

Capítulo 1

ETNOMUSICOLOGÍA (*)

Helen P. Myers

La etnomusicología, el tema que nos ocupa, tan amplio como sugerente, es la rama de la musicología en la que se pone un énfasis especial en el estudio de la música en su contexto cultural: la antropología de la música. El término fue acuñado en 1950 por el holandés Jaap Kunst, que lo prefirió al de «musicología comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*)» al considerar que la comparación no era la principal característica de esta disciplina.

La etnomusicología comprende el estudio de la música folklórica, de la música culta oriental y de la música en la tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o el sustrato biológico de la música y la danza. Las tradiciones artísticas occidentales también están en su punto de mira, pero han sido pocos los trabajos realizados en esta área hasta la fecha. Por regla general, a los etnomusicólogos les ha atraído especialmente el estudio de la música en la tradición oral y sus diversos sistemas de organización, dirigiendo frecuentemente la mirada hacia culturas diferentes a las suyas, algo que distingue a este campo de la mayoría de las especialidades

(*) Tomado de H. Myers (1992) «Ethnomusicology». En H. Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 3-18. Traducción de José Antonio Gómez Rodríguez.

de la musicología histórica. Dado su ámbito de acción, se han barajado múltiples definiciones de esta disciplina, que van desde «el estudio de la música como cultura» o el «estudio comparativo de las culturas musicales» hasta «la ciencia hermenéutica del comportamiento musical del ser humano» (Merriam, Nettl, Helser, en Merriam, 1977). Charles Seeger (1970) sugirió que el término «musicología» se adecua mejor a los fines de la etnomusicología —que implica la música de todos los pueblos de todas las épocas— que a los de la musicología histórica, limitados por lo general a la música culta de Occidente.

Aunque los estudios académicos son relativamente recientes, el interés por la música no occidental se remonta a la época de los descubrimientos, y la atracción científica y filosófica por otras culturas al Siglo de las Luces. El *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768) constituye un buen reflejo del espíritu de la época al incluir muestras del folklóre europeo, de la música india norteamericana y de la china. Durante los siglos XVIII y XIX misioneros, funcionarios y viajeros mostrarán su interés por la llamada «música exótica», como lo demuestran los trabajos de Jean-Baptiste du Halde (1735) y Joseph Amiot (1779) sobre la música china, Guillaume-André Villoteau (1809) y Raphael Kiesewetter (1842) sobre la árabe, William Jones (1792) y Charles Russell Day (1891) sobre la india y Francis Taylor Piggott (1893) sobre la japonesa.

Desde el punto de vista académico, la musicología comparada, como la histórica, tiene más de cien años, remontándose sus orígenes al texto *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, del vienes Guido Adler (1885). En él Adler se refiere al estudio comparado de la música no occidental como una rama de la musicología sistemática, junto con la teoría de la música, la estética y la psicología:

La musicología comparada tiene por objeto el estudio comparado de las obras musicales —especialmente de las canciones folklóricas— de los diferentes pueblos de la tierra con fines etnográficos, que clasifica conforme a sus diversas formas (p. 14; trad. Merriam, 1977: 199).

Dos innovaciones técnicas vinieron a impulsar la investigación de la música no occidental a finales del siglo XIX: la invención del fonógrafo en 1877 por el científico norteamericano Thomas Edison, y la introducción del concepto de *cent* en 1885 por el físico y fonólogo inglés Alexander J. Ellis. El fonógrafo facilitó mucho el trabajo de campo a los pioneros de la musicología comparada al brindarles la posibilidad de volver a escuchar las melodías grabadas para su posterior transcripción y análisis. El sistema de *cents*, por el que la oc-

tava quedaba dividida en 1.200 partes iguales, hizo posible el estudio objetivo de las escalas no occidentales. En *On the Musical Scales of Various Nations* (1885) Ellis afirmaba que «la escala musical no es una sola, ni mucho menos “natural”, ni tiene por qué basarse necesariamente en las leyes que rigen el sonido, tan bien descritas por Helmholtz, por el contrario, es muy diversa, muy artificial y muy caprichosa» (p. 256). El descubrimiento cuestionaba la superioridad de la escala temperada y, al mismo tiempo, abría las puertas al estudio comparado y desprejuiciado de los sistemas musicales de las más diversas culturas.

Los musicólogos del XIX se aprovecharon pronto de estos avances, grabando pequeñas muestras de música en cilindros de cera que poco a poco fueron sumando a su colección de instrumentos, transcripciones y fotografías. La mayor parte de estas grabaciones fueron llevadas a cabo en sesiones efectuadas durante el trabajo de campo. Psicólogos y expertos en acústica del Phonogramm-Archiv de Berlín, entre ellos Carl Stumpf (1848-1936) y Erich M. von Hornbostel (1877-1935), estudiaron cientos de cilindros grabados por etnólogos alemanes en lejanos territorios colonizados. Del análisis de este material, diverso y muy limitado, surgieron ambiciosas teorías en torno a la distribución de los estilos, los instrumentos y la afinación, incluyendo esquemas evolucionistas y más tarde la *Kulturkreislehre* (teoría de los círculos de cultura). Los miembros de la escuela berlinesa prestaron escasa atención al trabajo de campo y en sus escritos concedieron poca importancia a la música como hecho cultural (Stumpf estudió la de Siam aprovechando la visita que la orquesta de esta corte realizó a Berlín en 1900; Hornbostel llegó a entrevistar a los pawnee en 1906).

