

Capítulo 5

ÚLTIMAS TENDENCIAS EN ETNOMUSICOLOGÍA (*)

Bruno Nettl

Desde 1960 la etnomusicología se ha movido en múltiples nuevas direcciones. Hemos asistido tanto a la consolidación como a la fragmentación de la disciplina. Algunos conceptos y cuestiones que habían sido intensamente desarrollados en fechas más tempranas han vuelto a ser objeto de atención en las décadas de los años setenta y ochenta, pero también es posible localizar en estos años algunos de los fundamentos de la disciplina tal y como habían sido formulados en la década de 1880. Este capítulo trata de hacer una breve revisión de algunas de las áreas que han sido desarrolladas más intensamente en las últimas dos décadas (1970-1990), y continuará con la mención de algunas de las cuestiones centrales que afectan a la disciplina, antes de realizar una evaluación de los modos en que la propia etnomusicología ha influido sobre el mundo de la música y el académico.

Un vistazo a las publicaciones de la década de 1880 muestra la continuidad de un mismo hilo de intereses. Dos publicaciones sobresalen en los primeros años del desarrollo de la etnomusicología: la de Alexander John Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations* (1885), y la de Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885). El ensayo de Guido Adler es considerado normalmente como el punto de origen de la musicología en general, da-

(*) Tomado de B. Nettl (1992) «Recent directions in Ethnomusicology». En H. P. Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 375-399. Traducción de Luis Costa.

do que es el primer trabajo que esboza un cuadro global de la disciplina en su totalidad, proporciona subdivisiones de la misma (comenzando por la división entre las ramas histórica y sistemática), y propone una musicología que incluya cualquier tipo de saber e investigación sobre la música. En lugar de separarla netamente de la investigación histórica, esta propuesta construye una disciplina en la que las cuestiones etnomusicológicas se hallan incluidas en varios aspectos. En general, Adler presenta la etnomusicología explícitamente como parte de la musicología, aunque también advierte sobre sus importantes contribuciones a la antropología. Desde entonces, en las definiciones enciclopédicas y en la práctica académica, la etnomusicología ha sido una parte de la musicología, y secundariamente una sub-disciplina de la antropología. Todas las definiciones de la musicología incluyen la etnomusicología.

La mayor contribución de Ellis fue el establecimiento de bases comparativas relativas para la investigación de los sistemas musicales, sosteniendo que todos ellos son igualmente naturales y, al menos en ciertos aspectos, igualmente eficaces, y que podrían ser mejor comprendidos si los comparamos uno con otro y los medimos mediante un sistema analítico unificado, el *cent*. El uso de la perspectiva comparativa, aunque ocasionalmente sujeta a crítica, ha permanecido vigente en la disciplina. El énfasis en el estudio de las alturas de los tonos como el aspecto más definitorio de la música ha continuado siendo también, para bien o para mal, la piedra de toque del procedimiento analítico. Y el rechazo a un punto de vista normativo, la concepción del mundo de la música como un grupo de sistemas que son en el fondo básicamente iguales en cuanto a su valor, es incluso hoy, más que nunca, un principio fundamental de la etnomusicología.

Otras publicaciones de los años de la década de 1880 fueron también fructíferas. Por mencionar sólo algunas de cara a mostrar su relación con la historia más reciente, citemos la monografía de Carl Stumpf sobre la música de los bella coola (1886), donde se establece un modelo para los estudios monográficos referidos a repertorios de culturas particulares. La literatura etnomusicológica estuvo dominada en sus primeras décadas por trabajos que aspiraban a proporcionar una muestra característica de la música de una cultura, describir su estilo de un modo que pudiese ser aplicado a la mayoría de las músicas del mundo y proveer transcripciones en notación occidental. El presupuesto básico era que podía ser desarrollado un único modo de abordar todas las músicas del mundo, y que, en cierta medida, la música debía ser enfocada dentro de su contexto cultural. La transcripción a notación occidental era posible y, como insis-

tían los primeros investigadores, necesaria como documentación, como una clase de prueba de existencia de la música, y como un modo de mostrar que ésta era incluso música, en el propio sentido de la palabra (al igual que la música culta occidental, cuya existencia viene dada principalmente bajo su forma anotada). No puede decirse que las encuestas en pequeñas culturas dominen hoy en día la orientación de la disciplina, pero los presupuestos básicos subyacentes en la monografía de Stumpf están todavía presentes: descripción elemento por elemento, transcripción, relaciones con la cultura y, lo más importante, la concepción del mundo de la música como un conjunto de músicas separables, cada uno de ellos conformando un sistema dotado de lógica y coherencia interna.

Otra publicación pionera fue el estudio de Theodore Baker sobre la música de los indios de América (1882), un trabajo que subrayaba el papel de la música como parte de la cultura y proporcionaba un análisis sofisticado del estilo de canto, dividido en parámetros. Además, podemos tener en cuenta el trabajo de Franz Magnus Boehme, renombrado editor y coleccionista de canciones folk¹, cuya historia de la danza en Alemania (1886) muestra puntos de interés de importancia aún vigente: relación estrecha entre la danza y la música; procesos de aculturación entre las danzas alemanas y otras; danzas populares de la vida social de las ciudades y reconstrucción de la historia mediante el estudio de las formas contemporáneas. Finalmente, la tendencia a elaborar una taxonomía de las músicas en la sociedad, algo que surge frecuentemente de las consideraciones en torno a la música folk, ha resultado (en propuestas de Gustav Weber, por ejemplo) bastante más compleja de lo que cabría esperar. Weber (ver Pulikowski, 1933) aclara que considera el mundo del sonido como formado por varias categorías superpuestas (incluyendo folk, popular, culta, *volkstümlich*, *choral*). La cuestión de la clasificación, y el desarrollo de una clasificación general junto con las clasificaciones específicas para cada una de las diferentes culturas, permanece todavía muy presente en los actuales años noventa.

¿Es posible exponer brevemente qué es lo que los etnomusicólogos consideran como las cuestiones fundamentales de su disciplina en

1. Hemos optado por mantener el concepto de *folk music* del original en el sentido que tiene aquí: música de tradición fundamentalmente oral propia de las clases populares dentro del espacio geográfico de Occidente, y restringido al período histórico anterior a la entrada de estas músicas dentro de las dinámicas de difusión masiva. [N. del T.]

1991? No tengo apreciaciones de síntesis, y sólo puedo hacer algunas observaciones impresionistas a partir de la literatura formal y las comunicaciones informales recogidas en los encuentros de los investigadores.

La definición, acotación y determinación de lo que actualmente comprende la disciplina etnomusicológica sigue siendo un tema de gran interés (ver, por ejemplo, Merriam, 1977; Nettl, 1983: 1-14). Una cantidad considerable de literatura se refiere a esta cuestión, desde aspectos de definición bastante triviales hasta cuestiones que implican la clasificación de la actividad musical y problemas cruciales de valor. Por ejemplo, una cuestión central de debate es en qué medida es posible realizar trabajo comparativo en absoluto y comprender adecuadamente un sistema musical fuera de la cultura propia. Las técnicas, métodos, tecnologías —grabación [sonora], grabación de vídeo, aplicaciones informáticas— han desempeñado un papel principal. En los años ochenta la etnomusicología se ha interesado por desplazar su objetivo desde el estudio de las formas estáticas hacia la comprensión de los aspectos procesuales (ver la edición especial de *World of Music*, xxviii/1, 1986). También persiste la cuestión de la responsabilidad social, intelectual y ética, esto es, la cuestión de cuáles son los derechos y obligaciones que el investigador contrae en relación con la difusión y evaluación de la música de otra cultura, y de qué modo puede saldar sus deudas para con los depositarios originales de esa música. Para una colección reciente de aproximaciones a la historia de las ideas en etnomusicología, ver Nettl y Bohlman (1991).

Estas que hemos expuesto son tan sólo formas contemporáneas y declaraciones actualizadas de cuestiones de larga duración; ya estaban, al menos de modo implícito, en la literatura de la década de 1880. Y sin embargo, es claro que la etnomusicología ha cambiado enormemente en los últimos tiempos. En lo que sigue revisaremos lo que podemos llamar «últimas tendencias» y áreas de trabajo particularmente acentuadas en los últimos años, dividiéndolo para su exposición en tres partes: músicas y culturas incluyendo los nuevos tipos de música que están siendo estudiados, nuevos procesos reconocidos como espacios de estudio y nuevas técnicas y métodos.

MÚSICAS Y CULTURAS

La primera literatura de la musicología comparada va ceñida a una taxonomía de las músicas que estudia: música primitiva o tribal, mú-

sica culta oriental y música folk. En cierto modo, estas áreas son lo que la mayoría de los etnomusicólogos estudia todavía. No obstante, los investigadores se sienten algo incómodos con los términos, y por lo tanto han preferido dividir el mundo de la música en otras categorías. Algunas veces éstas coinciden con los tipos precedentes, y puesto que en un evento dado siempre se tratará de la misma música (si bien en un pastel cortado en porciones distintas), las nuevas categorías proporcionan más que nada cambios de énfasis. En cualquier caso, el cambio de actitud respecto a las taxonomías musicales también ha llevado a los etnomusicólogos a estudiar músicas que previamente no habían sido colocadas bajo el ámbito de su disciplina.

Música culta occidental

La adición más obvia, y tal vez la más significativa, es la de la música culta occidental y su cultura. La idea de que los métodos etnomusicológicos podrían ser beneficiosos para la comprensión de esta música se remonta a los primeros estudios de música popular (Cantrick, 1965), los primeros análisis de la cultura musical derivados del marxismo (Finkelstein, 1960) y el estudio de las músicas folk y no occidental como fuentes para la música culta. Alan Merriam (1964) evitó definir la etnomusicología como el estudio de cualquier música o cultura en particular, y en su libro más difundido incluyó con toda liberalidad ilustraciones correspondientes a la sociedad occidental. En los años setenta y ochenta numerosos trabajos y publicaciones han intentado derribar las barreras; algunos mediante la insinuación de una recombinação (básicamente política y social) de disciplinas; los menos, mediante estudios sustantivos (ver C. Seeger, 1977; Brook *et al.*, 1972).

Por supuesto, podríamos preguntarnos qué clase de estudio sobre la música occidental podría ser considerado etnomusicológico. A modo de respuesta, podríamos atender a cuatro características principales de la disciplina ampliamente aceptadas: el interés por el estudio de la música en la cultura, el estudio comparado de las músicas del mundo, el trabajo de campo y el estudio de todos los tipos de música presentes en la sociedad. Así, el estudio de la música como un aspecto de la cultura, sistemática y ampliamente concebido, podría implicar el estudio del concepto de talento como un rasgo peculiar de la educación musical occidental y como una cuestión clave para la comprensión de la historia de la música culta occidental (ver Kingsbury, 1988). O podría incluir un estudio del concepto de W. A. Mozart en el pensamiento musical del siglo XX, la relación entre hechos

y leyenda, y el grado en que el modo particular en que Mozart es percibido por historiadores y músicos ha determinado la comprensión y análisis de su música. Podría incluir un estudio de las relaciones entre los conceptos de excelencia musical y superioridad moral y, en consecuencia, de qué modo los historiadores han valorado las actitudes de los músicos de cara a hacer concordar la persona con una cierta imagen. Así, los etnomusicólogos podrían revisar la extensa crítica musicológica de trabajos relacionados con el poco convencional tratamiento de Beethoven hacia su sobrino y otros parientes, o el comportamiento supuestamente tosco de Mozart (tal y como es retratado en *Amadeus* de Peter Shaffer), o el antisemitismo de Wagner.

