

● Kazadi wa Mukuma  
Ohio (USA)

Solicitado: 10-07-08 / Recibido: 30-09-09

Aceptado: 24-10-09 / Publicado: 01-03-10

DOI:10.3916/C34-2010-02-08

# El papel de los instrumentos musicales en la globalización de la música

## The Role of Musical Instruments in the Globalization of Music

### RESUMEN

En los últimos años, el término «globalización» se ha convertido en una palabra clave para muchas lenguas. Con él se hace referencia a un proceso abierto que implica diferentes niveles de unificación. En el campo de la música, han participado en él, tanto de forma individual como colectiva, artistas de diferentes culturas del mundo. En todos los casos, el proceso se ha centrado en la unificación de sonidos musicales que puedan identificarse por una comunidad global. En este sentido, la tecnología ha conseguido con éxito duplicar los sonidos de los instrumentos musicales para los videojuegos, pero la creación de zonas de interacción cultural, como las definidas por los instrumentos musicales actuales, se enfrenta a una serie de retos derivados de la unificación de los valores culturales en una comunidad global. El proceso de globalización se puede desarrollar fácilmente de manera electrónica con sonidos de instrumentos musicales, la creación de las zonas de interacción cultural con los mismos instrumentos musicales necesitará que se den además una serie de factores, que van desde lo ecológico hasta lo lingüístico y cultural. El principal objetivo de las zonas de interacción cultural no es el de unificar el estilo de música, sino el de compartir los instrumentos musicales actuales a través de la globalización. Para cumplir este objetivo, los territorios en los que se produzca esa interacción tendrán que completar este proceso globalizador atendiendo a criterios ecológicos, lingüísticos y culturales.

### ABSTRACT

In recent years, the term «globalization» has become a catchword in many languages. It is an open-ended process that implies different levels of unification. In music, attempts have been made by individual and collectively by artists from different cultures in the world. In each case, the process has been focused on the unification of musical sounds that can be identified within the global community. Technology is successful with the duplication of sounds of musical instruments for computer games, but the creation of zones of cultural interaction as defined by actual musical instruments is presenting challenges with the unification of cultural values into one global community. In music, globalization implies «world music» that is articulated as a hybrid product. The process of globalization is readily realized electronically, with sounds of musical instruments, but the creation of zones of cultural interaction, with the same musical instruments, will require a mixture of configuration of factors ranging from ecology to language and cultural manifestation. The objective of zones of cultural interaction is not to unify style of music, but through globalization is the sharing of actual musical instruments. To accomplish this objective, geographic spaces will have to surmount the globalization of the world ecology, language, and culture.

### PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Etnomusicología, globalización, tecnología, interacción cultural, instrumentos culturales, hibridación.

Ethnomusicology, globalization, technology, cultural interaction, musical instruments, hybridation.

◆ Dr. Kazadi wa Mukuma es catedrático de Etnomusicología en la Universidad Estatal de Kent  
(Ohio, USA) (wcary@kent.edu).

## 1. Introducción

Numerosos artistas de diversas partes del planeta han participado en distintas iniciativas globalizadoras, llevadas a cabo tanto a título individual como colectivo. En todos los casos, el proceso se ha centrado en el desarrollo del alfabeto musical que se habría de convertir en la base de la nueva forma de expresión: la «world music» (músicas del mundo). Esta afirmación se entiende mejor si se tiene en cuenta que la música, como símbolo, está vacía de significado y que éste proviene, antes bien, del gran número de interpretaciones que se apoyan en la red de relaciones de las que están compuestas las diferentes sociedades. Por esta razón, es necesario aceptar a priori que la música, contemplada tanto como un proceso cuanto como el producto de ciertos procesos, e independientemente de cómo la pensasen sus creadores, tiene un campo semántico definido y limitado culturalmente donde funciona con sentido comunicativo.