En el resto de Europa el nacionalismo decimonónico trajo consigo el interés por la música folklórica. En Hungría Béla Vikár (1859-1945) realizó sus primeras grabaciones en este campo en 1896. Béla Bartók (1881-1945) transcribió su primera canción en 1904, y en 1905 comenzó a trabajar con Zoltan Kodály (1882-1967); en 1906 Bartók utilizó el fonógrafo de Edison en Hungría, Rumanía y Transilvania. Por ese tiempo comenzó Cecil Sharp (1859-1924) en Inglaterra el estudio del folklóre musical. Su interés por los repertorios más arcaicos le llevó a los Estados Unidos (1916-1918), donde él y su ayudante Maud Karpeles (1885-1976) registraron unas 1.600 canciones junto con sus variantes. Sharp era partidario del uso de estas melodías en las escuelas, motivo que le llevó a armonizar los materiales que había recogido. En 1906 el compositor australiano Percy Grainger (1882-1961) imprimió en Inglaterra cilindros de cera con

canciones folklóricas de Lincolnshire, lanzando en 1908 la primera grabación comercial de una canción folklórica, que efectuó la Gramophone Company de Londres. Compositores nacionalistas de toda Europa buscaron en la canción popular la manera de regenerar el lenguaje musical de sus respectivas escuelas, interesándose también por ella coleccionistas y músicos aficionados, que la sometieron a numerosos arreglos para piano u orquesta. El amor que despertaba en los compositores la música popular acabaría convirtiéndose en fuente de inspiración para nuevas obras basadas en el lenguaje folklórico.

La etnomusicología americana de finales del siglo XIX y comienzos del XX era eminentemente funcional y descriptiva, constituyendo una de sus bases el trabajo de campo entre los indígenas —indios americanos—. Los primeros estudios sobre la vida musical de los nativos se basaban en las teorías de los pensadores alemanes de la época e incluían gran cantidad de datos. Temiendo que fuera a desaparecer, los norteamericanos utilizaron el fonógrafo para preservar su música. El etnólogo Jesse Walter Fewkes (1850-1930) fue el primero en utilizar el cilindro de Edison en su trabajo con los indios pasamaquoddy, del nordeste de Estados Unidos (marzo 1890), y más tarde con los pueblo zuñi y hopi, de Arizona (1890-1991).

Los mejores trabajadores de campo de esta generación fueron mujeres, como Alice Cunningham Fletcher (1838-1923), que trabajó mano a mano con el indio omaha Francis La Flesche (1857-1932), considerado el primer etnomusicólogo americano nativo (Mark, 1982), o Frances Densmore (1867-1957), la recolectora más prolífica del período, quien colaboró durante cincuenta años con el Bureau of American Ethnology, de la Smithsonian Institution, publicando más de una docena de monografías sobre los chippewa (1910-1913), teton sioux (1918), papago (1929), choctaw (1943), seminolas (1956) y otras tribus indias. Mediante nuevas técnicas, el antropólogo Franz Boas (1858-1942) introdujo en el estudio holístico de las culturas musicales a toda una generación de estudiantes de la Universidad de Columbia, entre los que se encontraban Helen Heffron Roberts (1888-1985) y George Herzog (1901-1984). Roberts definió la musicología comparada como «el contraste de las músicas exóticas entre sí y con la europea, de la que nació la mayoría» (1936: 233), definición que los etnomusicólogos rechazarían más tarde. Herzog, inmigrante judío-alemán colaborador de Hornbostel, fue el primero que combinó en su trabajo de campo el enfoque antropológico de Boas con las teorías de la escuela de Berlín; ejemplo de ello es *The Yuman Musical Style* (1928), una de las primeras aplicaciones etnomusicológicas

del concepto de área cultural. Para Herzog musicología comparada y lingüística comparada son campos análogos:

Hay muchos otros lenguajes musicales, utilizados tanto por los orientales como por pueblos primitivos que no conocen la escritura. A su estudio se le denomina musicología comparada, que pretende descubrir las peculiaridades de la expresión y construcción musicales de las culturas del mundo (1946: 11).

Los musicólogos históricos se interesaron por estos primeros estudios, en los que hallaron pruebas de la superioridad de la música clásica occidental, juicio que los etnomusicólogos hoy no tolerarían. En la primera edición del *Harvard Dictionary of Music* (1944) Willi Apel definía la musicología comparada como «el estudio de la música exótica», y ésta como «las culturas musicales que están al margen de la tradición europea» (pp. 167, 250). En su manual *Introduction to Musicology* (1941) Glen Haydon incluía un capítulo sobre musicología comparada en el que, como en otras obras del período, se trazaba una clara distinción entre músicas folklóricas, primitivas y de culturas avanzadas:

Entre las muchas formas que tenemos de estudiar la música culta sistemáticamente, una de las más importantes es compararla con la folklórica y con sistemas musicales no europeos que hayan evolucionado con mayor o menor grado de independencia [...] Aunque resulta difícil delimitar los diversos campos de la musicología comparada, los principales parecen estar claros. Los sistemas musicales no europeos y la música folklórica son sus principales objetos de estudio; el canto de los pájaros y sus paralelismos filo-ontogenéticos serían aspectos secundarios. Posteriores caracterizaciones de los sistemas extra-europeos tendrían que ver con el nivel cultural y la distribución geográfica. Aplicado a las culturas musicales, el término *primitivo* posee un doble significado: uno referido a músicas prehistóricas o antiguas, y otro a culturas poco desarrolladas, que es el que interesa a la musicología comparada. La música de los indios norteamericanos, la de los negros de África y la de tantos otros pueblos del mundo es primitiva porque tiene un bajo nivel cultural. Pero otras culturas musicales corresponden a civilizaciones muy desarrolladas, como la china, la japonesa o la india. En el estudio de la música folklórica suelen tenerse en cuenta las diferencias raciales o nacionales y sus estilos o tipos (1941: 216, 218-219).