La definición de la etnomusicología como el estudio comparado de las músicas del mundo requeriría que la música occidental fuese estudiada con la misma metodología usada para el estudio de los sistemas musicales no occidentales. Este estudio tendría que incluir áreas raramente tratadas por la musicología convencional, como el timbre, los estilos de canto y las diferencias entre interpretaciones, por poner algunos ejemplos. El concepto de trabajo de campo etnomusicológico aplicado a la música occidental podría llevar al estudio del gusto musical y el comportamiento de las audiencias, o a la descripción de eventos tales como conciertos, servicios religiosos, sesiones de grabación y ensayos. Asimismo, la noción de que la etnomusicología está interesada en todos los tipos de música dentro de una sociedad sugiere el estudio tanto de los aspectos normativos como de los ideacionales, la relación entre varias clases de música (un espacio que, en el caso de las relaciones entre música folk y culta, está siendo ampliamente tratado) y problemas de taxonomía folk.

Músicas vernáculas

Aunque se ha discutido mucho sobre la conveniencia de incluir estudios sobre la música occidental dentro de la perspectiva de la etnomusicología, en realidad no ha habido resultados importantes. En cualquier caso, significativamente, el punto de vista conceptual de la etnomusicología ha tenido su impacto sobre la musicología histórica, cuyos especialistas han ido tomando cada vez más consciencia de los métodos y conceptos de la etnomusicología. Así, los historiadores han venido mostrando un interés mayor hacia las músicas que están fuera del marco de la música «cult», a veces incluyendo bajo el término «música vernácula» géneros populares, ligeros y semi-clásicos, junto con la música folk; han participado en el creciente inte-

rés por los estudios simbólicos y semióticos, y han quedado fascinados por el papel que la tradición oral puede haber desempeñado en el desarrollo de los repertorios europeos escritos. En suma, la musicología histórica se ha hecho más comprehensiva.

Así también lo han hecho los etnomusicólogos. El hecho de que tanto las taxonomías musicales como las categorías culturales hayan cambiado en el mundo académico y cultural de Occidente ha hecho que se dedique mayor atención a aquellas clases de música previamente descuidadas o que, al menos, no gozaban de una atención particularizada. En otras palabras, aunque los etnomusicólogos han estado siempre interesados en toda clase de música, su preocupación inicial con la autenticidad, las fronteras culturales y la tradición oral les llevó a trazar líneas separadoras entre músicas y a enfocar el universo musical en términos de tales fronteras. En cualquier caso, los cambios en los puntos de interés conllevaron cambios en las taxonomías convencionales, y las nuevas formas de agrupar las músicas estimularon cambios en los énfasis de investigación. Así, hoy día podemos encontrar un interés etnomusicológico centrado en la música «popular», «urbana» y «étnica», así como en la música de grupos específicos dentro de la población, como las mujeres.

Música popular

La inclusión de la música popular dentro del campo convencional de la etnomusicología —que comenzó alrededor de 1970 pero hunde sus raíces en los últimos años cuarenta (Waterman, 1948; Cantrick, 1965; *Popular Music*, i, 1981)— significó la determinación de abandonar algunos de los conceptos que habían dominado la etnomusicología desde sus inicios. El estudio etnomusicológico de la música popular comenzó por el interés hacia las músicas afro-americanas, como un lugar de confluencia de los estilos africano y europeo. Con esta mezcla, la idea de la etnomusicología entendida como el estudio de lo impoluto, lo puro, y por tanto lo totalmente auténtico, comenzó a desvanecerse. Realmente, la música popular es, a través de todo el mundo, lo contrario de estos primitivos ideales. Frecuentemente muestra combinaciones culturales y estilísticas, a menudo es efímera, manteniendo su carácter durante breves períodos, no es entendida en su propia sociedad como un arte elevado y no marca rituales o *performances* culturales importantes. Es aquel tipo de música que todos los musicólogos, fuesen del tipo que fuesen, evitó una vez como indigna de ser estudiada, y quizás también, de ser interpretada. Con el crecimiento de las ciudades en el Tercer Mundo y el

interés en alza en los problemas del cambio cultural por parte de disciplinas-modelo para la etnomusicología, como la antropología y el folklore, los etnomusicólogos dieron en reconocer a las músicas populares de todo el mundo como los tipos de música preferidos por la mayoría de la población mundial. Así, la investigación de los géneros populares derivados de la tradición africana en el Caribe y Latinoamérica; el uso de la música por parte de movimientos de protesta en África; la combinación de elementos occidentales y no occidentales en los géneros populares de Oriente Medio e Indonesia; el estudio de la música para cine en la India, son líneas de investigación que han tenido un papel importante en las últimas décadas y parece razonable esperar que éste sea cada vez más significativo.

Música urbana y «étnica»

El crecimiento de las poblaciones urbanas y la reciente disposición de los etnomusicólogos a abandonar los trabajos desarrollados en medios rurales aislados —junto con el desarrollo de la antropología urbana como sub-disciplina— han estimulado a nuestra especialidad a iniciar una vigorosa corriente de investigaciones en medios urbanos. Esta nueva tendencia tiene mucho que ver con la aceptación de las músicas populares como objeto legítimo de investigación, pero está también relacionada con el creciente interés en poblaciones y músicas que se han desplazado entre culturas, naciones y contextos sociales. Los modos de existencia de la música africana en Bahía, Nueva Orleans y Chicago, o de las canciones polacas en los barrios de Detroit; la relación entre las culturas hispánica y afro-americana en Nueva York, pero también el destino de la música *country and western* cuando se desplaza desde Tennessee a Chicago; los cambios y persistencias en la música clásica alemana interpretada por músicos judíos en Europa central, después de su importación a Israel; todos éstos son ejemplos del tipo de estudios que ha interesado a los etnomusicólogos en su desplazamiento hacia espacios explícitamente urbanos (ver Reyes Schramm, 1975; Pawlowska, 1961; Erdely, 1979, Béhague, 1984). Por supuesto que las primeras investigaciones también fueron realizadas en ciudades; los estudiantes de la música hindú o japonesa estudiaron en Delhi y Madrás, en Tokio y Kioto. Lo que es nuevo es la atención prestada al medio explícitamente urbano, la confluencia de culturas y músicas que caracteriza a las ciudades modernas y la noción de ciudad como una unidad, un espacio comprehensivo para el estudio de la cultura musical.

Íntimamente relacionado con esto se halla el concepto de música «étnica», una categoría útil dentro del clima político del período posterior a 1960, y una de las que ha sido usada para sortear los matices indeseables de viejos términos, tales como música folk, popular y culta, aplicadas a grupos concretos. Problemas tales como la necesidad de atribuir un origen (o al menos una primacía) rural a la música folk; o la diferencia básica de origen entre la ópera china de San Francisco (una música «cult») y las bandas callejeras checas de Chicago (música «popular» o, quizás, «folk»), pueden ser evitados al aplicar a ambas el término «étnico». La dificultad de la distinción entre la música «étnica» y otras músicas no ha sido realmente abordada. Algunos investigadores han tomado un gran interés en la definición o redefinición del concepto de música folk; no obstante, el uso generalizado del término «étnica» puede sencillamente haber cambiado los viejos problemas por otros nuevos. De todas formas, el concepto ha creado un espacio para áreas de la investigación etnomusicológica que habían estado ahí desde mucho antes, hasta hallar un lugar propio a partir de los años sesenta con el estudio de los repertorios de las minorías e inmigrantes. En particular, el destino de las músicas desplazadas desde sus lugares de origen, tales como las de los afroamericanos, hindúes, europeos y asiáticos inmigrantes en América, así como los repertorios de Europa y Oriente Medio en Israel, han devenido de especial interés (ver a modo de ejemplo varios estudios en *Asian Music*, xvii/2, 1986; Baumann, 1985; *Selected Reports in Ethnomusicology*, iii/1 y vi). El grado en que las músicas aisladas retienen sus rasgos antiguos o cambian cuando se sitúan en contacto con músicas extrañas y dentro de contextos culturales y sociales nuevos es, claro está, la piedra de toque teórica de esta línea de investigación.

El papel de la música como emblema cultural es un aspecto importante de esta área de trabajo. El presupuesto de que cada grupo cultural se asocia principalmente con un solo tipo, repertorio o estilo de música se remonta a la más temprana historia de la etnomusicología, y da buena prueba de la ingenuidad con que se sacan conclusiones a partir de pequeñas muestras. Su sucesor lógico viene representado por la teoría de que mientras una sociedad o una persona puede participar en muchos repertorios y estilos musicales distintos, puede haber una música que sea propiamente *la* música de esa cultura en concreto.

Los etnomusicólogos han venido reconociendo cada vez más que una sociedad puede ser dividida en términos musicales según varias líneas y, por lo tanto, los investigadores han comenzado a concen-

trarse en los repertorios y comportamientos musicales de segmentos de la población. Mientras que en un primer momento dirigieron su atención hacia pequeñas muestras de las canciones de una tribu bajo el supuesto de que éstas representaban un repertorio homogéneo, posteriormente han comenzado a estudiar a las minorías lingüísticas, religiosas y étnicas. Esto ha conducido a un interés creciente por otros segmentos de la sociedad descuidados durante mucho tiempo, en particular las mujeres y los niños (ver Ellis, 1970; Blacking, 1967; Frisbie, 1980). Se trata, en cualquier caso, de una literatura extensa que se halla en el umbral de su desarrollo, como se puso de manifiesto mediante las sesiones especiales sobre música y género que tuvieron lugar en las conferencias del International Council for Traditional Music y de la Society for Ethnomusicology en 1987 (ver también Koskoff, 1987). Que existe una música infantil con un estilo de amplia distribución geográfica es algo ampliamente asumido; las demostraciones aportadas por estudios recientes contribuyen a contrastar y corroborar esta suposición. También constituye una nueva área de exploración el estudio diferenciado de la música femenina, tanto en sociedades particulares como a gran escala, con la investigación de los repertorios distintivamente femeninos y su participación en los repertorios y en la vida musical generales.

PROCESOS

Si la investigación etnomusicológica de la década de los años ochenta es distinta de la anterior, lo es fundamentalmente por el incremento del interés en el estudio de los aspectos procesuales, y de la música como proceso en lugar de como un simple producto. Quizás se podría decir que ahora existe más interés en saber cómo suceden las cosas que en saber cómo son. Una revisión de algunos de estos procesos (y sus agrupaciones) implica en parte una analogía inevitable respecto de los puntos tocados en el epígrafe anterior (músicas y culturas), puesto que aquéllos son el resultado de procesos.

Cambio y aculturación

En otro tiempo el paradigma era del siguiente modo: la musicología histórica tomaba un punto de vista diacrónico, y la etnomusicología, un punto de vista sincrónico. Tal paradigma nunca resultó satisfactorio, pero fue especialmente en los últimos años cuando la perspectiva diacrónica ha venido a dominar en la etnomusicología.

Un repaso a los estudios publicados en las principales revistas durante las décadas de 1970 y 1980 muestra que más de la mitad de los temas tratados están de un modo sustancial interesados por la música como fenómeno de cambio (Nettl, 1986). La etnomusicología todavía está bastante alejada del tipo de estudios característico de la musicología histórica, mucho más interesada en sucesos y procesos de cambio específicos que en generalizaciones y patrones. Los etnomusicólogos en realidad están interesados en ver cómo cambia la música en general: por medio de qué mecanismos y con qué regularidad. Se han hecho intentos de clasificación de los tipos de cambio, comenzando con la sugerencia de Merriam en el sentido de que podemos distinguir entre los cambios estimulados desde dentro de la propia cultura, y quizás inherentes a los propios sistemas culturales y musicales, y los cambios que son resultado del contacto con otras músicas y culturas (1964: 306-307). Este segundo tipo ha recibido mayor atención, ya que los fenómenos observables incluyen por norma contactos rápidos y fácilmente documentables entre culturas. Los cambios procedentes de estímulos internos acostumbra a ser más lentos, y en tanto que resultado de un gran número de acciones individuales, más difíciles de documentar para un observador externo a esa cultura, y también más difíciles de apreciar a nivel de estructura. Los tipos de cambio que constituyen el grueso de la historia de la música occidental entran fácilmente dentro de la categoría de cambios de raíz interna y, en consecuencia, podrían ser analizados de un modo provechoso desde una perspectiva etnomusicológica.

