11, 36-49.

CAMÊU, Helza. 1977. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1998. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 4, (1), 7-22.

CESARINO, Pedro de N. 2003. *Palavras torcidas, metáfora e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios*. Tesis de octorado en antropología social. Rio de Janeiro: PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ.

COELHO, Luis Fernando Hering. 2003. *Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2004. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. *Campos*, 5, 151-166.

_____. 2007. A nova edição de Why Suyá Sing, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13, (1), 237-249.

COOLEY, Timothy J. 1997. Custing shadows in the field: an introduction. En F. Barz y T. J. Cooley (orgs.) *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, p. 1-19. New York/ Oxford: Oxford University Press.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. 1999. *A música encantada pankararu — toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*. Tesis de doctorado en antropología cultural. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

DALLANHOL, Kátia Maria B. 2002. *Jeroky e Jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani de Morro dos Cavalos*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

DUDEQUE, Norton. 2005. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus*, 6, 211-232.

ERMEL, Priscilla Barrak. 1988. *O sentido mítico do som: ressonâncias estéticas da música tribal dos índios Cinta-larga*. Tesis de doctorado en antropología social. São Paulo: Pontificia Universidade Católica.

ESPINOZA, Birgitta Leduc de. 1991. *Les chants magiques achuar et leurs avatars instrumentaux*. Paris: Université Paris X — Nanterre. Memória de DEA.

ESTIVAL, Jean-Pierre. 1994. *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l' Iriri (Brésil)*. Tesis de doctorado en antropología social. Nanterre: Université de Paris X.

_____. 2006. Memória, emoção, cognição nos cantos Irade dos Ayoré do Chaco Boreal. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 12, (2), 315-332.

FRANCHETTO, Bruna. 1993. A celebração da história nos discursos cerimoniais kuikuro (Alto Xingu). En M. Carneiro da Cunha y E. viveiros de Castro (orgs.) *Amazônia: etnologia e história indígena*, p. 95-116. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP/ Fapesp.

_____. 2000. La parole du chef: rencontres rituels dans le Haut Xingu. En A. Monod-Becquelin y P. Erikson (orgs.) *Les rituels du dialogue: promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*, p. 481-510. Nanterre: Societé d'Ethnologie, 99.

- FUKS, Victor.** 1989. *Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiãpi indians of Brazil*. Tesis de doctorado en antropología social. Bloomington: Indiana University.
- FULLER, David.** 2007. Suite. En L. Macy (org.) *Grove music online*. Consultado el 7 de abril de 2007 en <http://www.grovemusic.com>.
- GALLOIS, Dominique T. y CARELLI, Vincent.** 1995. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. *Revista de Antropologia*, 38, (1), 205-259.
- GARCÍA, Miguel A.** 2002. Making culture coherent: nomadism, 'Open Agenda' and music in Wichi society. *Yearbook for Traditional Music*, 34, 47-65.
- _____. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- GEBHART-SAYER, Angelika.** 1986. Una terapia estética. Los diseños visionarios de ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, 46, (1), 189-218.
- _____. 1987. *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag.
- GORHAM, Jeffrey Scott.** 2005. *Sonhos e cantos indígenas. Exemplos de poder xamanístico sul-americano*. Tesis de doctorado en antropología social. Brasilia: Universidade de Brasília.
- GRAHAM, Laura R.** 1995. *Performing dreams: discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- GUSS, David M.** 1990. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- HALMOS, Istvan.** 1979. The music of Nambicuara indians (Mato Grosso, Brazil). *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 28, 205-350.
- HERBETTA, Alexandre Ferraz.** 2006. *O 'idioma' kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- HIGUITA, Jesús M. Girón.** 2004. *Recuperación de cantos de baile de la etnia Puinave del Departamento del Guainía*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- HILL, Jonathan.** 1993. *Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
- HUGH-JONES, S.** 1979. *The palm and the pleiades: initiation and cosmology in northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUSS, Malena.** 2004. *Music in Latin América and the Caribbean: an encyclopedic History*. vol.1. Austin: University of Texas Press.
- LÉRY, Jean de.** 1980 [1578]. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.** 1980 [1952]. A noção de estrutura em etnologia. En M. Chauí (org.) *Os pensadores: Lévi-Strauss*, p. 1-43. São Paulo: Abril.
- _____. 1991 [1964]. *O cru e o cozido (Mitológicas I)*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1993 [1991]. A ideologia bipartida dos ameríndios. En *História de lince*, p. 204-217. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIDOV, David.** 1975. *On musical phrase*. Montreal: Université de Montreal.