Conforme avanzaban las investigaciones, el concepto «musicología comparada» iba quedando más y más pequeño. En 1947, al término de la segunda Guerra Mundial, se fundó el International Folk Music Council (que en 1982 pasó a llamarse International Council for Traditional Music), y en 1955 la Society for Ethnomusicology. En el primer congreso de la SEM, que tuvo lugar en Boston, David Mc

Allester, uno de sus fundadores, daba cuenta de la necesidad de redefinir el objeto de la disciplina en base a nuevas propuestas metodológicas:

Se discutieron muy profundamente los fines de la sociedad, y, por consenso, se acordó que la «etno-musicología» no se limitaba a la llamada «música primitiva», y que su definición tenía que ver más con la orientación que diera a su estudio el investigador que con la rigidez de un determinado discurso [...] por lo que el término «etno-musicología» era más preciso y apropiado para referirse a esta disciplina y a su campo de investigación que la vieja denominación «musicología comparada» (1956: 5).

El término «etnomusicología» ganó audiencia a mediados de los años cincuenta (la Sociedad lo utilizó de manera oficial a partir de 1957), reemplazando definitivamente al de «musicología comparada». George Herzog, Jaap Kunst, Willard Rhodes, George List y Curt Sachs apuntaron una y otra vez que esta ciencia no era ni más ni menos comparativa que cualquier otra:

El concepto «musicología comparada» ya no es válido. La comparación es un método que está en la base de cualquier rama del conocimiento; todas nuestras descripciones, tanto en ciencias como en humanidades, presentan similitudes y diferencias. En Historia de la música, por ejemplo, es imposible referirse a las misas de Palestrina sin compararlas con las de Lasso o Victoria, o con sus propios motetes. En realidad nuestro pensamiento no es más que una forma de comparación: hablar de un cielo azul es compararlo con otro gris o violeta. Walter Wiora estaba en lo cierto cuando dijo que la comparación no es una especialidad sino un medio (Sachs, 1961: 15).

Muchas de las primeras definiciones de etnomusicología eran prácticamente las mismas de la musicología comparada, y su objeto, el estudio de las músicas primitivas, no occidentales, folklóricas y orientales.

El objeto de estudio de la etnomusicología, o como antes se decía: musicología comparada, es la música *tradicional* y los instrumentos musicales de todos los estratos culturales de la humanidad, desde los denominados pueblos primitivos a las naciones civilizadas. Así pues, nuestra ciencia se interesa tanto por las músicas folklóricas y tribales como por las cultas de las civilizaciones no occidentales; sin descuidar aspectos sociológicos tales como la aculturación o hibridación musicales. Quedan fuera de su cometido la música culta de Occidente y la popular o de entretenimiento (Kunst, amp. 3/1959: 1).

Otras hacían hincapié en la importancia de la tradición oral: «Principalmente la etnomusicología se ocupa de músicas que se difunden

por tradición oral» (List, 1962: 24). Y una tercera acepción del término subrayaba el hecho de que la etnomusicología debía estudiar culturas musicales ajenas a la propia:

La etnomusicología atañe a la música de otros pueblos [...] El prefijo «etno» presupone una labor llevada a efecto al margen de nuestra cultura, y a la que, por norma general, el observador no pertenece [...] De ahí que no nos sorprenda el énfasis puesto en el método comparativo en los primeros tiempos de esta ciencia, que se denominaba musicología comparada hasta que en los sesenta se le dio un nuevo nombre (Wachsmann, 1969: 165).

A fines de los años cincuenta los etnomusicólogos americanos se dividían en dos clases: los antropólogos, liderados por Alan Merriam (1923-1980), y los musicólogos, cuyo principal representante era Mantle Hood (n. 1918) (Merriam, 1969). En 1960 Merriam, como antropólogo que era, definió la etnomusicología como «el estudio de la música en la cultura» (p. 109), concepto que en 1973 cambió por «el estudio de la música como cultura», subrayando aún más la importancia de sus aspectos sociales y culturales al escribir que «la música *es* cultura y lo que los músicos hacen *es* sociedad» (1977: 204; 1975: 57; véase también Herndon y McLeod, 1979). Criticó el trabajo de laboratorio de la escuela de Berlín, en la que, según él, «los hechos culturales se utilizaban de modo más o menos indiscriminado para “probar” teorías concebidas de antemano» (1964: 52). Para Merriam el trabajo de campo constituye una parte fundamental de la investigación etnomusicológica, proponiendo un modelo de estudio que tuviera en cuenta las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento ante ella y el sonido musical en sí mismo (pp. 32-33).