En todo caso, el estudio del cambio musical es una nueva dirección significativa de la etnomusicología (ver, por ejemplo, el número especial sobre «Mechanisms of Change» en *World of Music*, xxviii/1, 1986). Habitualmente ha sido abordado mediante la observación de cada caso, analizando cómo las culturas que han entrado en contacto estrecho se han influido mutuamente y cómo se han generado nuevas formas a partir de esos contactos —los diversos ingredientes del concepto de aculturación.

Influencias occidentales

El medio más importante de aculturación ha sido el paso de elementos de la música y la cultura musical de Occidente a otras culturas; e incluso podríamos considerar la llegada de la música occidental a todas las culturas como el suceso más significativo en la historia mundial de la música del siglo XX. Aunque sea una subdivisión dentro de los estudios generales sobre el contacto cultural, el estudio de la in-

fluencia de la música occidental sobre las demás puede ser considerado de un modo específico por diversas razones, entre ellas el minucioso conocimiento de la música y la cultura musical de Occidente a disposición del investigador medio, la existencia, en general, de un sistema musical unificado en la sociedad occidental, y la perspectiva comparativa proporcionada por la posibilidad de observar el impacto de Occidente sobre muchas culturas. El estudio de estas influencias requiere, incluso, el reconocimiento de ciertos rasgos y conceptos cruciales de la música occidental, por ejemplo el sistema de la armonía funcional, la importancia de los grandes conjuntos, la importancia de la notación, el predominio de ciertos instrumentos como el piano, el violín y la guitarra, el peso de la tradición escrita en la obra de los compositores, el concepto de concierto público y la noción de la disponibilidad general de música para cualquiera y en cualquier momento, en contraste con las restricciones sociales y rituales a que puede verse sometida en otras culturas (para ejemplos, ver Nettl, 1985). Esta idea ha subrayado el concepto del mundo de la música como un conjunto de músicas separables, cada una de ellas asociada con una sociedad y dotada de rasgos particulares. En consecuencia, el modelo de estudio ha sido la comparación entre músicas, conduciendo a un análisis del modo en que las sociedades del mundo han reaccionado ante la llegada de la cultura musical de Occidente.

Así, algunas sociedades han rechazado las intromisiones occidentales y han mantenido su música tradicional esencialmente intacta, mientras que otras han abandonado virtualmente su tradición, conservando sólo algunos vestigios. Más habitualmente, encontramos sociedades que han creado nuevas músicas a partir de una combinación de elementos tradicionales y elementos occidentales, mientras otras, por así decirlo, se han fragmentado en varios sectores, cada uno de ellos con sus particulares preferencias musicales. En algunas culturas los elementos occidentales han tenido un impacto sobre el estilo musical, y en otras, principalmente sobre las instituciones musicales y los modos de comportamiento, o sobre las ideas acerca de la música. Algunas sociedades han «museizado» sus tradiciones, manteniéndolas vivas en bolsas aisladas de su cultura; y otras han adoptado la música occidental pero conservando las viejas tradiciones para usarlas ocasionalmente en *performances* culturales especiales. Se han sugerido algunos sistemas de clasificación. Blacking (1978) distinguió entre diferentes tipos y grados de cambio. Yo mismo he apuntado once respuestas ante el cambio, agrupadas en dos grandes apartados, esto es, «modernización», que incluye la adaptación de los rasgos occidentales con el fin de realzar (pero no reemplazar) los va-

lores musicales centrales de la tradición, y «occidentalización», que consiste en la sustitución de estos valores centrales de la tradición propia por los de la cultura musical de Occidente (Nettl, 1978). M. Kartomi (1981) sugiere otra agrupación que es en parte paralela, mientras A. Shiloah y E. Cohen (1983) proponen un *continuum* de nueve tipos resultantes de la interacción de las músicas tradicional y occidental, basado en el estilo musical y el tipo de audiencia. M. McLean (1986) profundiza en esta misma línea dentro de un estudio específico del fenómeno en Oceanía.

Los medios de difusión masiva

Un proceso relacionado con —y superpuesto a— las diversas posibilidades de influencia de la música occidental es el de la difusión del sonido (y el comportamiento) musical a través de los medios de difusión masiva. Una vez más, los primeros etnomusicólogos trataron de evitar el estudio de este fenómeno (a pesar de que estaba ahí), optando en su lugar casi por hacer como si no existiera. Virtualmente, la etnomusicología nació a partir de la invención del sonido grabado. Sin embargo, el hecho de que desde los primeros años del siglo XX las compañías comerciales comenzasen a grabar música no occidental (principalmente asiática) y étnica (sobre todo de Norteamérica), incluyendo la de los indios americanos, así como que esas compañías produjesen, en aquellos tempranos años, grabaciones destinadas fundamentalmente al consumo por parte de estos mismos grupos étnicos, fue una cuestión largamente ignorada (Racy, 1976; Gronow, 1982). Las grabaciones, la radio y eventualmente películas de cine y televisión han sido desde entonces importantes medios de transmisión dentro de las culturas musicales del mundo. No sería hasta los primeros años de la década de los años sesenta cuando los etnomusicólogos comenzaron a mostrar un interés mayor respecto del papel de los *media* dentro de las sociedades; y, en un principio, se trató fundamentalmente del uso de las primeras grabaciones como fuentes de estudio. El grado en que la existencia de los *media* afectó a las culturas musicales ha sido estudiado hasta hoy principalmente a partir del material étnico del Oriente Medio y de América (para las grabaciones) y de la música de la India (para el cine, Arnold, 1985). Los estudios recientes de música popular en Oriente Medio, África e Indonesia (ver artículos en *Popular Music*, 1981-1985) han aportado contribuciones sustanciales para la comprensión de la industria discográfica. Por otra parte, parece oportuno sugerir que, a la inversa, el estudio detallado del empleo de grabaciones y otros medios en la

transmisión de las prácticas interpretativas y en la conformación de las audiencias podría completar notablemente la historia de la música culta occidental en el siglo XX.

Los etnomusicólogos han estado siempre interesados en el estudio de la tradición oral; sin embargo sólo recientemente han comenzado a observar como modos de transmisión musical la variedad de fuentes sonoras que median entre la pura oralidad y la tradición escrita. Por lo tanto, el estudio del papel de los medios de difusión masiva no sólo es importante porque los *media* desempeñen un papel protagonista en las culturas musicales del mundo, sino también porque hace más sofisticado el tratamiento del problema de la transmisión musical.

Urbanización

Desde que se estableció una rama de la etnomusicología dedicada específicamente a los estudios urbanos, la comprensión de los procesos de urbanización y su relación con la música ha sido una de sus cuestiones centrales. Cuando hablamos de «etnomusicología urbana», no obstante, nos estamos refiriendo realmente a estudios sobre fenómenos de «urbanización secundaria», es decir, a la transformación de ciudades que eran el centro de culturas particulares en espacios multiculturales, junto con el establecimiento de centros urbanos que son multiculturales desde sus inicios, tal y como ocurre con ciertas ciudades africanas nacidas virtualmente en el siglo XX. Aunque seguramente existen ciudades europeas que en otro tiempo ejercieron y continúan ejerciendo una variedad de funciones culturales y que, con bastante anterioridad al siglo XX, reunieron diferentes sociedades de otro modo separadas —estoy pensando en Viena, Londres y Estambul—, el rápido crecimiento de ciudades que reunieron y sirvieron como lugar de confrontación a diferentes grupos sociales, incluyendo grupos de inmigrantes recientes, fuesen extranjeros o campesinos del propio país, es esencialmente un fenómeno de fines del siglo XIX y del XX. Las más características son ciudades como Ciudad de México, la cual ha crecido enormemente como resultado de la afluencia desde las poblaciones rurales; Lagos, en la que los diferentes grupos étnicos que comprenden la nación nigeriana se hallan combinados con trabajadores de otras partes de África occidental y Europa; Detroit, que a fines del siglo XIX y principios del XX asistió a la llegada de granjeros blancos pobres de las montañas del Sur, negros procedentes de los pueblos y plantaciones de la antigua Confederación e inmigrantes de todos los países europeos, especialmente de la Europa

del Este. Todos estos grupos étnicos mantuvieron en parte una existencia independiente y al mismo tiempo establecieron entre ellos relaciones de conflicto, cooperación e intercambio, y cada uno tendió a dividirse en sectores con un grado variable de lealtad hacia las viejas costumbres y valores.

Para la etnomusicología la cuestión ha sido investigar el modo en que estos grupos usaron la música para lograr sus fines, así como el modo en que el estilo, el repertorio y el comportamiento musical, junto con las ideas sobre la naturaleza y función de la música pueden cambiar en el curso de los procesos de urbanización. Los tres principales tipos de estudio llevados a cabo incluyen cuestiones como el destino de la música folk rural, principalmente europea, al ser traída a la ciudad (ver Erdely, 1979); el destino de la música clásica asiática en un contexto urbano modernizador (ver Riddle, 1983); y el establecimiento de géneros de música popular procedentes de la combinación de otros estilos musicales y géneros preexistentes (ver Coplan, 1985). Los estudios teóricos no han sido muy numerosos; no obstante, se han publicado algunos trabajos sobre metodología, especialmente por lo que se refiere al trabajo de campo e interpretación de materiales (ver Reyes Schramm, 1982). El desarrollo de estos estudios ha proporcionado a los etnomusicólogos una particular conciencia de la importancia de la música como emblema cultural, como algo que es usado por un grupo de población para expresar su distintividad ante los otros grupos, dotándolo de cohesión, pero también sirviendo como un medio de comunicación intercultural. Estos investigadores todavía no han llegado a conclusiones globales sobre cómo afectan los contextos urbanos en general a la música, pero los efectos de algunos de los ingredientes que conforman este contexto sí han sido estudiados: el desarrollo de la música popular; la influencia de los *media*, de la relación estrecha y de la confrontación entre grupos culturales distintos; el desarrollo de la especialización ocupacional. El creciente interés por las culturas urbanas ha intensificado cuestiones que han fascinado a los etnomusicólogos durante décadas. Estoy pensando en la gran diversidad de culturas musicales y en la posible formación de una cultura musical única, homogénea, extendida por todo el mundo.