Como tal, la «world music» lleva aparejado el concepto de hibridación que, a su vez, refleja los logros alcanzados en diferentes aspectos de la vida humana en un entorno global. En el ámbito tecnológico, se pueden observar los esfuerzos llevados a cabo por los fabricantes de música generada por ordenador, que han dado lugar a la aparición de productos como los «chiptunes», es decir, música compuesta para el hardware de audio basada en microchips y utilizada en los primeros ordenadores personales y consolas de videojuegos. Estos fabricantes se imaginan que el mundo está dividido en zonas: a, b, c, etc., y que la música que se reproduce en la zona d, también se puede escuchar en la zona z sin necesidad de viajar. Pero, a pesar de los frutos alcanzados por esa avanzada tecnología, que globaliza sonidos de instrumentos musicales de diferentes partes del mundo, todavía existen aspectos de ciertos elementos musicales que se resistirán a la globalización en este proceso y a la absorción por este tipo de tecnología avanzada. Esto se debe al hecho de que la identidad de los instrumentos es definida culturalmente, es decir, cada instrumento se identifica en el marco de una zona musical, en la que cumple una función cultural específica y es un elemento constitutivo de la esencia del estilo musical propio de un territorio determinado y de sus habitantes. En este trabajo, sostengo que aunque la globalización de los sonidos de los instrumentos musicales pueda llevarse a cabo de manera electrónica, el proceso de incorporar estos instrumentos a zonas de interacción cultural requerirá que concurra una serie de factores complejos, que son de índole ecológica, lingüística y también relacionados con ciertas prácticas culturales. El esfuerzo no es tanto

de unificar estilos, sino el de reinterpretar los instrumentos actuales para que puedan convertirse en partes integrales de la actividad diaria en materia cultural de las diferentes sociedades.

## 2. La reproducción de los sonidos de la naturaleza en la música

Antes de que se desarrollara la armonía en Europa, los compositores incorporaban de manera ocasional emociones humanas y sonidos de la naturaleza como parte de un proceso de embellecimiento musical de sus obras. La evolución de esta práctica se intensificó desde el Barroco hasta el Romanticismo; los compositores utilizaban las partituras orquestales para relatar una historia o describir una escena como se detallaba en el programa. Hay numerosos ejemplos de esta práctica durante el período del Romanticismo y en el siglo XX en las composiciones sinfónicas, en el mundo de la ópera y en la música programática de poemas sinfónicos. Sin embargo, sería el experimento francés de la «musique concrète» el que finalmente diese origen a la música electrónica. Los compositores escribían obras con sonidos generados de manera electrónica en laboratorios y que emulaban sonidos de catástrofes naturales, independientemente de si eran grabados o generados electrónicamente por instrumentos musicales orquestales.

El interés por reproducir sonidos de instrumentos musicales de manera electrónica, con tanta precisión como sea posible, está relacionado con la evolución del proceso de la transcripción musical, del que tanto se ocupó la etnomusicología durante el siglo XIX, cuando ésta la empleó para lograr su inclusión entre las disciplinas cognitivas (Wade, 2006: 191). El proceso de transcripción se convirtió en una obsesión para algunos de los que trabajaban en este campo, ya que pretendían perfeccionarlo mecánicamente. Este experimento con sonidos musicales se estaba desarrollando de manera contemporánea junto con la habilidad de transcribir música mecánicamente. Los laboratorios etnomusicológicos estaban perfeccionando el desarrollo de los dispositivos de transcripción musical, desde el tonómetro al melógrafo digital. Este noble esfuerzo evolucionó hasta el punto de quedar obsoleto todo el proceso en la evolución del campo de la Etnomusicología. Uno de estos inventos consistía en la serie de melógrafos de Charles Seeger —desde el modelo T al SYMPOD—, que se clasificaban según el nivel de sofisticación de los elementos y los parciales musicales incluidos en la transcripción. Cuanto más elevado era el modelo, más inútil resultaba todo el ejercicio y se abandonaba todo porque se proporcionaban gráficos

de sonidos musicales superfluos, que no eran necesarios ni audibles para el desnudo oído humano. El interés por la transcripción se ha reducido al sonido que escucha el oído humano y esto lo ha simplificado, afectando incluso al que se produce para su análisis mediante software informático.

En el mundo del sonido instrumental, el esfuerzo se puso en la producción electrónica del sonido actual de cada instrumento musical con todas sus características. Todos estos experimentos se llevaron a cabo antes de que aparecieran siquiera la «world music» y el mismo concepto de globalización en este campo de la expresión artística y humana. Este proceso continuó desarrollándose en ambas áreas más por los ingenieros de sonido que por los compositores musicales. Puede afirmarse que, en estos dominios, la globalización musical alcanzó un nivel superior, especialmente si consideramos los diferentes sonidos emitidos por fuentes distintas a los instrumentos musicales virtuales. Desde esta perspectiva, estos sonidos pueden identificarse en cualquier rincón del mundo, particularmente en aquellos sitios donde la tecnología ha evolucionado, generándose electrónicamente. En este sentido, el logro o la realización de la denominada globalización es integral y, a este nivel, la tecnología habría conseguido unificar con éxito el mundo musicalmente, al menos con los sonidos de los videojuegos.