El descontento de Merriam era el de la mayoría de los etnomusicólogos americanos, que veían que las investigaciones en curso, muy incompletas, impedían una visión más amplia del asunto. Sus ideas se beneficiaron del notable aumento de los trabajos de campo llevados a efecto tras el desarrollo experimentado por la aviación comercial al término de la segunda Guerra Mundial. Cautela es la característica que domina las investigaciones de los años cincuenta y sesenta; la mayoría son descripciones etnográficas realizadas a partir de trabajos de campo sobre tradiciones, grupos étnicos o áreas geográficas concretas para tapar huecos en el mapa de los estilos musicales del mundo.

Hood, como Merriam, era reacio a comparar las culturas musicales como lo habían hecho los primeros musicólogos, argumentando que no se disponía de suficientes datos para ello:

La temprana inquietud por el método comparativo, anterior incluso a que se supiera lo que había que comparar, dio lugar a teorías muy imaginativas, pero la verdad es que aportó poca información de valor. Factores como la economía, la tecnología o el aislamiento social fueron los responsables del uso indiscriminado de términos tales como «música primitiva» o «música exótica» [...] Aún quedan por estudiar un gran número de culturas no occidentales y faltará tiempo para volver a examinar nuestra música culta a la luz de nuevos planteamientos antes de que la metodología comparada llegue a «brindarle a la musicología una perspectiva global» (1969: 299).

La musicología americana preconizó el dominio de una segunda lengua musical, la «bi-musicalidad» (algo parecido al bilingüismo), hecho que obligaba al etnomusicólogo a permanecer en su lugar de trabajo uno o más años (Hood, 1960, 1971). El método se inspiraba en las enseñanzas del teórico de Connecticut Charles Seeger (1886-1979), para quien palabra y música constituían formas de comunicación incompatibles. Semejante «coyuntura musicológica», como la calificó el propio Seeger, le granjeó una posición un tanto incómoda al tener que utilizar palabras para hablar de música:

Ahora bien, si lo que pretendemos es hablar de la música no tenemos más remedio que hacerlo en términos de discurso. Pero entonces sus polaridades, oposiciones, dicotomías o como quiera llamárselas pasan a ser vistas como características del proceso de composición musical. Mas si tratas de recordar cómo era el hacer música cuando estabas en tu mejor momento, más concentrado y probablemente más libre de sentimiento y actividad mental extraños a la música, me pregunto si uno encuentra ahí análogos de las polaridades, oposiciones, dicotomías y demás parafernalia del discurso hablado. O, en el caso de que aparezcan, si no son más que intrusiones débiles y entorpecedoras procedentes de otras formas de sentimiento y actividad mental. A mí me sucede. No comprendo a los que hablan del significado de la música. Si yo lo entiendo bien, el significado de una cosa es aquello que representa, a menos que, por rara excepción, algo se represente a sí mismo, lo cual está próximo al sinsentido. Creo que el presunto significado de la música consiste precisamente en eso. Lo demás, los significados atribuidos a la función de la música en contextos sociales, son significados discursivos en contextos de discurso (1977: 183).

La solución que propuso Seeger fue el estudio de las prácticas musicales no occidentales tanto en el campo como en el propio entorno del investigador. A tal fin Hood llevó al Institute of Ethnomusicology de la UCLA a algunos de los mejores maestros, entre los que se encontraban José Maceda (Filipinas), Kwabena Nketia (Ghana) y Hardja Susilo (Java). A principios de los años sesenta en las clases de Hood se enseñaba música javanesa, persa, japonesa, mexicana, india, balinesa, griega y africana. El compromiso de la disciplina quedaba

explícito cuando en 1961 Hood afirmó que «en la segunda mitad del siglo XX la vida del hombre dependerá de la bondad de sus relaciones». Su discurso interesó tanto a los estudiantes como a los rectores de las universidades, de manera que los graduados en etnomusicología por la UCLA tardaron poco en encontrar trabajo en las más importantes. En una serie de artículos aparecidos en los números iniciales de *SEM Newsletter* Hood fue uno de los primeros en proclamar (parafraseando el «Report of the Committee on Graduate Studies», *Journal of the American Musicological Society*, 1955) que la etnomusicología era el estudio de todas y cada una de las músicas: «La [etno]musicología es la ciencia que estudia la música como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural. El [etno]musicólogo es un experto cuyo objetivo primordial es el conocimiento de la música» (1957: 2).

En los años sesenta los investigadores continuaron rechazando la metodología comparada como la característica más importante de la etnomusicología. Así, John Blacking (1928-1990) denunció la superficialidad de comparaciones basadas en análisis estadísticos de escalas, intervalos y ritmos:

Si aceptamos que el estilo musical de una cultura constituye un fiel reflejo de sus patrones de comportamiento, no podremos compararlo con otro salvo que estemos convencidos de que proviene de modelos de comportamiento similares. Y a la inversa, los análisis estadísticos pueden llegar a demostrar que la música de dos culturas es muy diferente, pero si indagamos en los «orígenes» de sus respectivos estilos es muy posible que lleguemos al convencimiento de que su significado es prácticamente el mismo, sólo que ha dado lugar a dos «lenguajes» diferentes (1966: 218).