Supervivencias

Una reflexión sobre el estudio de los procesos debería incluir una mención a los varios tipos de supervivencias, aunque éstas sean procesos en un sentido «negativo»; es decir, estas supervivencias mantienen vi-

vos en situaciones de cambio elementos culturales que, de otro modo, serían desplazados. El más claro ejemplo y también el más antiguo en la historia de la etnomusicología son las así llamadas supervivencias marginales, la retención de elementos culturales vetustos en los márgenes del área de distribución geográfica de una cultura. Esto ha sido estudiado de un modo característico en contextos del Nuevo Mundo, con el estudio del uso de repertorios de música folk europea, de los contextos afro-americanos, y más tarde de otros extranjeros y poblaciones inmigrantes. Los primeros estudiosos del fenómeno, incluyendo, por ejemplo, a Cecil Sharp (al estudiar las canciones folk inglesas en los Estados Unidos) o Georg Schünemann (al estudiar a los colonos alemanes en Rusia), estaban interesados principalmente en la posibilidad de revelar canciones, estilos, repertorios e instrumentos primitivos y generalmente desconocidos, y, en menor medida, en descubrir los principios que rigen la relación de los centros culturales con sus periferias. Una segunda ola de trabajos incluyó la música afro-americana y el grado en que ésta reflejaba (y contenía supervivencias de) la música africana. Estos estudios tenían connotaciones políticas, desde el momento en que se dedicaban a tratar de establecer la capacidad de los afro-americanos para la creatividad artística, si mantenían su genuina naturaleza africana o si sencillamente se trataba de una apropiación de materiales europeos. La aplicación de enfoques más sofisticados y realistas a la investigación permitió mitigar estas cuestiones (ver bibliografía en Westcott, 1977).

El estudio de las supervivencias marginales desde los años sesenta hasta la década de los ochenta ha tomado nuevos rumbos en dos direcciones: hacia el estudio de las músicas inmigradas (o la pervivencia de materiales musicales dentro de un contexto dotado de un lenguaje esencialmente diferente) y hacia el estudio de las supervivencias de instituciones y prácticas distintas del estilo musical y el sonido, incluyendo en particular el análisis de la *performance* tal y como ha sido practicado por los folkloristas americanos desde 1970.

El estudio de las «supervivencias» debería tratar de responder a cuestiones como el grado en que la supervivencia de formas periféricas más antiguas está relacionado con la distancia al centro cultural, hasta qué punto es el fruto de las necesidades sociales de un grupo cultural rodeado por otras culturas, y, más aún, hasta qué punto las relaciones estilísticas de una música dentro de un nuevo contexto afectan a su retención. Si bien los primeros estudios de músicas inmigrantes fueron realizados principalmente con culturas folk europeas

transplantadas al Nuevo Mundo y con materiales africanos (cuya similitud con los europeos fue explicitada por la teoría del sincretismo), el estudio de la interacción de las músicas asiáticas —esto es, asiático-americanas— con la corriente principal de los estilos americanos hace surgir preguntas nuevas y tal vez distintas.

Entre los estudios sobre pervivencias asiáticas en América se incluyen los trabajos de Ronald Riddle, Amy Catlin, Isabel Wong y Alison Arnold (todos de 1985). Estos trabajos muestran la pervivencia de viejas formas asiáticas, y también su adaptación a nuevos contextos sociales. Fundamentalmente incluyen géneros urbanos transplantados a nuevos contextos, también urbanos (en contraste con la música folk europea de origen rural, que llegó a las ciudades del Nuevo Mundo manifestando rápidamente cambios importantes en su función social). Asimismo, indican también que la música puede convertirse muy rápidamente en un emblema de etnicidad, como en el caso de los inmigrantes al final de la guerra de Vietnam, y que la música puede conservar esta función por muchas décadas, como en el caso de la ópera china en San Francisco. Aunque América ha proporcionado los ejemplos más importantes de músicas inmigradas, otras áreas permiten realizar comparaciones. Una cultura ampliamente estudiada es la de Israel, donde la conservación de músicas folk originarias de Oriente Medio ha sido estudiada con particular minuciosidad, pero donde también ha sido estudiado el papel de la música culta occidental como mecanismo para el mantenimiento de la cohesión de un grupo cultural (ver el trabajo al respecto de Gerson-Kiwi y Shiloah, 1981). En general, el interés por las supervivencias de lo antiguo ha tenido un papel escaso en la etnomusicología más actual, siendo reemplazado por la atención hacia los procesos de cambio más recientes.

Historia

No obstante todo lo dicho, el interés por la historia en el sentido convencional no ha decaído. El hecho de estar fundamentalmente comprometidos con el estudio de tradiciones no escritas ha llevado a los etnomusicólogos a estudiar los procesos de cambio en el momento en que se producen y a analizar el resultado presumible de los mismos. En la década de los años ochenta ha existido mucho menos interés del que existía a principios del siglo XX en estudios históricos que extrapolen estratos de desarrollo partiendo de la distribución geográfica o que construyan esquemas evolucionistas. No obstante, los etnomusicólogos, en línea con el mayor desarrollo y sofisticación de

la investigación arqueológica en general, están tomando buena cuenta de la evidencia arqueológica (ver las actas del simposium sobre arqueomusicología editadas por Ellen Hickmann, 1985). Está también por otra parte el estudio de la historia en el sentido tradicional, como el empleo de documentos tempranos, incluyendo tratados teóricos procedentes de las propias culturas estudiadas y relatos antiguos de viajeros, misioneros y agentes de los gobiernos, como ponen de manifiesto los compendios de F. L. Harrison (1973) y de H. Oesch (1984). Existe también un notable interés en conocer la historia desde la perspectiva de las diferentes sociedades del mundo, como se muestra por ejemplo en el proyecto «Music in the Life of Man», cuyo propósito era conformar un panorama de la historia de la música mundial, escrita, hasta donde fuese posible, por especialistas nativos de cada una de las sociedades tratadas (ver también Blum, Bohlman y Neuman, 1991).

Es importante subrayar el cambio que el concepto de música ha sufrido en estos estudios históricos. Aunque el objetivo principal pueda ser todavía el estudio de los objetos y los estilos musicales, los historiadores que trabajan desde la perspectiva etnomusicológica han estado mucho más inclinados a observar la música como un todo conformado por sonido y contexto, o incluso a aceptar (no siempre de un modo explícito) el modelo musical tripartito de Merriam². En consecuencia, el cambio en las funciones o las interpretaciones de la música ha venido a desempeñar un papel importante en su trabajo.

Revitalización

El gran interés por la identidad étnica y por los ancestros de personas y grupos es una de las características de la historia social del siglo XX —el concepto de «raíces»—. Eso tiene que ver con el movimiento generalizado de grupos de población, los cambios en las fronteras políticas, la creación de nuevos estados-nación y la emigración, tanto forzosa como voluntaria. Los etnomusicólogos han reconocido la importancia de la música en los movimientos de revitalización, la recuperación de la música de tiempos pasados como un modo de integración social y de promoción de una identidad étnica, así como la importancia de la música como marcador diacrítico de límites culturales.

2. Para una explicación de la tripartición del modelo de Merriam entre «sonido musical», «conceptos» y «comportamiento», ver el artículo de T. Rice «Hacia la remodelación de la etnomusicología», en este mismo volumen, pp. 155-178. [N. del T.]

Etcétera

Los procesos hasta ahora mencionados implican cambios en la totalidad de las culturas y repertorios musicales. Pero entre las cuestiones que han captado la atención en los últimos años también se incluyen procesos que operan en la esfera de lo individual. Así, los etnomusicólogos han laborado en el campo de la biografía, creando historias de vida genéricas de personas relacionadas con la música en culturas folk y no occidentales (Ives, 1964; Vander, 1988), así como también biografías explícitamente musicales (Nettl, 1970). Más allá de esto, la etnomusicología ha prestado más atención a la singularidad individual de lo que lo había hecho décadas atrás, cuando el concepto de homogeneidad cultural oscurecía la necesidad de comprender la diversidad que existe en el interior de las culturas. En relación con esta línea de pensamiento se halla el interés en aspectos como el aprendizaje, la enseñanza y los modos de transmisión musical. El estudio de las tradiciones orales (y las formas de transmisión asociadas) ha desempeñado en este sentido un papel importante, y ha sido uno de los terrenos donde etnomusicólogos e historiadores de la música europea han sumado esfuerzos (Treitler, 1974; *Transmission and Form*, 1982).

MÉTODOS Y TÉCNICAS

Si la etnomusicología de los últimos veinticinco años puede ser caracterizada por su interés en tipos de música previamente descuidados y por un desplazamiento de la atención de los aspectos estáticos a los procesuales, el uso de métodos y técnicas nuevos (o revisados) puede representar todavía mejor su estado actual. En cierta medida, estos cambios en el método reflejan los cambios en los materiales y los procesos estudiados, pero también están relacionados con las innovaciones en los métodos de investigación en general y con cambios en la sociedad y la vida académica.

El impacto de la antropología y la lingüística

La etnomusicología comenzó su andadura como una especie de hijuela de la musicología y la antropología; sin embargo, tuvo parte en el crecimiento de la lingüística como disciplina independiente desde la década de los años cincuenta, así como en la creciente interrelación de la antropología y la lingüística (Feld, 1974). Parece lógico

que una disciplina que mantiene un interés en la música como *cultura*, que realiza un estudio de *toda* la música del mundo, de todas las sociedades y todos los estratos, y que recoge sus datos a través del trabajo de campo, esté estrechamente asociada con la antropología. Sin embargo, hay especialistas que preferirían evitar tal asociación, haciendo mención de sus aspectos negativos tales como el énfasis sobre las culturas tribales propio del método antropológico y la atención preferente a los aspectos contextuales de la música antes que a la música como arte. Puede también insinuarse que los aspectos positivos de la estrecha asociación con la antropología tuvieron algunas contrapartidas negativas, tales como la escasa relación, especialmente en Norteamérica, con otras disciplinas como la psicología, la sociología y la biología, cuyos métodos bien podrían haber ejercido una influencia saludable en el estudio de las músicas del mundo (Blaukopf, 1983; Simon, 1978). Por ello, a pesar de las incursiones ocasionales o de la presencia de psicólogos aislados hablando en una reunión de etnomusicólogos, la ausencia de datos sobre los aspectos biológicos de la creación musical (salvo Blacking, 1977, 1978), o de estudios experimentales de percepción y valoración vistas desde una perspectiva intercultural, me parece que se debe al predominio de una perspectiva antropológica en la disciplina.

De entre los nuevos métodos antropológicos que han influido sobre la etnomusicología sobresalen tres áreas: el método etnográfico, las correlaciones estadísticas y la semiótica. El refinamiento de los métodos de campo y de la interpretación de los datos obtenidos se halla, claro está, en el corazón de la antropología socio-cultural; en el período alrededor de 1960 la cuestión fue abordada desde varias perspectivas. Fue cada vez más claro que puede haber diferencias significativas entre las perspectivas del observador miembro del grupo cultural (*insider*) y las obtenidas por el observador externo en el trabajo de campo (*outsider*), conceptos abreviados como *emic* y *etic* respectivamente, y entre el imperativo del etnógrafo de presentar el mundo tal y como es visto desde la cultura estudiada y la necesidad de ceñirse a las convenciones del discurso académico. En relación con esto, también fue objeto de atención la noción, relacionada con lo anterior, de que el punto de vista «interno» goza de validez para interpretar la cultura en cuestión, tanto si es corroborado por «hechos» objetivos como si no. El concepto de etno-ciencia, el modo en que las sociedades del mundo clasifican y dividen sus culturas, comenzó a desempeñar un papel dentro de la etnomusicología, particularmente a la hora de establecer una clasificación de géneros y tipos musicales. Al mismo tiempo, los conceptos de la antropología cognitiva (Dou-

gherty, 1985) y el estudio de la cultura como conjunto de símbolos (Turner, 1974), o, en términos más generales, el concepto de antropología cultural entendida no tanto como el estudio de lo que los humanos hacen y de los artefactos que producen, sino como el estudio del modo en que usan esos objetos y piensan sobre ellos, tuvo su parte en el establecimiento de nuevas perspectivas para la etnografía musical.