### 3. Globalización y «zona de interacción cultural»

En otra publicación anterior afirmo que, aunque el término globalización se haya convertido en una palabra clave recientemente, «es un proceso abierto que implica diferentes niveles de unificación» (Kazadi, 1999-2001: 191). Como nuevo concepto en el campo de la música, la globalización continúa presentando retos tanto a los estudiosos de estos fenómenos como a los aficionados; ya que, atendiendo a su definición y en referencia al resultado previsto en este proceso, he sostenido que «independientemente de la definición aceptada y del concepto en que descansa, la música fusión se está convirtiendo en una realidad como resultado del proceso de globalización» (Kazadi, 1999-2001: 191). En el sector de la música, la globalización se está alimentando de las culturas musicales que hoy hay, no tanto con el objetivo de unificar los estilos musicales que se dan en el mundo, sino con el de

crear un alfabeto de un lenguaje musical que se pueda utilizar para producir una expresión híbrida, «world music», que puedan a su vez reclamar las distintas áreas culturales del mundo.

En otro texto he empleado ya la expresión «zona de interacción cultural» de Kwabena Nketia, que define como un espacio geográfico en el que sus habitantes comparten un elemento I. Y ya que esa idea resulta de interés para este trabajo, cabe destacar que ese elemento cultural que, al compartirse, define una zona de interacción cultural puede ser tanto un instrumento como una práctica musical que una cultura no haya tomado prestados sólo temporalmente sino que, por el contrario, haya integrado plenamente entre las actividades culturales habituales en ese territorio.

Además, el proceso de su asimilación debe producirse antes de que el instrumento pueda integrarse en una nueva cultura. En primer lugar, los miembros de la

**Mientras que el proceso de globalización se puede desarrollar fácilmente de manera electrónica con sonidos de instrumentos musicales, la creación de las zonas de interacción cultural con los mismos instrumentos musicales necesitará que se dé además una serie de factores, que van desde lo ecológico hasta lo lingüístico y cultural.**

nueva sociedad deben determinar su compatibilidad con las prácticas ya existentes en dicha sociedad; en segundo lugar, debe contarse con la materia prima en el área en cuestión para poder fabricar el instrumento; y por último, y quizá sobre todo, los nuevos usuarios deben reinterpretar el instrumento, apropiarse de él y de sus propiedades. Además, antes de que la nueva sociedad asimile el instrumento, debe evaluarse su valor y se le deben atribuir nuevas funciones culturales o asignarle un nuevo uso cultural con el fin de garantizar su larga duración en la nueva cultura (Kazadi, 1990).

### 4. Zonas de interacción cultural definidas por los instrumentos musicales

A los fines de este trabajo, hemos seleccionado tres instrumentos musicales para ilustrar este argumento. El primero de ellos es el «mbira», un idiófono muy extendido que hoy en día podemos encontrar prácticamente en los cinco continentes del mundo. Sin embar-

go, la zona de interacción cultural definida por el «mbira» se limita a la etnia Bantú y sus territorios colindantes de la República Centroafricana y la región Igbo de Nigeria en el continente africano. La presencia de este instrumento en las diferentes partes del mundo no puede considerarse permanente y en la mayoría de los casos no forma parte integral de las actividades culturales habituales de las áreas culturales donde se ubica. Encontramos numerosos ejemplos en África y en otros territorios con diferentes elementos culturales, pero la zona de interacción cultural definida por cada uno de ellos tiene en cuenta una serie de factores y de fenómenos que van más allá de la mera presencia en dichos territorios de esos elementos culturales. Aunque el mundo se ha estrechado con la evolución de la tecnología, la explicación de la diseminación de cualquier elemento cultural se explica mejor desde un punto de vista difusionista que desde uno evolucionista. Los materiales culturales de África se encuentran fácilmente en Asia, América y Europa, donde se han difundido, entre otras vías, a través de los turistas y de los aficionados.