- LIMA, Ana Paula Ratto de.** 1998. *Traços nômades: rítmicas da música ameríndia*. Tesis de doctorado en antropología social. Río de Janeiro: PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ.
- LOMAX, Alan.** 1968. *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- LOURENÇO, Sonia Regina.** 2006. *A dança dos Aruanãs: rito, mito e música entre os Javaé da Ilha do Bananal — TO*. Proyecto de tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- LUCAS, Maria Elizabeth (org.).** 1999. Música e sociedade. *Horizontes Antropológicos*, 11.
- _____, y MENEZES BASTOS, Rafael José de (orgs.). 2000. *Pesquisas recentes em estudos musicais no Mercosul*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música (Série Estudos, 4).
- LÜHNING, Ângela Elisabeth y ROSA, Laila C (orgs.).** 2005. *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anales del 2º Encuentro Nacional de la Asociación Brasileña de Etnomusicología. Salvador: Contexto.
- MAGALHÃES, Luiz César Marques.** 1994. *A música do povo calado: um estudo do Toré Kiriri*. Tesis de doctorado en música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- MELLO, Maria Ignez Cruz.** 1999. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 2003. Arte e encontros interétnicos: a aldeia wauja e o planeta. *Antropologia em Primeira Mão*, 54, 4-23.
- _____. 2005. *Jamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- MELO, Nelsa J. De la Hoz.** 2005. *Baile de tusi, de la boa al arco iris: rito, relaciones sociales e identidad de la etnia Andoke, Medio Río Caquetá, Amazonía Colombiana*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** 1990. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tesis de doctorado en antropología. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- _____. 1994. Aspects of music in Amazonia: comparative perspectives from the study of kamayurá music (Apùap/Upper-Xingu). Documento presentado en el 48 Congreso Internacional de Americanistas (Stockholm/Uppsala, Julio 4-9, 1994), *Symposium: Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives* (organizadores Rafael José de Menezes Bastos y Jean-Michel Beaudet). Ms.
- _____. 1995. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, 1993, 9-73.
- _____. 1996. Música nas terras baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música xikrín. *Anuário Antropológico*, 1995, 251-263.
- _____. 1999a [1978]. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 1999b. *Music, number and man: theoretical and methodological points towards the study of music in Lowland South America*. Documento presentado al Department of Ethnomusicology, Musée de l' Homme, Paris 1/25/1999, por invitación de la French Ethnomusicological Society y el CNRS's Laboratoire of Ethnomusicology. Ms.
- _____. 2001. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari). En B. Franchetto y M. Heckenberger (orgs.) *Os povos do Alto Xingu. História e cultura*, p. 335-357. Río de Janeiro: UFRJ.
- _____. 2002. Authenticity and entertainment: Ethnic Folkways Library, american ethnomusicology and the ethnic music market. En G. Berlin y A. Simon (orgs.) *Music archiving in the world*, p. 385-391. Berlín: Werlag für Wissenschaft und Bildung.

_____. 2004a. Estrutura seqüencial como rationale dos rituais musicais das terras baixas da América do Sul: uma hipótese de trabalho a partir do estudo do Yawari kamayurá. Comunicación presentada en el simposio *Antropologia e Estética — as Narrativas Instituintes: dos Mitos e Lendas às Telenovelas*, organizado por Eduardo Diahaty de Menezes, 24ª. Reunión Brasileña de Antropología (Recife 12-15/06/2004). Ms.

_____. 2004b. The Yawari ritual of the Kamayurá: a xinguano epic. En M. Kuss (org.) *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history (vol.1: Performing beliefs)*, p. 77-99. Austin: University of Texas Press.

_____. 2005a. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. En Ângela Elisabeth Lühning y Laila Andresa Cavalcante Rosa (orgs.) *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, p. 89-103. Anales del 2º Encuentro Nacional de la Asociación Brasileña de Etnomusicología. Salvador: Contexto.

_____. 2005b. Brazil. En J. Shepherd, D. Horn y D. Laing (orgs.) *The continuum encyclopedia of popular music of the world [vol.3: Latin America and the Caribbean]*, p. 212-248. Londres: The Continuum International Publishing Group.