Si la cultura consiste en «cómo» piensan las personas sobre lo que hacen, el contrapunto etnomusicológico del concepto de «cultura» correspondería al sector «concepto musical» del modelo de Merriam. Y en efecto, en los últimos años de la década de los años setenta y durante los ochenta se produjeron estudios que tratan principalmente de las ideas sobre la música en diferentes culturas. El trabajo de Lorraine Sakata sobre Afganistán (1983), el de Steven Feld sobre Nueva Guinea (1982), el de Charles Keil sobre África occidental (1979) y el de Anthony Seeger sobre indios del Brasil (1987), todos ellos se concentran sobre el «concepto», usando el sonido musical y la conducta observada como un trasfondo, en lugar de —como se había hecho frecuentemente con anterioridad— partir de una teoría articulada de la cultura para explicar por qué su música presenta un estilo particular. El tratamiento de las ideas sobre la música en el trabajo de campo y el análisis requiere un gran refinamiento técnico, especialmente si el propósito último es crear un marco para el estudio comparativo de las conceptualizaciones musicales. Algunos modelos teóricos para este tipo de estudio han sido expuestos por Feld (1984).

La cuantificación como un modo de expresar la naturaleza de los datos musicales se remonta en etnomusicología a los años finales del siglo XIX, y la estadística formal, al menos al estudio pionero de Merriam y L. C. Freeman en 1956 (Freeman y Merriam, 1956). El trabajo de Alan Lomax y sus compañeros en el proyecto conocido como *Cantometrics* es un claro ejemplo de uso a gran escala de las correlaciones entre los componentes del estilo musical y los elementos que conforman la cultura, como un modo de explicación de la relación entre tipos musicales y culturales específicos. Prefigurado en un estudio publicado en 1959, fue llevado a cabo en extenso en las décadas de 1960 y 1970 (Lomax, 1959, 1962, 1968). Su propósito era examinar la música como un complejo formado por varios componentes, cartografiar estos elementos relacionándolos entre ellos con la intención de mostrar su distribución geográfica tanto individualmente como en *clusters*, y así caracterizar cada cultura o estilo musical mediante un «perfil»; luego, establecer una tipología de culturas, fundamentalmente partiendo de su estructura so-

cial y del tipo de relaciones entre las personas que la conforman, junto con otras consideraciones de tipo político y económico; y, finalmente, encontrar a partir de todo esto correlaciones significativas. El proyecto se ha visto dificultado por los problemas a la hora de determinar exactamente qué rasgos configuran y delimitan un tipo cultural o un estilo musical, problema que afecta a la medición de la similitud y la diferencia —cultural y musical—. Las conclusiones alcanzadas han sido ocasionalmente objeto de crítica (Henry, 1976). Sin embargo, en general se reconoce que el proyecto *Cantometrics* ha abordado cuestiones centrales para la etnomusicología: las causas de la diferencia estilística entre tradiciones musicales, y la relación entre el estilo musical y los modos de vida y estructura social. Desde el punto de vista metodológico, el abordaje de este tipo de relaciones a nivel mundial mediante el uso de la estadística ha supuesto una contribución importante, y su continuación y perfeccionamiento debería ser una tendencia a tener en cuenta en el futuro. Es interesante notar que el proyecto ha sido recibido de un modo mucho más entusiasta por parte de los antropólogos que de los musicólogos, y que ha sido considerado fundamentalmente como un estudio antropológico.

Un tercer enfoque etnomusicológico procedente del entorno intelectual de la antropología es el nombrado frecuentemente con el término «semiótico»; sin embargo, se trata de un enfoque considerablemente más amplio de lo que este término implica, dado que incluye tanto la idea general de que la música puede ser analizada como un símbolo o un conjunto de símbolos, como los métodos analíticos derivados de las concepciones generales del estructuralismo. Puede decirse que la tendencia «semiótica» en etnomusicología incluye los análisis realizados mediante métodos derivados de la lingüística, los enfoques estructurales para el análisis de cultura y el mito desarrollados por Claude Lévi-Strauss, y el estudio de los sistemas simbólicos en general. Este tipo de acercamiento ha generado un número importante de publicaciones y ha estimulado a los etnomusicólogos e incluso a los musicólogos de cualquier especialidad a familiarizarse con los fundamentos de la lingüística moderna y con parte de la literatura antropológica. Numerosos artículos y libros dedicados al análisis de obras y repertorios musicales específicos han partido de esta tendencia, y en los primeros años de la década de los setenta puede identificarse un movimiento general en esta dirección (Boilès, 1973; Nattiez, 1973; Pelinski, 1981). No obstante, esta tendencia ha perdido peso, en parte porque sus publicaciones, muy sofisticadas desde el punto de vista metodológico, raramente decían nada a

los músicos, quienes carecían de las herramientas adecuadas para su comprensión. Además, evidentemente pocos músicos desean esforzarse hasta alcanzar el rigor necesario para usar las técnicas de la lingüística. Sin embargo, la tendencia semiótica sigue ejerciendo su influencia y algunos conceptos de la lingüística tienen aplicación: por una parte, ha sido reconocida la importancia del mito como un indicador de valores culturales, y por otra, la noción de que el análisis estructural permite emitir juicios objetivos en paralelo con la presentación de una cultura tal y como se ve ella misma. De este modo la semiótica y el estructuralismo, sin excluir otros métodos, han tenido una influencia sustancial sobre la disciplina en su conjunto.

Aprendizaje y enseñanza

Uno de los aspectos en los que la etnomusicología ha cambiado desde la década de los años cincuenta tiene que ver con la mayor importancia de los temas relacionados con el aprendizaje y la enseñanza. Tres son las facetas importantes de este proceso. En primer lugar, y a un nivel general, los etnomusicólogos se han interesado cada vez más por los modos en que las sociedades enseñan sus sistemas musicales, es decir, conocer cómo se transmite la música. Intentan desentrañar problemas generales como los referidos a la naturaleza de la tradición oral y analizar de qué forma se descompone la música en partes de cara a su transmisión. Están interesados en la adquisición de conocimientos musicales por los niños y en cómo la música puede ser utilizada como un medio de enculturación, tanto en los primeros años del individuo como a lo largo de su vida.

Un segundo aspecto tiene que ver con el estudio explícito de la enseñanza y el aprendizaje. Esto incluye diversos componentes: el diseño de materiales específicos para la enseñanza; la incorporación de principios generales del proceso musical (intelectuales y técnicos) dentro de materiales de enseñanza y su traducción en música efectiva; el estudio de la relación entre estudiante y maestro; el examen del papel social de la enseñanza; la investigación sobre las técnicas usadas en clases y ensayos; la revisión de conceptos propios del aprendizaje, tales como la disciplina y el talento; y el énfasis en el papel de las instituciones de enseñanza (ver el simposium *Becoming Human Through Music*, 1985). En los primeros momentos tales cuestiones, aunque se tenía consciencia de ellas, tenían un papel menor dentro de la investigación etnomusicológica, pero hoy se da por sentado que no es posible comprender adecuadamente un sistema musical sin co-

nocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad.

La tercera de estas cuestiones en torno al aprendizaje y la enseñanza se refiere a la investigación de campo. La pregunta es: ¿cómo pueden los etnomusicólogos aprender los sistemas musicales de las sociedades con las que trabajan, cómo lograr internalizarlas? En este sentido, se produjo un cambio crucial a mediados de la década de los años cincuenta en los métodos de campo, cuando los etnomusicólogos comenzaron a estudiar la interpretación de estas músicas de modo sistemático y habitual. Muchos especialistas y estudiantes graduados se dieron cuenta de que una mínima competencia en los aspectos de interpretación les proporcionaba una base adecuada para investigaciones más serias, y que también les daba una mayor credibilidad dentro de las comunidades anfitrionas. Este punto de vista fue generalmente adoptado, particularmente en Norteamérica y Australia, y ahora, una generación más tarde, está siendo potenciado mediante una mayor sofisticación y una comprensión crítica de los diversos papeles que puede tener la *performance* dentro de las conceptualizaciones que del proceso musical tienen las diferentes sociedades del mundo (Hood, 1971: 230-241). Por ejemplo, si bien producir los sonidos «correctos» puede ser deseable, un intérprete ajeno a la cultura puede o no «sentir» lo mismo que un músico nativo. El papel de la memorización y la improvisación puede ser manejado de modo distinto por un músico externo y por un nativo. El papel social y ritual del intérprete puede ser o no reproducido con músicos ajenos a la cultura. La relación social entre maestro y aprendiz puede ser bastante distinta si el implicado es un nativo o un extranjero. Así pues, aunque los etnomusicólogos siguen intentando penetrar en las culturas musicales convirtiéndose en aprendices dentro de ellas, también son conscientes del grado en que esta clase de aproximación debe sintonizarse con el modo en que cada cultura enseña su música. En general, las sociedades no occidentales han aceptado la idea de que personas extranjeras intenten estudiar su música como participantes activos. Es el resultado de un largo período de contacto con etnomusicólogos y otros investigadores de campo. No obstante, esto puede estar relacionado con la aceptación de la idea de música como un objeto del mundo moderno, algo que cualquiera puede escuchar y presenciar, que puede combinarse con otras músicas y ser interpretado por quien sea. Las restricciones de tipo temporal, personal y ritual han desaparecido de la cultura musical de los modernos estados-nación con el concierto y los medios de difusión masiva. Todo esto, claro está, no sólo ha facilitado la

participación de los etnomusicólogos como intérpretes, sino que también ha segregado los sistemas de enseñanza musical de su primitivo papel como parte integrada dentro de la cultura musical en su conjunto.

Enfoques desde el marxismo

Es difícil mostrar de un modo explícito todos los enfoques que en etnomusicología pueden considerarse como derivados de la tradición intelectual del marxismo; se extienden desde un interés general por la música «de masas», por la música folk y popular, hasta la preocupación por las deudas contraídas por parte de los especialistas provenientes del poder colonial y capitalista hacia las naciones pobres; desde el uso de esquemas de evolución cultural basados en la sucesión de sistemas económicos, hasta el concepto de música como parte de una superestructura cultural basada en relaciones de clase; desde la sugestión de que el especialista debe desempeñar un papel activo en el proceso de mejora de la sociedad humana en su totalidad, hasta la interpretación de las músicas como medio de protesta. No obstante, aunque varias ciencias sociales y disciplinas humanísticas han participado de análisis de corte marxista (lo que no tiene por qué estar relacionado con una postura política específica), actualmente los etnomusicólogos han hecho de ello un uso relativamente escaso. Varios estudios en la revista *Popular Music* están claramente inspirados en el marxismo, como lo están algunos de los estudios publicados en revistas de la Europa del Este, especialmente de la Alemania oriental (*Beiträge zur Musikwissenschaft*; ver también Gourlay, 1978; Keil, 1982). Algunas publicaciones evidencian el conocimiento e influencia de la Escuela de Frankfurt y la obra de Theodor W. Adorno (1949, 1962). En cualquier caso, muchas publicaciones dentro de la corriente principal de la etnomusicología muestran influencias sutiles y genéricas del pensamiento marxista.

Se trata de influencias en buena medida rastreables en el modo de pensar, quizás incluso en el talante. Estos trabajos tienden a valorar como cualitativamente iguales las diferentes músicas existentes dentro de una sociedad, con un cierto menosprecio hacia las tradiciones de elite. Existe un interés en la música popular, en los repertorios en su totalidad, pues éstos reflejan (tanto específicamente como en el método) el interés por los grupos y las clases antes que por los individuos. Hay una aceptación de ciertos principios básicos del marxismo, tales como la existencia de la lucha de clases y los fundamentos económicos de la cultura, y una inclinación a tratar la música

ca como su reflejo e ilustración. Pero no existe todavía una etnomusicología marxista explícita.