Fig. 1. «Shona Mbira dza Vadzimu»

El segundo instrumento musical que vamos a tomar en consideración es el instrumento por excelencia de los «jali» (griot) de Mandingo: la «kora». Este instrumento de 21 cuerdas tiene una estructura morfológica fascinante. La caja de resonancia se construye con una calabaza grande y se cubre con piel de animal. Las 21 cuerdas se encuentran dispuestas en dos filas de 10 y 11 cuerdas respectivamente que están amarradas de manera individual a un anillo de cuero crudo alrededor del largo cuello. Cabe destacar la

evolución de este instrumento con el paso de los años por el aumento del número de cuerdas, que la generación más joven puede llegar a incrementar hasta las 24. La zona de interacción cultural definida por este instrumento se limita al territorio de la franja sudanesa y, específicamente, al área donde se pueden encontrar fácilmente calabazas grandes. Además del requisito ecológico que explica la ausencia de la «kora» en otras zonas del continente africano, también existe una razón cultural, ya que se desarrolló para entretener al emperador Sundjata Keita (aprox. 1217- aprox. 1255).

Estas funciones culturales tradicionales las llevaron a cabo cuatro familias (Kuyate, Suso, Diabate y Konte) que se han encargado de perpetuar la tradición de tocar la «kora» y su repertorio, y que lo han transmitido de generación a



Fig. 2. «Kora»

generación en el marco familiar. Aunque la estructura física de la «kora» no haya sufrido muchas adaptaciones con la evolución del instrumento, las más destacables son la sustitución del cuero crudo y las cuerdas de tripa por sedales de pescar, la implantación de clavijas de afinación que se parecen a las de los cordófonos occidentales y la inclusión de un dispositivo eléctrico por razones acústicas. El sistema de afinación utilizado por cada familia se conserva intacto, tal y como corrobora el número de poemas épicos que compone cada familia para su repertorio. La zona de interacción cultural definida por la «kora» incorpora los países de Malí, Guinea Bissáu y el área de Gambia/Siné (Senegal) hacia donde los miembros del grupo étnico Mandingo emigraron después de la muerte del Mansa<sup>2</sup> Sundjata Keita.

El tercer instrumento que vamos a comentar es el xilófono, que encontramos en el África subsahariana, donde se conoce con diferentes nombres y es estructuralmente diferente según la función que desempeñe dentro del grupo étnico. A pesar de que podemos hallarlo en todo el continente africano, la cuna del xilófono se encuentra en Mozambique, donde el grupo

étnico de los Chopi lo denomina «timbila»; tiene diferentes tamaños y los agrupan en una orquesta que también se llama «timbila». Durante un período significativo de tiempo, los estudiosos no alcanzaron un completo acuerdo sobre el origen o la cuna del xilófono. Mientras que la mayoría de expertos del campo de la antropología y del de la etnomusicología insistían en que el xilófono era nativo de África, otros defendían que este instrumento había venido de Indonesia junto con la enfermedad denominada elefantiasis, con la que se asociaba, y que había entrado a África por Mozambique (Jones, 1964). Sin embargo, la etnia Chope de Mozambique creía por su parte que los espíritus se lo dieron a sus padres fundadores; ¿podrían ser estos espíritus los indonesios que vinieron y volvieron por el agua? Aunque esto permanecerá por ahora sin respuesta, ya que no es relevante para este trabajo.



Fig. 3: Xilófono

Estos tres instrumentos musicales africanos son el resultado de la concurrencia de una serie de razones, entre las que se cuentan pues las de índole ecológica, las tradiciones lingüísticas y ciertos valores culturales que, en conjunto, subrayan su identidad cultural. Aunque su sonido pueda generarse de manera electrónica, la identidad cultural, cuya definición inicia de forma parcial la zona de interacción cultural, tendrá que reinterpretarse en la nueva sociedad. Por ejemplo, éste es el caso del tambor de fricción brasileño denominado «cuica» que morfológicamente se parece al congolés «Kinfwiti». Mientras que la etnia Bakongo utilizaba este instrumento para el entretenimiento y para invocaciones rituales, y simbolizaba el leopardo, el león y las voces misteriosas de la muerte, en Brasil sólo se le han atribuido funciones asociadas al carnaval. Este proceso completó el círculo de asimilación y el instrumento tuvo que vulgarizarse con el fin de adquirir una nueva función en la sociedad de acogida. Lo que trato de resaltar es el hecho de que, en su desarrollo y, sobre todo, al completarse, el proceso de asimilación de un instrumento por una nueva cultura se inscribe plenamente en la globalización. Ese proceso

permite la integración de los instrumentos entre las actividades culturales habituales de un territorio, incorporándolo así a una zona de interacción cultural. Todo ello en el marco –y como resultado– de la globalización.