_____. 2006a. Música nas terras baixas da América do Sul (Primera parte). *Antropologia em Primeira Mão*, 86, 5-20.

_____. 2006b. Música nas terras baixas da América do Sul (Segunda parte). *Antropologia em Primeira Mão*, 89, 5-20.

_____. y PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1999. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 5, (2), 125-143.

MINSKY, Marvin. 1983. Music, mind and meaning. En M. Clynes (org.) *Music, mind and brain: the neuropsychology of music*, p. 1-19. New York: Plenum Press.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. *Através do 'Mbaraka': música e xamanismo guarani*. Tesis de doctorado en antropología social. São Paulo: Universidade de São Paulo.

_____, y MARTINS, Marcy F. 1996. *Proposta para uma leitura etnomusicológica do 'Tesoro de la Língua Guarani' de Montoya*. Comunicación presentada en la 6as. Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas, Marechal Rondon. Ms.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. 1876 [1639]. *Arte vocabulario tesoro y catecismo de la lengua guarani*. (3 vols.). Leipzig: B. G. Teubner.

NASCIMENTO, Romério H. Zeferino. 1998. *Aspectos musicais no Tolê Fulni-ô: evidenciando a identidade étnica*. Tesis de doctorado en música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

NOVATI, Jorge. 1984. El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades: un estudio sobre las canciones de los 'Mataco' del Chaco Argentino. *Temas de Etnomusicologia*, 1, 9-43.

OLIVEIRA JÚNIOR, Gerson Augusto de. 1998. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo: Annablume.

OLSEN, Dale A. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: song people of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida.

OLSEN, Dale A. y SHEEHY, Daniel E. 1998. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean: The Garland Encyclopedia of world music*. vol. 2. New York: Garland Publishing Inc.

OVERING, Joanna. 1989. The aesthetics of production: the sense of community among the Cubeo and the Piaroa. *Dialectical Anthropology*, 14, 159-175.

PEREIRA, João J. de Félix. 1995. *Morro da Saudade: a arte ñandeva de fazer e tocar flauta de bambu*. Tesis de doctorado en comunicación y semiótica. São Paulo: Pontificia Universidade Católica.

PIEPADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2004. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

- PINTO, Márnio Teixeira.** 1997. *Leipari: sacrificio e vida ritual entre os índios Arara (Caribe)*. São Paulo: Hucitec.
- RANDEL, Don Michael.** 1978. *Harvard concise dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press.
- RIBEIRO, Rosemary Machado.** 1992. *O mundo encantado pankararu*. Tesis de doctorado en antropología. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- ROMANO, Isabel Cristina.** 2000. *Contos, cantos e encantos dos Pankararé*. Tesis de doctorado en letras y lingüística. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- ROSEN, Charles.** 1994. Explaining the obvious. En *The frontiers of meaning*, p. 72-126. New York: Hill and Wang.
- SALIVAS, Pierre.** 1995. *Iruntramu Antukma: la réunion sonore. L' hétérophonie Shuar*. Paris: Université Paris VIII, Saint Dennis. Memoria de DEA en Estéticas, Tecnologías e Criações Artísticas.
- SÁNCHEZ, Walter.** 1998. La plaza tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los Chiriguano de Bolivia. *Latin American Music Review*, 19, (2), 218-243.
- _____. 2001. 'Sonidos', 'ruidos' y 'silencios' en las Misiones Franciscanas del Chaco Boliviano. *Revista Argentina de Musicología*, 2, 9-47.
- SÁNCHEZ, Walter y YANDURA, Ángel.** 2002. Producción sonora y cosmología guaraní. En *La música en Bolivia de la prehistoria a la actualidad*, p. 95-143. Cochabamba: Fundación Simón T. Patino.
- SANDRONI, Carlos (org.).** 2006. Etnomusicología. *Revista Antropológicas*, 17, (1).
- SEEGER, Anthony.** 1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHERZER, Joel y URBAN, Greg (orgs.).** 1986. *Native south american discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- SILVA, Domingos A. Bueno da.** 1997. *Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 1999. *O Rami em uma ambiência musical de floresta: uma reflexão da interação dos sons da natureza e do ritual*. Trabajo presentado en un seminario realizado por el MUSA/ PPGAS/ UFSC. Ms.
- SMITH, Richard Chase.** 1977. *Deliverance from chaos for a song: a social and religious interpretation of the ritual performance of amuesha music*. Tesis de doctorado en antropología. Ithaca: Cornell University.
- SNYDER, Bob.** 2000. *Music and memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- TRAVASSOS, Elizabeth.** 1984. *Xamanismo e música entre os Kayabí*. Tesis de doctorado en antropología social. Río de Janeiro: Museu Nacional.
- TUGNY, Rosangela P. de & QUEIROZ, Ruben C. de (orgs.).** 2006. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- TURNER, Terence.** 1993. Imagens desafiantes: a apropriação kayapó do vídeo. *Revista de Antropologia*, 36, 81-121.
- VEIGA, Manuel.** 1981. *Toward a brazilian ethnomusicology: amerindian phases*. Ph. D. Tesis en música. Los Angeles: University of California.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van.** 2003. *O belo e a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- VÉRAS, Karin Maria.** 2000. *A dança matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano*. Tesis de doctorado en antropología social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. 2002. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro (concedida a Rafael José de Menezes Bastos y Carmen Rial). *Ilha*, 4, (2), 113-129.

WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging peoples: marubo myth-chants*. Tesis de doctorado en antropología social. Escocia: University of Saint Andrews.

Dos versiones anteriores de este texto, la primera en dos partes, salieron en portugués (véase Menezes Bastos 2006a, 2006b, y 2007). Las dos son accesibles online, la primera en <http://www.antropologia.ufsc.br>, la segunda en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0104-9313&lng=en&nrm=iso. Hay también una versión en inglés, solamente digital, en http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_mana/v3nse/scs_a01.pdf. Agradecimiento a Carlos Sandroni por los datos bibliográficos.

1. Sobre el primer libro — que Cooley (1997:6) considera ser la primera descripción etnomusicológica basada en trabajo de campo realizada en el mundo — véase Azevedo (1941), Camêu (1977) y Veiga (1981). Para una lectura etnomusicológica del *Tesoro* de Montoya, vea Montardo y Martins (1996) y Montardo (2002:220). Sobre las dos obras, véase Menezes Bastos y Piedade (1999).

2. Entre las monografías etnomusicológicas, vea Menezes Bastos (1999a [1978], 1990), Halmos (1979), Aytai (1985), Seeger (1987), Ermel (1988), Hill (1993), Estival (1994), Olsen (1996), Beudet (1997 [1977]), Werlang (2001), Montardo (2002), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, 2005), Barros (2003, 2006), García (2005) y Lourenço (2009). Entre las otras, Hugh-Jones (1979), Basso (1985), Viveiros de Castro (1986), Graham (1995), Pinto (1997), Velthem (2003). Vea Aretz (1991), Beudet (1993), Menezes Bastos (1994, 1999b e 2005a), Blasco (2000) y Coelho (2007) para algunas encuestas.

3. Pereira (1995), Magalhães (1994), Nascimento (1998) y Barros (2003, 2006) son algunas de las excepciones a esa tendencia, la primera proveniente del área de comunicación y semiótica, las últimas del área de música. Cf. Higuíta (2004) para un trabajo originario del área de la lingüística.

4. Entre los programas brasileiros de pos-graduación en antropología social, el de la Universidad Federal de Santa Catarina ocupa una posición destacada a este respecto. Vea en la página de MUSA (<http://musa.ufsc.br>), su entrada en el Directorio de los Grupos de Pesquisa del CNPq (<http://www.cnpq.br>) y los resúmenes de disertaciones de maestría y tesis de doctorado en el Banco de Tesis de CAPES (<http://www.capes.gov.br>). En los últimos quince, veinte años, las etnomusicologías americana, inglesa y francesa que han estudiado la América del Sur indígena han privilegiado las tierras altas. Agradecimientos a Anthony Seeger, Jean-Pierre Chaumeil, Jean-Michel Beudet y Henry Stobart porque me ayudaron a consolidar este punto. Otros países de América Latina exhiben una literatura sobre el tema en estadios cada vez más significativos. Entre ellos, Argentina (vea García 2002, 2005; Novati 1984), Colombia (Blasco 2000; Higuíta 2004; Melo 2005) y Bolivia (Sánchez 1998, 2001).

5. Viveiros de Castro (2002:121) llamó esta perspectiva de 'comparativismo immanente'.

6. N del T: el autor se refiere al concepto desarrollado por los Anales de la Academia Francesa de escritura histórica para referirse a una aproximación al estudio de la historia en el cual se da prioridad a las estructuras históricas en un lapso de tiempo de larga duración desarrollado, entre otros, por Fernand Braudel.