Un tema que llama la atención en la breve historia de la etnomusicología, pero que se explica en parte por la escasa tradición académica de esta disciplina, es su obsesión por las definiciones. Con Adler a la cabeza, Jaap Kunst, Helen Heffron Roberts, Curt Sachs y Charles Seeger —padres de la disciplina— elaboraron unas cuantas, como también sus discípulos: Mantle Hood, George List, David McAllester, Alan Merriam, Bruno Nettl y Klaus Wachsmann. Un siglo después volvemos a encontrarlas en nuestras publicaciones, repletas de ellas. Las hay para todos los gustos: definiciones de etnomusicología mezcladas con pedantes disquisiciones sobre su estatuto científico (¿doctrina o especialidad, ciencia humana o social?) o ridículas exégesis sobre lugares comunes (tiempo, espacio, música) sobre los que, a veces, algún ingenuo se arroga una perspectiva privilegiada. No hay por qué asombrarse. Una disciplina joven como és-

ta que reclama como suyo el mundo de la música al completo —pasado, presente y futuro— necesita también un ancla. El miedo a perecer en el océano de la música, la naturaleza resbaladiza y subjetiva de la investigación transcultural, la elusiva tierra de nadie entre las ciencias sociales y las humanidades llevaron a los etnomusicólogos a marcar muy bien su territorio mediante límites definicionales.

Lo primero que debe hacer un aprendiz de etnomusicólogo es repasar las viejas definiciones de la ciencia, como las de Adler o Seeger. Pero, como si de un artesano que se limitara a afilar sus herramientas se tratase, el principiante corre el peligro de ahogarse en ese mar de conceptos. Le ocurrió a mucha gente, que acabó sacrificando su objeto de estudio al ejercicio de la definición por la definición. A ese riesgo cabe contraponer un beneficio: la familiaridad con todas estas definiciones, desde las más sucintas a las extensas, convierte a la etnomusicología en un poderoso lente de múltiples facetas con el que acercarse a la diversidad y la singularidad, desarrollando al mismo tiempo la imaginación, la intuición, la perspicacia y la compasión. Ideas que, sin duda, tentarán al buen estudiante a zambullirse en aguas desconocidas.

El primero de los temas en ser cuestionado fue el del término que identifica una materia tan diversa como ésta. Pocos investigadores utilizan la palabra «etnomusicología» mientras están en el campo. La disputa comienza al volver, en el ámbito universitario. Allí, desde los años cincuenta, los etnomusicólogos se han constituido en guardianes de aspectos de la investigación musical ignorados o dejados de lado por intérpretes, historiadores y teóricos de la música clásica, hecho del que se deriva la mezcla de temas que conforman esta disciplina y desafían cualquier definición. ¿Cómo es posible que un investigador interesado por el folclore musical chino de hoy en día comparta techo con otro a quien sólo le interesan los viejos manuscritos de esa cultura? Pues en la academia de los años noventa ambos coinciden en la misma área de etnomusicología. Realmente, Charles Seeger estaba en lo cierto al afirmar que los historiadores de la música culta europea habían «secuestrado» la musicología para reducirla a meras pesquisas parroquiales. Otros fundadores de la disciplina abogan por seguir usando el término etnomusicología porque les recuerda el espíritu que les llevó a fundar la Society for Ethnomusicology al término de la segunda Guerra Mundial. Los jóvenes etnomusicólogos europeos y americanos han asumido esta identidad porque es la que han conocido, y que asocian con el ambiente convivencial y estimulante de las reuniones de la mencionada institución. Pero es comprensible

ble el recelo que muestran los investigadores de continentes no occidentales como África o Asia, que, por decisión de los americanos, son considerados los *etno* de la musicología.

A menudo el etnomusicólogo contemporáneo no tiene a dónde acudir a la hora de buscar palabras para explicar su trabajo, pues en las últimas décadas se le prohibió el uso de los términos vívidos y coloristas a los que antes recurría de constante. Viejos adjetivos evolucionistas, como «salvaje», «primitivo», «exótico», «oriental», «Lejano Oriente»; creaciones del tipo «folklórico», «no occidental», «ágrafo», «preliterario», o recientemente «mundo», hace tiempo que viven en el exilio tildados de peyorativos. El término que sobrevivió al juicio de los años setenta fue «tradicional», pero aplicado a la música tiene que ver con todo y, consecuentemente, con nada.

La naturaleza de los estudios etnomusicológicos ha experimentado una importante transformación a lo largo de los últimos cien años, pero la especialidad todavía no ha alcanzado su «mayoría de edad» (como se dijo en el 25 Congreso de la Society for Ethnomusicology, 1980). No sólo los musicólogos y los antropólogos se llaman a sí mismos «etnomusicólogos», sino también los profesores de música, los profesionales de la musicoterapia, los intérpretes de músicas no occidentales y los compositores que utilizan lenguajes musicales folklóricos y no occidentales en sus obras. La poltrona del etnomusicólogo de sillón ha quedado vacía; ahora a los investigadores no les queda otro remedio que dirigir personalmente sus trabajos de campo y tratar directamente con las culturas cuya música estudian, hechos que se han traducido en un incremento del nivel de las investigaciones y una mejor comprensión del papel que desempeña la música en la vida del hombre. Pero ¿y los temas fundamentales? ¿Han cambiado realmente? Hornbostel entendió bien el debate *outsider-insider*; Robert Lachmann (1892-1940) vio que el concepto de modalidad era el mismo tanto en el Oeste, como en el Sur y en el Sudeste asiáticos; y en sus últimas obras Sachs afirmó que las culturas no occidentales no «progresan» en pos del ideal occidental. «Los grandes hombres del pasado tenían la respuesta» (Nettl, 1975, 70; entrevista personal, 1990).