Reestudios

Pudo haber existido un tiempo en que el modelo ideal para la comunidad de los etnomusicólogos era identificar culturas musicales, asignar a cada una un especialista que pudiese recoger su música, analizarla, interpretarla y decir la última palabra sobre ella. Se hablaba de las diferentes músicas en términos de si habían sido ya «hechas» o no. Esto podía haber sido un enfoque razonable, aunque no necesariamente consciente; cuando la tarea principal para la disciplina era dotarse de unas orientaciones mínimas. Dos fueron los cambios actitudinales que motivaron el desarrollo de los reestudios —el retorno, después de pasado un tiempo, a un lugar o aspecto musical ya estudiado—. Uno fue el interés por el cambio; el segundo nace del reconocimiento de que la música y la cultura no consisten llanamente en hechos duros e invariables, sino que la contribución de los etnomusicólogos es, en un sentido amplio, interpretativa. Ambas motivaciones seguían los planteamientos de la antropología, la cual había comenzado a tomar un serio interés en los procesos de cambio en la década de los años cuarenta, y en la que el concepto de reestudio se desarrolló a partir de los trabajos de Robert Redfield (1930) y Oscar Lewis (1951).

En la etnomusicología el reestudio toma al menos dos formas. En primer lugar, el retorno continuado de etnógrafos a un mismo lugar puede entenderse como reestudio desde el momento en que estas repetidas visitas a una sociedad no solo revelan cambios en la cultura de esa sociedad, sino que también ponen en evidencia los cambios en los enfoques de los investigadores. Por ejemplo, el trabajo continuado de David McAllester entre los navajo durante varias décadas muestra cambios en su visión de la cultura. La vuelta de Alan Merriam a los basongye de Zaire después de catorce años le sirvió no sólo para abordar cosas distintas, sino también para observar los cambios que se habían producido en ese lapso de tiempo (Merriam, 1964; 1977).

Más propio del concepto de reestudio es el caso del etnógrafo que examina una cultura que ya ha sido investigada por otro, tal vez hace mucho tiempo. En la década de los años ochenta Nazir Jairazbhoy repitió los viajes de campo hechos por su maestro Arnold Bake en India en la década de 1930. Gran parte de la investigación reciente referida a la música de *gamelán* en Java sigue los pasos de Jaap Kunst,

usando su obra pionera como punto de partida y como modelo para nuevas aproximaciones críticas. Los reestudios, la observación del cambio y la puesta de manifiesto de los diferentes puntos de vista con que los investigadores abordaron una misma cultura han tenido un papel importante en la conformación de la etnomusicología desde los años sesenta.

Un fenómeno relacionado con esto es la investigación de campo realizada por nativos o similares (*insiders*) siguiendo los pasos de los etnógrafos occidentales. Los estudios realizados por etnomusicólogos asiáticos, africanos e indio-americanos tratan de reexaminar situaciones descritas en su día por europeos y norteamericanos, frecuentemente asumiendo una función correctora y mostrando también la diferencia entre las visiones de una misma cultura musical desde la perspectiva de culturas diferentes.

Tecnología

Cabría esperar que los profundos cambios producidos en la tecnología, particularmente en la grabación sonora, las grabaciones de vídeo y los ordenadores, tuviesen un efecto importante sobre las técnicas etnomusicológicas. Ha habido por supuesto un impacto sustancial, y sin embargo los efectos han sido sorprendentemente reducidos. Se han producido cambios en el tipo de datos, pero generalmente no del tipo que podría conducir a conclusiones radicalmente diferentes. Por ejemplo, ahora se hacen grabaciones mucho mejores que en 1950, pero los investigadores actuales no las usan de un modo muy distinto. Las grabaciones de vídeo han desempeñado un papel muy importante en la investigación, pero estamos tan sólo comenzando a usar estas grabaciones para el análisis, como suplemento del análisis del sonido, y hasta aquí, el vídeo ha sido en gran parte una herramienta educativa.

Los musicólogos han postulado el uso de los ordenadores para el análisis de datos musicales o de otra clase durante dos décadas (Lincoln, 1970). En la década de los años sesenta aparecieron varios estudios experimentales, pero excepto indicar cómo podrían ser usados los ordenadores para sofisticados procesos de datos musicales, produjeron pocos resultados que fuesen más allá de las primeras tentativas, tales como la de Bronson, mediante el uso de tarjetas perforadas en los años cuarenta (Bronson, 1949). Desde entonces, excepto en el caso del proyecto *Cantometrics*, las aplicaciones informáticas a gran escala no han tenido una trascendencia importante, aunque existen proyectos en marcha. De cualquier modo, parece que estamos

en el umbral de cambios importantes y que los ordenadores serán una herramienta corriente para ciertos usos.

El hecho de que los etnomusicólogos no hayan aprovechado con rapidez la oportunidad de situarse en la vanguardia tecnológica puede ser, sin embargo, significativo, en tanto que pone una vez más de manifiesto la metodología esencialmente individualista de esta disciplina. La producción masiva de datos procesada por ordenadores no parece compatible con el trabajo de especialistas individuales trabajando intensivamente con uno o unos pocos asesores, o con el énfasis en las diferencias (en lugar de las similitudes) entre músicas. Es, pues, sorprendente —pero al fin y al cabo no ilógico— que la etnomusicología, que en muchos sentidos ocupa una posición adelantada entre las disciplinas musicales, no haya estado en la primera línea de las aplicaciones tecnológicas.

El abandono de la doctrina

Distincuir algunos métodos y técnicas de los conceptos y enfoques de una época anterior puede ser tarea ardua, pero sería un error excluir de una reflexión sobre la metodología contemporánea el abandono de taxonomías doctrinarias. Ahora los etnomusicólogos están dispuestos a contemplar cada cultura musical en su totalidad y a aceptar la clasificación de la música tal y como es presentada por la sociedad objeto de estudio. Ya no separan el material «incorrupto» o «no contaminado» —y por lo tanto «auténtico»— de aquel que es fruto de combinaciones estilísticas o de intrusiones de otras culturas. Ahora la pureza y el refinamiento desempeñan sólo un pequeño papel. En parte, este cambio de actitud se halla en relación con una disposición a considerar en términos de igualdad las varias formas que puede adquirir la realización musical: la composición y la improvisación, por ejemplo, y los varios tipos de interacción y combinaciones entre ellas. El resultado es una literatura modesta pero creciente de estudios sobre repertorios improvisados, el proceso de improvisación y la relación entre, por una parte, los modelos y puntos de partida, y, por otra, las interpretaciones improvisadas resultantes (ver Nettl, 1987). El tratamiento de estas cuestiones, junto con otras relacionadas con las tradiciones oral y literaria, se encuentra en una colección de artículos editados por Tokumaru y Yamaguti (1986).

En clara relación con lo anterior se halla el rechazo hacia delimitaciones tajantes entre música occidental y no occidental, y entre música folk y música culta, las cuales fueron en otro tiempo parte integrante del arsenal de los etnomusicólogos. La suposición de que

se precisa un conjunto diferente de métodos y actitudes para el estudio de tradiciones no occidentales (por oposición a las occidentales), folk (por oposición a cultas), propias (por oposición a las extranjeras), u orales (por oposición a las escritas) ha sido virtualmente abandonada tanto por innecesaria como por ingenua. Una consecuencia importante, quizás la de mayor calado, dentro de la consideración de las nuevas tendencias, es la inclusión gradual de la música occidental y sus derivados dentro de la esfera de observación de la etnomusicología. Todo esto muestra cómo la etnomusicología se ha hecho, en términos generales, más abierta, menos doctrinaria y más inclinada a derivar sus métodos partiendo de la naturaleza de los materiales que estudia, en lugar de imponerles marcos de estudio apriorísticos. El cambio no ha sido dramático, pero sí significativo.

Actitudes

Existe poco consenso acerca de las actitudes en la investigación etnomusicológica de principios de la década de los años noventa. Una tendencia es el abandono gradual de la división de la disciplina en dos parcelas, la «musical» y la «antropológica». Es algo ampliamente aceptado que un especialista necesita al menos ser competente y estar interesado en ambas. En cualquier caso, no existen políticas oficiales; ninguna sociedad ha realizado una declaración sobre la cualificación oficialmente necesaria para ser propiamente «etnomusicólogo», y apenas nadie de entre los especialistas carismáticos que sobresalen como líderes destacados lo ha hecho. No obstante, ciertas cuestiones de interés general mantienen su vigencia.

Hecho y valor

Existe una tendencia generalizada a desplazar a la etnomusicología adonde muchos sienten que ha estado desde siempre: dentro de la corriente principal de la musicología (incorporando con ella el interés por la cultura, sin abandonarlo en absoluto). Esto es discutido, con buenas razones, por aquellos que mantienen una lealtad prioritaria hacia la antropología. Dejando de lado este argumento, el debate se mantiene alrededor de la estructura básicamente valorativa de la musicología en general y de la etnomusicología en particular. Un aspecto de este debate se refiere a la actitud apologética de los historiadores de la música (respecto de los tipos de música que estudian) en contraste con el enfoque más igualitario de los etnomusicólogos. El historiador de los años noventa está interesado en establecer he-

chos, en contraste con el mayor interés del etnomusicólogo en la extrapolación y la generalización (algo en otro tiempo ampliamente practicado por los historiadores; ver Brook, 1972; Kerman, 1985; Meyer, 1967). Y la visión que los historiadores tienen de sí mismos como *insiders* respecto de la cultura occidental de todos los períodos contrasta con el énfasis de los etnomusicólogos en que los hechos son función del enfoque y la actitud de quien los valora.

Los términos «hecho» y «valor», que fueron objeto de un simposio en Vancouver en 1985, seguido por alrededor de un millar de músicos y especialistas en música de todo tipo (*Fact and Value*, 1986), arrojan luz sobre lo que los etnomusicólogos han percibido como la cuestión fundamental. La pregunta es si debemos mantener una actitud estrictamente objetiva, intentando comprender la naturaleza de la música y su contexto cultural; averiguar qué está sucediendo, qué ha sucedido y por qué; o si deberíamos más bien guiarnos por el diferencial de realización artística existente entre las diferentes culturas del mundo, identificar y estudiar la mejor música del mundo, trabajar para preservarla y perfeccionarla e imponer una meditada estructura de valor sobre nuestro trabajo. Junto con los historiadores de la música, teóricos, compositores e intérpretes, los etnomusicólogos se hallan comprometidos en un debate acerca del enfoque que, respecto del mundo de la música, debieran adoptar los músicos y especialistas musicales de las diferentes culturas del mundo. En cualquier caso, está claro que, si los valores son una cuestión importante, debe de tratarse de los valores de culturas individuales juzgados desde la perspectiva de cada cual; que esta discusión implica valores sociales y éticos en mayor medida probablemente que los estrictamente musicales; y que, con toda seguridad, las cuestiones de excelencia musical se enfocan intra y no interculturalmente.