A diferencia del «kinfwiti», que se asimiló en Brasil, otros instrumentos musicales africanos no corrieron la misma suerte aunque se hubieran utilizado alguna vez en Brasil, ya que se separaron del contexto en el que habían evolucionado. Éste es el caso del xilófono, el «mbira» y el «tchiumba». Por otro lado, Tiago de Oliveira Pinto afirma que si el arco musical denominado «berimbau» ha sobrevivido hasta nuestros días es porque ha encontrado un camino en un contexto/manifiestación cultural nuevo: la capoeira. Se pueden realizar observaciones similares con respecto a otros instrumentos musicales de origen africano que se han adoptado o ignorado en Brasil, fundamentalmente porque eran incompatibles y porque no se les asignaron flamantes funciones en la nueva sociedad. Aunque las fases del proceso de asimilación pueden aplicarse de manera consciente, o del modo que sea por los miembros de una sociedad emergente, la incorporación de un área nueva a una zona de interacción cultural sólo se puede completar después de la fase de reinterpretación.

En este trabajo, he presentado dos observaciones teóricas que se complementan entre sí y que ponen de relieve la adaptabilidad de un instrumento musical para garantizar su supervivencia en un área nueva en el marco de un proceso de globalización. La condición subyacente de ambas teorías es el proceso de asimilación, que está compuesto de las siguientes fases: 1) inventario cultural; 2) selección de los denominadores comunes; y 3) paso de los denominadores comunes que se hayan considerado compatibles a la fase de reinterpretación, cuando se le hayan atribuido nuevas funciones al instrumento a medida que vaya alcanzando gradualmente el punto de asimilación. Esta básica observación teórica sirve para comprender la creación de una zona de interacción cultural. La misma observación teórica resulta relevante para el estudio de la asimilación de instrumentos musicales, pero se puede aplicar igualmente a otras prácticas religiosas y culturales.

En otra publicación demuestro cómo las lenguas representan un papel primordial en la organización de la música vocal en África y concluyo que «la lengua es crucial para entender el proceso creativo de la música vocal. Las inflexiones del tono no resultan vitales sólo en el proceso de construcción melódica e implicación heterofónica, sino que también influyen en la selec-

ción de determinados instrumentos musicales utilizados por un grupo étnico» (Kazadi, 1997).

Además de participar en la selección de los instrumentos musicales con los que se identifica un grupo étnico en África, la lengua también es la fuente de la que bebe toda la naturaleza musical, desde el contorno melódico hasta la implicación armónica y la organización rítmica. Por ejemplo, podemos decir que las lenguas africanas son principalmente tonales, es decir, el significado de la palabra lo determina el patrón de sus inflexiones tonales. Aunque dos palabras se escriban de la misma manera, al aplicar sus respectivas inflexiones tonales difieren. Por lo tanto, para conservar el significado de cada palabra, el patrón melódico básico tiene que adherirse a la inflexión tonal de cada palabra. En resumen, el nivel semántico de la lengua es el que dicta el nivel sónico de la música. Esta realidad también la encontramos en la organización de la

combinación de los patrones que la constituyen. En su mente, el africano cree que cada patrón contiene agujeros que se tapan con otro patrón. Aunque una composición instrumental se conciba desde el punto de vista rítmico, la relación existente entre los patrones de línea cronológica que la forman se percibe según la aplicación desde el punto de vista melódico. En otras palabras, la estratificación de cualquier número de patrones de línea cronológica en una relación entrelazada es lo que Meki Nzewi (1997: 44) ha acuñado como «Ensemble Thematic Cycle» (ETC).

La continuidad de un elemento cultural en una nueva sociedad constituye una validación de su persistencia o de su asimilación en dicha sociedad. Aunque persistencia y asimilación no sean sinónimos de continuidad, son condiciones sine qua non para que se dé esta última. Este orden de acontecimientos se entiende mejor si se acepta que la asimilación se ha producido

cuando se ha completado el proceso de intercambio cultural, aculturación o inculturación. Por ello, la asimilación se puede definir como la fase avanzada de la aceptación de un elemento cultural; una fase en la que se inicia la continuidad, mientras que la persistencia garantiza su continuada evolución.