Vamos tapando huecos, pero a veces uno tiene la sensación de que la ciencia de la etnomusicología poco puede aportarnos a lo que ya sabemos. ¿Hemos descubierto todas las músicas? Se nos brindan numerosas ideas sobre cómo realizar nuestro trabajo, ideas sobre metodología y teoría, pero las descripciones sustantivas de un estilo o cultura musicales han cambiado relativamente poco. Tras efectuar algunos estudios sobre la improvisación en las músicas persa y árabe, volví al pequeño libro de Robert Lachmann, *Musik*

des Orients, y me di cuenta de que explícita o implícitamente cuarenta años antes él había plasmado en unas pocas frases lo que yo traté en toda una serie de artículos (Nettl, 1975: 70-71).

Pese a la diversidad de los temas de estudio, en la etnomusicología de los años setenta y ochenta se produjo un acercamiento entre teoría y método. Las perspectivas musicológicas y antropológicas se fusionaron, el interés que antes despertaban los objetos —las canciones, los instrumentos— se dirigía ahora hacia la creación y la interpretación —la composición y la improvisación— y el centro de atención pasó de la recolección de piezas del repertorio al estudio de estos procesos.

Se pusieron en práctica nuevos métodos de análisis musical y cultural, que incluían modelos cibernéticos (estudio de los procesos de control), aspectos de la teoría de la información (cómo se genera, transmite y guarda), la semiótica (interpretación de los fenómenos en términos de signos y símbolos) y el estructuralismo (identificación de las estructuras que gobiernan los fenómenos culturales), poniéndose un énfasis especial en la descodificación del significado del mensaje musical. Todo ello se tradujo en etnografías musicales más rigurosas, como las dedicadas a la *performance* (McLeod y Herndon, 1980) o al análisis microetnográfico del acontecimiento musical (Stone, 1982).

Los viejos temas de estudio comenzaron a incluir aspectos no contemplados hasta entonces, como, por ejemplo, cuestiones de modernización u occidentalización (Nettl, 1985). Se roturaron nuevos campos, como la etnopoética y la antropología estética (Feld, 1982), el género y la música (Keeling, 1989), la música urbana (Nettl, 1978), la música de los refugiados, la música cinematográfica india y japonesa (Arnold, 1985; Skillman, 1986), el impacto del turismo en la música, la música y los músicos callejeros o las nuevas músicas tradicionales —formas populares occidentalizadas en ciudades no occidentales en vías de desarrollo—, tales como la salsa latina, la *highlife* africana o el *jùjú*, *kwela* o *tarabu* congoleños (Blum, 1978; Waterman, 1985, 1990). A ello contribuyó de manera muy especial el auge del comercio de la cassette tanto en África como en Asia (Wallis y Malm, 1984).

De la industria musical se derivó tal mezcla de estilos y tendencias que los investigadores de comienzos de siglo, empeñados en dar con la *verdadera* música folklórica, habrían quedado atónitos. El trabajo de campo entró en una dimensión nueva: los medios de comunicación y la industria discográfica pusieron al alcance de la mano del investigador su objeto de estudio; y músicos de Asia y África dieron conciertos en todas las capitales de Occidente. Fruto de estas

relaciones y, también, de un nuevo código de conducta fue el reconocimiento que se tributó a intérpretes e informantes por su contribución al mundo de la investigación musical (Nettl, 1984). Algunos etnomusicólogos animaron a sus informantes a contar ellos mismos su propia historia; así, el cantante navajo blessingway Frank Mitchell escribió una autobiografía (1978) en colaboración con el investigador americano David McAllester y su discípula Charlotte Frisbie, y en el libro del viajero escocés Betsy Whyte (1979) tuvo un importante papel el etnomusicólogo Peter Cooke, de la Universidad de Edimburgo. Y por lo que respecta al trabajo de campo y a la investigación en general, se cuidaron más las formas, dejando copia de las grabaciones y publicaciones realizadas en los archivos y bibliotecas de los países en los que se había trabajado.

Las nuevas tecnologías permitieron nuevos métodos de análisis, como por ejemplo el vídeo o la técnica del *play-back* en los trabajos de Ruth Stone sobre los *kpelle* de Liberia (1982). Para facilitar la transcripción de complejas polifonías y polirritmias de la República Centrafricana, Simha Arom utilizó técnicas de grabación en estéreo y *play-back*, prácticas a las que los músicos se prestaban como «auténticos colaboradores científicos», «decidiendo las sucesivas etapas de la investigación» (1976: 495).

Dado el carácter interdisciplinario de la etnomusicología y la cada vez mayor diversidad de métodos y teorías, a finales de los años setenta George List veía poco menos que imposible una única definición de la disciplina:

El campo de estudio de la etnomusicología se ha expandido de manera tan rápida que hoy en día prácticamente abarca cualquier comportamiento humano que tenga algo que ver con lo que llamamos música. Los datos y métodos que utiliza provienen de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La diversidad de doctrinas, enfoques y procedimientos es enorme. Resulta imposible abarcarlos todos con una sola definición (1979: 1).