Insiders y outsiders

Supuestamente la investigación sirve para revelar hechos, pero los «hechos» sólo pueden ser fruto de la interpretación de alguien, y si tratamos con una multiplicidad de culturas, entonces la validez de los puntos de vista del *insider* y el *outsider* deviene una cuestión de capital importancia. En las décadas de los años setenta y ochenta los etnomusicólogos se mostraron particularmente interesados por los papeles contrastados de ambos. En parte se trata de un problema de ética: ¿hasta dónde llega el derecho de una sociedad para controlar totalmente sus productos culturales, y quién puede hablar en nombre de tal sociedad?, ¿qué se hace respecto de las diferencias individuales in-

ternas? Aún más: una sociedad ¿se define mediante la taxonomía externa del antropólogo, o mediante las leyes de ciudadanía de las naciones modernas? Otra vez el panorama vigente muestra el abandono de una doctrina estricta. En cierta época las virtudes de la objetividad del *outsider* fueron consideradas esenciales, y la etnomusicología se entendió a menudo como un estudio propio de *outsiders*; alrededor de 1970, en parte como resultado de corrientes políticas y sociales en Norteamérica y Europa, los numerosos *outsiders* que poblaban el campo mostraron una deferente inclinación hacia la posición de los *insiders*, aunque algunas veces definieran el estatus de éstos descuidadamente, de una manera muy laxa: por ejemplo, otorgando el estatus de *insider* para *todas* las culturas musicales de África a cualquier especialista por el hecho de ser africano. Hoy por hoy, se tiene mayor consciencia de la complejidad de esta cuestión, y las relaciones entre *insider* y *outsider*, en tanto que puntos de vista científicamente objetivos e interpretativos, son mejor comprendidas.

En cualquier caso, la cuestión no se reduce a decidir a quién se debe permitir —o alentar a— estudiar una cultura musical, sino cómo ayudar a quienquiera que sea a llevar a cabo tal estudio, en particular a aquellos miembros de una sociedad que desean realizar una labor etnomusicológica en sus propios patios traseros. Por norma, estos investigadores desean formarse en los enfoques y métodos derivados de la tradición intelectual de Occidente, pero al hacerlo tal vez se conviertan simplemente en parte del ejército de especialistas occidentales. Incluso pueden intentar evitar el uso de un marco comparativo, pero los métodos que aspiran a asumir son precisamente aquellos moldeados por los estudios comparativos. Casi siempre son personas que poseen un cierto conocimiento y un respeto por los grandes maestros y obras de la música clásica occidental, así que se encuentran a sí mismos en una posición difícil para reconciliar dichos valores musicales con los de su propia tradición (un dilema que a veces resuelven recurriendo a una aproximación a la música en la cultura). No obstante, tampoco desean que su música se reduzca a un mero objeto de interés etnográfico. La resolución de este conjunto de problemas es una de las grandes necesidades de la etnomusicología (para una discusión detallada, ver Nettl, 1983: 247-302; Koizumi *et al.*, 1977).

Compromiso

Hablando de un modo muy amplio, una cuestión importante para los especialistas en el pasado reciente y en el futuro inmediato es el

tipo y el grado de compromiso que deberían buscar respecto de las culturas y músicas que estudian. ¿Se puede trabajar juntamente con un colega hindú o indonesio, o con consultores de campo nativos? ¿Debería el etnomusicólogo implicarse en problemas sociales y políticos? Una consideración seria y racional de tales cuestiones ha comenzado a reemplazar la característica autoflagelación de los especialistas blancos por su participación en la explotación del mundo de los no-blancos. Se trata de una vieja cuestión que todavía permanece abierta: ¿puede desarrollarse un conocimiento responsable al mismo tiempo que se participa en lo que se está estudiando? ¿O puede hacerse realmente lo mismo sin esa implicación?

Fronteras

Los etnomusicólogos han estado interesados en la cuestión de las fronteras de varios modos aparentemente distintos y que han seguido desarrollándose. El debilitamiento de cualquier convicción firme por lo que se refiere a los límites tanto entre las músicas como entre las disciplinas, y la mayor sofisticación en el estudio de las fronteras musicales y culturales, parecen estar relacionados. La mayor flexibilidad en los límites de la disciplina y las taxonomías trajo consigo una conciencia del grado en el que las sociedades del mundo usan la música para marcar fronteras. Así, se ha mostrado cómo la música marca fronteras políticas, por ejemplo entre los venda (Blacking, 1965), límites temporales entre los pueblos australianos (Waterman, 1956) y fronteras étnicas en culturas con minorías significativas (Bohlman, 1984). Ha quedado claro que frecuentemente la música marca las divisiones del mundo, sean sociales, políticas, nacionales o sobrenaturales. La música y la danza pueden incluso convertirse en las marcas de límites étnicos más significativas, como ocurre en algunos casos entre grupos de origen europeo y entre las minorías indio-americanas; cuando los indios de Norteamérica desean mostrar su etnicidad a sí mismos y a otros, lo hacen típicamente mediante el uso de bailes y canciones. El desarrollo de métodos para un estudio detallado y sistemático de este fenómeno es una tarea futura para la etnomusicología.

Universales y singularidad de las culturas

Desde 1970 se han hecho varios intentos para estudiar e identificar los universales de la música (más recientemente, en un número especial de *World of Music*, xix/1/2, 1977). Antes de esto, los etnomusi-

cólogos tendieron más bien a gozar de la infinita diversidad de las culturas y músicas, proporcionando respuesta a las preguntas sobre características universales con la mención de excepciones. Deseaban mostrar que lo que era entendido como una norma general por los músicos europeos, no era válido, y que no todas las músicas no occidentales estaban regidas por los mismos principios. Más recientemente, en parte en consonancia con la antropología, los etnomusicólogos han retomado el interés por los universales. Actualmente existen pocas opiniones escritas que intenten identificar universales de un modo específico. Algunos autores han intentado establecer definiciones válidas para el concepto mismo de universales, así como proporcionar una metodología para su investigación. Algunas toman como modelo puntos de vista de otras disciplinas, e incluso el creciente interés de los etnomusicólogos en campos como la biología y la psicología se halla parcialmente motivado por el interés en los universales.

Disciplina o área

Ésta ha sido una cuestión abierta durante cien años. Desde el principio, muchos especialistas han mantenido que lo que los etnomusicólogos hacen es parte integrante de la musicología. Sin embargo, muchos musicólogos, aunque fingiendo estar de acuerdo con los intereses de la etnomusicología, se han referido a su objeto de estudio como algo inferior, demasiado alejado de su cultura, y la han aceptado sólo en los márgenes de su campo de estudio. Por otra parte, desde alrededor de 1900 la etnomusicología ha sido también clasificada como una subdivisión de la antropología sociocultural. En los años cincuenta, nacida de un sentimiento de rechazo, se generalizó la idea de una disciplina autónoma. La posibilidad, sugerida por Charles Seeger (1977: 116-117) de que la etnomusicología, mediante una ampliación de sus intereses y métodos, subsumiese a la musicología en general, fue considerada menos seriamente. La cuestión no se refiere tanto a la orientación concreta del trabajo individual de los especialistas como al establecimiento de una base académica y de programas de enseñanza y entrenamiento, y a la regulación del papel de las músicas no occidentales en la educación general de los músicos occidentales. Sin embargo, la idea de que la etnomusicología plantea las preguntas fundamentales referidas a la música humana continúa siendo la motivación principal de los sucesivos intentos por definir su naturaleza y carácter (ver Rice, 1987; Qureshi, 1987).

El impacto de la etnomusicología

¿Ha tenido la etnomusicología algún efecto en el mundo? Su objetivo confeso nunca fue lograr un amplio impacto sobre la vida musical o sobre el gran público, desde el momento en que los etnomusicólogos han sido habitualmente especialistas que hablaban y escribían unos para otros, y cuyas opiniones raramente parecían ser advertidas, incluso por universitarios de áreas relacionadas. Sin embargo, después de un siglo de actividad, los etnomusicólogos pueden reclamar haber contribuido de un modo importante a los cambios habidos en la experiencia musical del mundo. Para ilustrar esto podemos mirar la vida concertística contemporánea, el sistema de enseñanza musical y los desarrollos en el mundo de la composición.

La composición puede ser el aspecto más pertinente. La música no occidental ha influido sobre los compositores occidentales durante siglos, y el impacto de la música de *gamelán* sobre Claude Debussy es frecuentemente citado como un hito destacado que marca la senda de un siglo de estrecha relación. En cualquier caso, está claro que el uso de música folk por parte de los compositores de los siglos XVIII y XIX forma parte de los rasgos declarados del movimiento romántico. Lo que resulta novedoso en el pasado más reciente de la música culta es fundamentalmente una aceptación mayor no sólo de los aspectos más superficiales de la música no occidental —instrumentos y melodías—, sino de principios básicos de color tonal, textura, ritmo y percepción del tiempo musical. Seguramente el interés de los compositores respecto de las músicas procedentes de otras culturas ajenas no es resultado únicamente del conocimiento etnomusicológico. En cualquier caso, en las instituciones americanas y europeas para la educación musical los compositores han tomado un interés especial por la etnomusicología, convirtiéndola frecuentemente en una segunda área de especialización. Su interés no se ha ceñido exclusivamente a la naturaleza del sonido, sino que también se vuelca en los aspectos conceptuales del espectro musical y en la variedad de actitudes hacia la música que se pueden encontrar en las sociedades del mundo. En consecuencia, han fijado su atención de un modo especial en procesos tales como la composición y la improvisación, la participación de la audiencia y los diferentes modos de percepción del sonido.

En la década de 1960 el sonido de los cantos de Asia oriental u Oriente Medio, de la *mbira* o el *didjeridu*, podía provocar risa o disgusto en el americano o europeo medio; y seguramente surgirían preguntas acerca del estatus de estos sonidos en tanto que música pro-

piamente dicha. Hoy, conceptos tales como *gamelán*, *sitar*, *tabla*, *tambor maestro*, *ópera de Pekín*, *kabuki* o *kathakali* son bien conocidos y ampliamente aceptados dentro de la sociedad educada de Occidente; y las comunidades del jazz y la música popular incluyen aspectos de la música hindú, africana y de Oriente Medio dentro de su esfera. La música no occidental es ampliamente aceptada como parte de la escena musical de Occidente; sus sonidos son apreciados como música, y algunos de los términos básicos (*raga*, *gamelán* y *koto*) se han convertido en parte del vocabulario usado generalmente por los músicos.

Este desarrollo se debe mayormente a la determinación de los etnomusicólogos por traer estos sonidos,—habitualmente bajo la forma de conciertos, grabaciones y retransmisiones— a sus estudiantes y al público en general. El crecimiento de la música no occidental dentro de la vida concertística americana y europea es sustancialmente el fruto de los esfuerzos individuales de los etnomusicólogos y de las instituciones. La vida musical en la década de los años noventa en Europa y América incluye ahora una proporción significativa de música no occidental, patrocinada por los principales sostenedores de la música clásica, por instituciones académicas y por organizaciones de grupos étnicos. Toda esta actividad seguramente está también relacionada con la tendencia de las minorías étnicas a usar la música como un modo de fomentar la integración social, así como con el deseo de los compositores de experimentar nuevos sonidos y conceptos; en cualquier caso, el pensamiento etnomusicológico fue también ciertamente y en buena medida la base sobre la que se sustentó el tipo de relativismo cultural necesario para la aceptación de los sonidos de la música no occidental, y proveyó la clase de clima intelectual preciso para una apreciación inteligente e informada de esta música. Fueron los etnomusicólogos quienes entraron en contacto con los músicos asiáticos o africanos en sus trabajos de campo y quienes frecuentemente decidieron traerlos a sus propios países a tocar y enseñar.