La discrepancia en este caso es doble: 1) por una parte, dificultad para separar el

objeto de la cultura de donde procede su identidad; 2) por otra parte, incorporación del objeto a un elenco de prácticas culturales nuevo y, por lo tanto, atribución de una nueva identidad. Por ejemplo, como instrumento musical africano, la «kora» define una zona de interacción cultural que incluye todo el rincón noreste del continente africano. Mientras que las zonas de interacción cultural definidas por los instrumentos musicales actuales, las definidas por el sonido generado de manera electrónica, parecen no tener límites, ya que están desprovistas de una identidad cultural. Así, si por una parte la «kora» se identifica con la etnia Mandingo, los «chiptunes», por otro lado, se identifican con los videojuegos.

## 5. Conclusiones

En este artículo he expuesto que la globalización es un proceso con diferentes significados según sus áreas de interés, las perspectivas con las que se la vea. En la música, hablar de la globalización implica hacer-

**El proceso de asimilación de un instrumento por una nueva cultura se inscribe plenamente en la globalización. Ese proceso permite la integración de los instrumentos entre las actividades culturales habituales de un territorio, incorporándolo así a una zona de interacción cultural. Todo ello en el marco —y como resultado— de la globalización.**

dimensión rítmica de la música africana cuya estructura deriva del ritmo poético de la lengua. Con esto, podemos concluir que el principio estructural del nivel temporal de la música deriva de la sintaxis de la lengua. En otras palabras, el impacto de la lengua también repercute en la estructura rítmica instrumental.

Una frase o una serie de sílabas sin sentido, como «kon nkolo kon kon nkolo», se formula normalmente según un patrón rítmico instrumental, que los estudiosos africanos denominan patrón de línea cronológica y en Inglaterra se conoce como patrón estándar, que sirve de apoyo para la memoria y la enseñanza (Kubik, 1972; 1979). Mientras que de manera tradicional los percussionistas expertos confían en estos patrones como ayuda para la memoria y la enseñanza, en una composición, funcionan como una barra de medición para las frases musicales. Aunque la estructura de un patrón pueda parecer sencilla individualmente, la dificultad para entender el tapiz rítmico final de una pieza musical africana reside en la relación derivada de la

lo de la «world music», que se articula como un producto híbrido. También he sostenido que mientras que el proceso de globalización se puede desarrollar fácilmente de manera electrónica con sonidos de instrumentos musicales, la creación de las zonas de interacción cultural con los mismos instrumentos musicales necesitará que se dé además una serie de factores, que van desde lo ecológico hasta lo lingüístico y cultural.

### Notas

<sup>1</sup> Intervención en un congreso celebrado en Belagio (Italia), 14 de octubre de 1992.

<sup>2</sup> Rey de reyes.

### Referencias

- KAZADI WA, M. (1979). *Contribuição Bantu na Musica Popular Brasileira*. São Paulo: Global Editora.
- KAZADI WA, M. (1990). The Process of Assimilation of African Musical Elements in Brazil, en *The World of Music* 32, 3; 104-106.
- KAZADI WA, M. (1997). Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora, en *Black Music Research Journal* 17, 2; 239-250.
- KAZADI WA, M. (1999-01). The Globalization of the Urban Music of the Democratic Republic of Congo, en *Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*, 22-23; 111.
- KUBIK, G. (1972). Oral Notation of Some West and Central African Time-line Patterns, en *Review of Ethnology* 3, 22; 160-176.
- KUBIK, G. (1979). *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científica do Ultramar.
- JONES, A.M. (1964). *Africa and Indonesia; the Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors*. Leiden: E. J. Brill.
- MEKI, N. (1997). *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum. The Culture-Exponent's Definitions*. Oldershausen, Germany: Institut für Didaktik Populärer Musik.
- OLIVEIRA PINTO, T. (1990). *Capoeira and the Berimbau of Bahia. Unpublished lecture*. Center for the Study of World Musics: Kent State University, Kent, Ohio, September 20.
- WADE, B.C. (2006). Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective, en *Ethnomusicology* 50, 2; 190-198.