Junto a estudios muy innovadores sobre la vida musical moderna, los años setenta y ochenta fueron testigos de trabajos de campo llevados a efecto en comunidades prácticamente vírgenes a los ojos de Occidente, como los de Anthony Seeger entre los suyá, una tribu remota del Amazonas (1987), o los de Marina Roseman sobre los *temiar* de la selva tropical de Malasia (1984). Steven Feld y Monique Brandily tuvieron que estudiar la ornitología local para comprender sistemas musicales tan complejos como los de los *kaluli*, de las tierras altas de Papúa-Nueva Guinea, o los *teda*, del Chad (Feld, 1982, 1988;

Brandily, 1982). Y en determinados sitios, muy aislados, a los investigadores no les cupo otro remedio que adaptar sus métodos a las circunstancias a las que tuvieron que enfrentarse. En sus charlas sobre música y lenguaje —no tanto en sus entrevistas— Hugo Zemp siempre puso de manifiesto la riqueza y precisión del vocabulario musical de los 'are'are de las islas Salomón (1978, 1979, 1981). Para Wachsmann experiencias tan novedosas como éstas constituían la solución definitiva a la contraposición de los discursos lingüístico y musical, la tesis de Charles Seeger sobre «las dificultades del linguocentrismo»:

Al desentrañar el vocabulario musical de los 'are'are y los kaluli, Hugo Zemp y Steven Feld nos brindaron un material muy rico sobre una clase de percepción de la que nada se sabía hasta entonces [...] Zemp y Feld nos sorprenden con un juego enteramente nuevo en el que la significación de la metáfora y la sinestesia, y el nexo íntimo que une música, discurso y experiencia de sí, desempeñan un papel de la mayor importancia (Wachsmann, 1982: 210-211).

Por paradójico que parezca, las nuevas metodologías resucitaron viejos asuntos, como el de la comparación, por ejemplo, que regresó, aunque con una nueva perspectiva. ¿Podemos enfrentar la música de culturas que comparten sistemas sociales o entornos medioambientales similares, como la de pequeñas comunidades, la de los indígenas del trópico, la de los habitantes de las ciudades o la de los campesinos? A mediados de los años setenta Nettl dio cuenta del renacer del método comparativo:

Al descubrir o redescubrir nuestra historia, resucitaremos viejos tópicos [...] La reimpresión de obras como las de Hornbostel o Brailoiu es un estímulo para los que piensan que es posible conocer tan bien un determinado número de culturas musicales como para compararlas [...] Regresaremos de nuevo a la idea de que las músicas se pueden comparar; que a un determinado nivel de estudio se prestan a ello y que una cultura musical no se llega a dominar por completo a menos que, implícitamente, se la compare con lo que se conoce (1975: 71).

A finales de los años setenta se alzaron voces a favor de aproximaciones etnomusicológicas a la música clásica, pero hasta la fecha es muy poco lo que se ha publicado en este campo (no obstante, véase Wachsmann, 1981 y 1982; Herndon, 1988). Por contra, los musicólogos (que miraban los métodos etnomusicológicos como por encima del hombro) comenzaron a prestar más atención a los factores extra-musicales, particularmente al entorno social.

A principios de los años ochenta la biología de la creación musical implicó a musicólogos y a etnomusicólogos, a músicos y a profesores

de música, a psicólogos y a neurólogos (Wilson y Roehmann, 1988, 1990). El trabajo en equipo permitió efectuar estudios destinados a comprender mejor aspectos de la música relacionados con funciones motrices y cerebrales. A ellos los etnomusicólogos contribuyeron comparando productos de diversas culturas, volviendo así sobre una idea —y una práctica— característica de los estudios sobre psicoacústica llevados a cabo por la escuela de Berlín a finales del siglo XIX. ¿Los aspectos biológicos de nuestro comportamiento musical son universales o están determinados por la cultura? La vieja dicotomía natural/cultural reaparecía de nuevo.

Tras un siglo de experiencia, ciertos temas constituyen todavía hoy el centro de atención de la etnomusicología. Por regla general, al etnomusicólogo le interesa la música no occidental y la folklórica, y, especialmente, la relación de ésta con el entorno en que se produce. Con el mundo como casa, y teniendo por bandera el estudio de los vínculos que unen la música con la vida, en su tarea los etnomusicólogos echaron mano de métodos y teorías de algunas disciplinas auxiliares. Hoy en día muchas publicaciones que describen la música de Mongolia, o de Bolivia, o de Samoa, recurren a términos procedentes del mundo de la lingüística, la comunicación, la sociología fenomenológica, la teoría de la información, el estructuralismo, etc., dificultando la vida por igual a profesionales y aficionados (por no hablar de los músicos cuya música se está estudiando). Si hurgamos en las páginas de las dos revistas más importantes de la especialidad, *Ethnomusicology* y *Yearbook for Traditional Music*, nos daremos cuenta enseguida. En algunas encontramos términos que nos resultan familiares, como «interpretación», «acto» o «asunción», pero en otras no sería difícil vernos ahogados en un mar de indefinidas matrices y paradigmas sobre la «ideación sónica», «los perfiles cantométricos», «la descripción densa» o «la teoría semiótico-cibernética».

En defensa de mis colegas diré que lo que para un ser humano es música (por ejemplo para el etnomusicólogo), para otro puede ser la llamada a la oración (la música está prohibida en el islam). De hecho, quizás esta aparentemente tediosa revisión de principios básicos constituya la aportación más relevante de la etnomusicología a los estudios musicales. Pero es, de todos modos, tediosa, y particularmente problemática para los editores de publicaciones de referencia, si pensamos, por ejemplo, en obras tales como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6.^a ed.), cuyos responsables ansían (no siempre en vano) colaboradores capaces de describir la música de otros hombres en un lenguaje franco que no vulnere las peculiaridades de su cultura.