Ya nos hemos referido al impacto que la etnomusicología ha tenido sobre otras especialidades relacionadas con la música, particularmente la musicología histórica y la teoría musical. Esta influencia se muestra también en el hecho de que el College Music Society, el cuerpo más extenso y representativo de educadores musicales dentro de la educación musical superior en Norteamérica, mantenga un puesto fijo para un etnomusicólogo dentro de los doce asientos que conforman su Junta Directiva. Como quiera que sea, la etnomusicología ha tenido en el terreno de la educación musical de la cultura europea,

e incluso mucho más de la norteamericana, su espacio de mayor impacto. Algunas influencias sobre la instrucción primaria y secundaria son evidentes. En algunas comunidades se espera del profesor de música que tenga una mínima formación en músicas fuera de la corriente principal de la música culta occidental y alguna sensibilidad hacia el estudio de la música en la cultura; además, estos docentes pueden beneficiarse de los materiales musicales pertenecientes a aquellos de sus alumnos que provienen de minorías no occidentales, de cara a enseñar principios generales de la música. En cualquier caso, es mucho más importante el impacto de la etnomusicología dentro de los departamentos de música universitarios, que pueden desarrollar cursos sobre músicas del mundo para cientos de estudiantes especializados en música y otras áreas, algunos de los cuales incluyen algún tipo de orientación sobre estas músicas y sobre los métodos etnomusicológicos dentro de los currícula generales de formación de los músicos. Aunque el progreso ha sido lento, ha sido notablemente constante desde la década de los años cincuenta, y en la década de los años noventa se da ya por sentado que la mayoría de los músicos se hallan en contacto con algunos principios básicos promulgados por los etnomusicólogos —incluso aunque no siempre los acepten—. Entre éstos son especialmente significativos la importancia de un enfoque esencialmente relativista a la hora de comparar músicas y culturas y la concepción de la música como algo que es mucho mejor entendido en tanto que parte de la cultura de la que emana. La mayoría de los músicos y amantes de la música en Europa y Norteamérica parece tener ahora una percepción de esto; creo que los músicos de otras partes, y sus audiencias, han dado característicamente por sentados tales principios desde siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, G. (1885) «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft». *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1: 5.
- Adorno, T. W. (1949) *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen. [Trad. cast.: *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.]
- Adorno, T. W. (1962) *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt.
- Arnold, A. (1985) «Aspects of Asian Indian Musical Life in Chicago». *Selected Reports in Ethnomusicology*, 6: 25.
- Baker, T. (1882) *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*. Leipzig.
- Baumann, M. P. (ed.) (1985) *Musik der Türken in Deutschland*. Kassel.
- Béhague, G. (ed.) (1984) «Patterns of Candomblé Music Performance; an Afro-Brazilian Religious Setting». En *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT, 222.

- Blacking, J. (1965) «The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal». *Studies in Ethnomusicology*, 2: 20.
- Blacking, J. (1967) *Venda Children's Songs*. Johannesburg.
- Blacking, J. (1978) «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change». *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9: 1.
- Blacking, J. (ed.) (1977) *Anthropology of the Body*. London.
- Blaukopf, K. (1983) *Musik im Wandel der Gesellschaft*. Munich.
- Blum, S., Bohlman, P. V. y Neuman, D. M. (eds.) (1991) *Ethnomusicology and Modern Music*. Urbana.
- Boehme, F. M. (1886) *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Leipzig.
- Boilès, C. (1973) «Sémiotique de l'ethnomusicologie». *Musique en jeu*, 10: 34.
- Bronson, B. H. (1949) «Mechanical Help in the Study of Folk Song». *Journal of American Folklore*, 11: 81.
- Brook, B. (ed.) (1972) *Perspectives in Musicology*. New York.
- Cantrick, R. B. (1965) «The Blind Men and the Elephant: Scholars on Popular Music». *Ethnomusicology*, 9: 100.
- Catlin, A. (1985) «Harmonizing the Generations in Hmong Musical Performance». *Selected Reports in Ethnomusicology*, 6: 83.
- Coplan, D. (1985) *In Township Tonight*. London.
- Dougherty, J. (ed.) (1985) *Directions in Cognitive Anthropology*. Urbana.
- Ellis, A. J. (1885) «On the Musical Scales of Various Nations». *Journal of The Society of Arts*, 33: 485.
- Ellis, C. J. (1970) «The Role of the Ethnomusicologist in the Study of Andagarinja Women's Ceremonies». *Miscellanea Musicologica*, 5: 76.
- Erdely, S. (1979) «Ethnic Music in America: an Overview». *Yearbook of the International Folk Music Council*, 11: 114.
- Feld, S. (1947) «Linguistic Models in Ethnomusicology». *Ethnomusicology*, 18: 197.
- Feld, S. (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia.
- Finkelstein, S. (1960) *Composer and Nation*. New York.
- Freeman, L. C. y Merriam, A. P. (1956) «Statistical Classification in Anthropology: an Application to Ethnomusicology». *American Anthropologist*, 58: 464.
- Frisbie, C. (ed.) (1980) *Southwestern Indian Ritual Drama*. Albuquerque.
- Frisbie, C. J. y McAllester, D. P. (eds.) (1978) *Navajo Blessingway Singer: the Autobiography of Frank Mitchell*. Tucson.
- Gerson-Kiwi, E. y Shiloah, A. (1981) «Musicology in Israel, 1960-1980», *AcM*, 53: 200.
- Gourlay, K. A. (1978) «Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in the Field». *Ethnomusicology*, 22: 1.
- Gronow, P. (1982) «Ethnic Recordings: an Introduction». En *Ethnic Recordings in America, a Neglected Heritage*, 1. Washington.

- Harris, M. (1968) *The Rise of Anthropological Theory*. New York. [Trad. cast.: *El desarrollo de la teoría antropológica*. Madrid: Alianza, 1983.]
- Harrison, F. L. (ed.) (1973) *Time, Place, and Music: an Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam.
- Hatton, O. T. (1986) «In the Tradition: Grass Dance Musical Style and Female Pow-wow Singers», *Ethnomusicology*, 30: 197.
- Heartz, D. y Wade, B. (eds.) (1981) «Transmission and Form in Oral Tradition». *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society, Berkeley, 1977*. Kassel, 139.
- Henry, E. O. (1976) «The Variety of Music in a North Indian Village: Reassessing Cantometrics». *Ethnomusicology*, 20: 49.
- Hickmann, E. (1985) «Musikarchäologie als Traditionsforschung». *AcM*, 57: 1.
- Hood, M. (1971) *The Ethnomusicologist*. New York.
- Ives, E. D. (1964) *Larry Gorman: the Man Who Made the Songs*. Bloomington.
- Kartomi, M. J. (1981) «The Processes and Results of Musical Culture Contact: a Discussion of Terminology and Concepts». *Ethnomusicology*, 25: 227.
- Keil, C. (1979) *Tiv Song*. Chicago.
- Keil, C. (1982) «Applied Ethnomusicology and a Rebirth of Music from the Spirit of Tragedy». *Ethnomusicology*, 26: 407.
- Kerman, J. (1985) *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.
- Kingsbury, H. (1988) *Music, Talent, and Performance*. Philadelphia.
- Koizumi, F. et al. (eds.) (1977) *Asian Music in an Asian Perspective*. Tokyo.
- Koskoff, E. (1987) *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Westport, Con.
- Lewis, O. (1951) *Life in A Mexican Village: Tepoztlán Restudied*. Urbana.
- Lincoln, H. (ed.) (1970) *The Computer and Music*. Ithaca.
- Lomax, A. (1959) «Folksong Style». *American Anthropologist*, 61: 927.
- Lomax, A. (1962) «Song Structure and Social Structure». *Ethnology*, 1: 425.
- Lomax, A. (1968) *Folk Song Style and Culture*. Washington.
- McLean, M. (1986) «Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania». *World of Music*, 28/1: 29.
- Melin, W. E. (ed.) (1986) «Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship». *CMS Proceedings, the National and Regional Meetings, 1985*. Boulder, Co., p. 1.
- Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston.
- Merriam, A. P. (1977) «Music Change in a Basongye Village (Zaire)». *Anthropos*, 72: 806.
- Meyer, L. (1961) *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*. Chicago.
- Nattiez, J.-J. (1973) «Linguistics: a New Approach for Musical Analysis». *IRASM*, 4: 51.
- Nettl, B. (1987) *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context*. Champaign.

- Nettl, B. (1968) «Biography of a Blackfoot Indian Singer». *Musical Quarterly*, 54: 199.
- Nettl, B. (1978) «Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century». *Ethnomusicology*, 22: 123.
- Nettl, B. (1983) *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana.
- Nettl, B. (1985) *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*. New York.
- Nettl, B. (1986) «World Music in the Twentieth Century: a Survey of Research on Western Influence». *AcM*, 58: 360.
- Nettl, B. (ed.) (1978) *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana.
- Nettl, B. y Bohlman, P. V. (eds.) (1991) *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology*. Chicago.
- Oesch, H. (1984) *Aussereuropäische Musik*, 1. Laaber.
- Pawłowska, H. (1961) *Merrily We Sing: 105 Polish Folksongs*. Detroit.
- Pelinski, R. (1981) *La musique des Inuit du Caribou*. Montréal.
- Pulikowski, J. Von (1933) *Geschichte des Begriffes Volkslied im Musikalischen Schrifttum*. Heidelberg.
- Qureshi, R. B. (1987) «Music Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis». *Ethnomusicology*, 31: 56.
- Racy, A. J. (1976) «Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932». *Ethnomusicology*, 20: 23.
- Redfield, R. (1930) *Tepoztlán: a Mexican Village*. Chicago.
- Reyes Schramm, A. (1982) «Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary», *Yearbook for Traditional Music*, 14: 1.
- Reyes Schramm, A. (1975) *The Role of Music in the Interaction of Black-Americans and Hispanos in New York City's East Harlem*. Columbia University (Tesis doctoral).
- Rice, T. (1987) «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology*, 31: 469.
- Riddle, R. (1983) *Flying Dragons, Flowing Streams: Music in the Life of San Francisco's Chinese*. Westport, Conn.
- Riddle, R. (1985) «Korean Musical Culture in Los Angeles». *Selected Reports in Ethnomusicology*, 6: 189.
- Sakata, H. L. (1983) *Music in the Mind: the Concepts of Music and Musician in Afghanistan*. Kent, Oh.
- Seeger, A. (1987) *Why Suyá Sing*. Cambridge.
- Seeger, C. (1977) *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley.
- Shiloah, A. y Cohen, E. (1983) «The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel». *Ethnomusicology*, 27: 227.
- Simon, A. (1978) «Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie». *Jahrbuch für Musikalische Volkskunde Völkerkunde*, 9: 8.

- Sterba, E. y R. (1954) *Beethoven and His Nephew: a Psychoanalytic Study of their Relationship*. New York.
- Stumpf, C. (1886) «Lieder der Belakulla Indianer». *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 2: 405.
- Tokumaru, Y. y Yamaguti, O. (eds.) (1986) *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo.
- Treitler, L. (1974) «Homer and Gregory: the Transmission of Epic Poetry and Plainchant». *Musical Quarterly*, 60: 333.
- Turner, V. (1974) *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca.
- Vander, J. (1988) *Songprints: the Musical Experience of Five Shoshone Women*. Urbana.
- VV.AA. (1981-1986). *Popular Music*, vols. 1-5.
- VV.AA. (1985) *Becoming Human Through Music: the Wesleyan Symposium on the Perspectives of Social Anthropology in the Teaching and Learning of Music*. Middletown.
- VV.AA. (1986) «Mechanisms of Change». *World of Music*, 27/1, 3.
- Waterman, R. A. (1948) «“Hot” Rhythm in Negro Music». *Journal of the American Musicological Society*, 1: 24.
- Westcott, W. (1977) «Ideas of Afro-American Musical Acculturation in the U.S.A.». *Journal of the Steward Anthropological Society*, 8: 107.
- Wong, I. K. F. (1985) «The Many Roles of Peking Opera in San Francisco in the 1980's». *Selected Reports in Ethnomusicology*, 6: 173.
- Zemp, H. (1979) «Aspects of 'Are'are Musical Theory». *Ethnomusicology*, 23: 6.