7. Vea el sitio web del Instituto Socio ambiental (<http://www.socioambiental.org/>), en la parte referente a los pueblos indígenas, para informaciones relativas al Brasil, sobre CDs y vídeos. También el de la organización Vídeo en las Aldeas (<http://www.videonasaldeias.org.br/>), para el programa de mismo nombre que involucra autoría indígena. Sobre la cuestión de la apropiación indígena de la producción fonográfica y de vídeos, cf. Gallois y Carelli (1995), Turner (1993), Menezes Bastos (2002, 2009) y Coelho (2004).

8. De este misionario del Summer Institute of Linguistics, solamente tengo conocimiento de un texto publicado sobre las tierras bajas de América del Sur: el de 1977.

9. Recuerdo que mi libro de 1978 (vea 1999a) transcribe *ipsis litteris* la disertación de maestría que defendí en la Universidad de Brasilia en 1976.

10. Para llegar a esta fina síntesis, Basso realiza un estudio de gran interés sobre el arte verbal kalapálo, abordando de manera sensible su musicalidad. Para otras obras referenciales que tienen en esa musicalidad uno de sus temas centrales, vea Sherzer y Urban (1986) y Franchetto (1993, 2000).

11. El *Yawari* es un ritual funerario, desencadenado por el fallecimiento de aquel a quien se conmemora y 'co-olvida' (pues los Kamayurá en él imprimen tanto la memoria de recuerdo como la del olvido). El rito que estudié en 1981 tuvo sus preliminares en una muerte ocurrida en 1977 (vea Menezes Bastos 1990, 2004a, 2004b). Mello (2005) estudia, entre los xinguanos Aruaque wauja, ritos cuyos desencadenamientos datan de diez años atrás en relación a sus ejecuciones presentes.
12. Con base en Levi-Strauss (1980 [1952]), entiendo la noción de *estructura* como construcción abstracta que evidencia las reglas de constitución de un universo dado de fenómenos. Para su concepto de *transformación*, sugiero el mismo texto.
13. *Secuencia de referencia* es aquella que ocurre primero en las reiteraciones de una determinada secuencia de secuencias de cánticos, en el caso de *Yawari*. La noción claramente se inspira en la del *mito de referencia* de Lévi-Strauss (1991 [1964]).
14. Véase Estival (2006) para un estudio sobre la cuestión de la memoria musical entre los Ayoré del Chaco.
15. Como en el álgebra elemental, en la lectura de esta expresión las llaves ({}) son jerárquicamente superiores a los corchetes ([]), a estos los siguen los paréntesis (). En la expresión, los cánticos son representados por los algoritmos de 1 a 10 y de 1' a 4'. Estos cuatro últimos cánticos no se manifiestan en la SR, siendo incluidos en reiteraciones suyas.
16. La SR es formada por 10 cánticos — entre canciones y viñetas — representados por los algoritmos de 1 a 10. A AB como un todo está compuesta por 14 cánticos, aquellos que componen la subsecuencia de 1' a 4' debiendo ser sumados a los 10 de la SR.
17. Una danza, sin embargo, como mostró Véras (2000) estudiando los xinguanos Caribe matipú, en la cual conviven las tendencias *catabática* — en dirección a la tierra, al piso — y *acrobática* — para el aire, para arriba.
18. Brevemente hablando, heterofonía es la variación simultánea de una melodía central.
19. Uso el concepto de *motivo* de Lidov (1975), viéndolo como el segmento mínimo del estrato sintáctico.
20. Para el proceso de variación, véase Randel (1978:533-535). Según Rosen (1994:86-87), la variación tiene el *desarrollo* como opuesto polar; en este, las transformaciones resultantes se diferencian de la/s idea/s original/es por que intervienen nueva/s idea/s. Esa diferenciación entre la variación y el desarrollo es problemática, particularmente en los términos del concepto schoenbergiano de *variación progresiva*, comprendida como proceso gradual de desarrollo de motivo (Dudeque 2005:228).
21. Ahí ciertamente está el nexo de la prescripción auditiva a las mujeres en relación con la música de las 'flautas sagradas', de cara a su prohibición visual.
22. Sobre la diferenciación hecha por Popper entre la 'abundancia de lo conocido y lo ilimitable de lo desconocido', cf. el célebre comentario de Adorno (1986).

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

En

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958