Las disputas continúan: entre los que buscan sistemas de análisis de aplicación universal y los que pretenden utilizar el marco cognitivo de la cultura como base para el análisis de su música; entre los que creen que el examen detallado de ésta es primordial para su comprensión y los que consideran que la música sólo puede ser entendida en sus propios términos, a través de la *performance*. Aunque cambien los enfoques y las metodologías, algunos principios de la etnomusicología permanecen inalterables. El trabajo de campo continúa siendo el centro de la investigación, teniendo que recoger cada investigador sus propios materiales para analizarlos posteriormente. Los etnomusicólogos siguen dando importancia a las transcripciones; algunos utilizan ordenadores o melógrafos para ello, pero son muchos los que, pertrechados con determinados símbolos, continúan fiándose de la notación convencional.

Metido en harina, al lector inteligente no le resultará difícil captar la ironía que yace en el corazón de esta disciplina. Por una parte, cada investigador tiende a creer que la música que está estudiando es especial y única; pero, al mismo tiempo, ninguno la consideraría superior a la de sus colegas... Los juicios de valor no están de moda en la etnomusicología de hoy: es el pequeño precio a pagar por un tratamiento igualitario de todas las músicas del mundo. Así que pese a su asombrosa retahíla de tópicos, su aluvión de jergas o sus pedantes definiciones, los etnomusicólogos pueden tener a gala el haber encontrado su lugar como los grandes justicieros de la musicología.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, G. (1981) [1885] «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft». *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, 5; trad. al inglés en Mugglestone.
- Amiot, J. M. (1973) [1779] *Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modernes*. Paris.
- Apel, W. (1944) «Comparative Musicology» y «Exotic Music». *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass., pp. 167, 250.
- Arnold, A. (1985) «Aspects of Asian Indian Musical Life in Chicago». *Selected Reports in Ethnomusicology*, V: 25.
- Arom, S. (1976) «The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies». *Ethnomusicology*, XX: 483-519.
- Blacking, J. (1966) «Review of The Anthropology of Music». *Current Anthropology*, VII: 217.
- Blacking, J. (1973) *How Musical Is Man?* Seattle.

- Blacking, J. «Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences». In *Memoriam António Jorge Díaz*, III. Lisboa, p. 71.
- Blum, J. (1978) «Problems of Salsa Research». *Ethnomusicology*, XXII: 137.
- Blum, S. (1975) «Towards a Social History of Musicological Technique». *Ethnomusicology*, XIX: 207.
- Brandily, M. (1982) «Songs to Birds among the Teda of Chad». *Ethnomusicology*, XXVI: 371.
- Bukofzer, M. F. (1956) «Observations on the Study of Non-Western Music». En P. Collaer (ed.) *Les Colloques de Wégimont*. Bruxelles, p. 33.
- Chase, G. (1958) «A Dialectical Approach to Music History». *Ethnomusicology*, II (1).
- Chase, G. (1972) «American Musicology and the Social Sciences». En B. S. Brook, E. O. D. Downes y S. Van Solkema (eds.) *Perspectives in Musicology*. New York, p. 202.
- Czekanowska, A. (1971) *Etnografia muzyczna: metodologia i metodyka*. Warszawa.
- Day, C. R. (1974) [1891] *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*. London y New York.
- Densmore, F. (1972) [1910-1913] *Chippewa Music*. Washington, D.C.
- Densmore, F. (1972) [1918] *Teton Sioux Music*. Washington, D.C.
- Densmore, F. (1972) [1929] *Papago Music*. Washington, D.C.
- Densmore, F. (1972) [1943] *Choctaw Music*. Washington, D.C.
- Densmore, F. (1972) [1956] *Seminole Music*. Washington, D.C.
- Duckles, V. (1972) «Musicology at the Mirror: a Prospectus for the History of Musical Scholarship». En B. S. Brook, E. O. D. Downes y S. Van Solkema (eds.) *Perspectives in Musicology*. New York, p. 32.
- Ellis, A. J. [1885] «On the Musical Scales of Various Nations». *Journal of the Society of Arts*, XXXIII: 485-527, 1.102-1.111.
- Feld, S. (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadelfia, reed. 1990.
- Feld, S. (1988) «Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-up-over Sounding": Getting into the Kaluli Groove». *Yearbook for Traditional Music*, XX: 74-113.
- Fewkes, J. W. (1890) «A Contribution to Passamaquoddy Folk-Lore». *Journal of American Folklore*, III: 257.
- Fletcher, A. C., La Flesche, F. y Fillmore, J. C. (1893) *A Study of Omaha Indian Music*. Cambridge, Mass., 35 pp. reprod. en «The Wa-wan, or Pipe Dance of the Omahas». *Music*, IV: 468.
- Frisbie, C. J. y McAllester, D. P. (eds.) (1978) *Navajo Blessingway Singer: the Autobiography of Frank Mitchell 1881-1967*. Tucson.
- Gourlay, K. A. (1978) «Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research». *Ethnomusicology*, XXII: 1-35.
- Halde, J. B. du (1735) *Description de l'Empire de la Chine*. Paris.
- Harrison, F. L. (1972) «Music and Cult: the Functions of Music in Social