

Ruiz, Irma

*Viejas y nuevas preocupaciones de los
etnomusicólogos*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 10, 1989

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Ruiz, Irma. “Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 10 (1989). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi? a=d&c=Revistas&d=viejas-nuevas-preocupaciones-etnomusicologos-1> [Fecha de consulta:.....]

VIEJAS Y NUEVAS PREOCUPACIONES DE LOS ETNOMUSICOLOGOS *

El escaso desarrollo de la etnomusicología en los países de habla hispana, no ha alentado a los editores a encarar la traducción de la literatura que se produce abundantemente en inglés, y en menor grado en alemán y en francés, entre otras lenguas. Esta situación —que está comenzando a revertirse pausadamente—¹, constituye una serio escollo para la actividad docente, habida cuenta del despaseo nivel de conocimiento de otras lenguas por los alumnos y de la diversidad de exigencia al respecto por parte de los diferentes claustros. Si cada cátedra no se propone como tarea adicional la de efectuar traducciones —al menos de aquellos trabajos de mayor complejidad conceptual—, el valioso tiempo que debe dedicarse a la discusión de las ideas se diluirá en el mero dictado de la información contenida en los mismos. Es por ello que hemos aceptado el ofrecimiento de publicar una apretada síntesis de los temas y hechos salientes en la historia de la disciplina, sin más valor —en lo que respecta a esta primera parte— que el que puede ofrecer la reunión en una versión en castellano de lo que está consignado en diversas fuentes desde largo tiempo atrás, con algunos aditamentos que sólo esbozan nuestra postura en cuanto a la evaluación del peso real que han tenido, vistos desde la perspectiva actual.

Para la segunda parte, en cambio, no contamos con síntesis satisfactorias que nos sirvan de base, salvo algún bosquejo parcial que no alcanza a nuestros días. Ocurre que los contenidos son distintos. Hasta que se consolida una disciplina científica, los aportes que jalonan su desarrollo provienen de los más diversos ámbitos y el mérito de quienes se dedican a ella consiste en capitalizarlos en favor de sus intereses. Esta tarea pionera se caracteriza por los esfuerzos individuales y dispersos en bús-

* Este artículo, cuya segunda parte será incluida en el número doce, es una versión ampliada de la conferencia que desarrollamos en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, el 22 de octubre de 1987. Del título original: "Viejas y nuevas preocupaciones de la etnomusicología", conservamos la primera parte pues expresa con cierta precisión sus limitados objetivos. Decidimos, en cambio, adjudicarle las preocupaciones a los etnomusicólogos, pues de ellos surgieron.

queda de un campo de acción definido, etapa en la que adquieren especial relevancia ciertos hechos puntuales. Posteriormente, aunque los aportes exógenos no cesan y tampoco los hechos destacables, asumen singular interés las diversas propuestas metodológicas que reseñan el desarrollo epistemológico del área.

Teniendo en cuenta que la etnomusicología surgió en Europa occidental (Alemania, Austria) con el nombre de musicología comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*) —denominación que aún tiene cierta persistencia en dichos países, junto con la más moderna *Musikethnologie*—, los acontecimientos previos a la Segunda Guerra Mundial, así como su desarrollo y consecuencias, produjeron alteraciones y profundos cambios en su historia que conducen a una natural división entre el antes y el después de esa conflagración, los que constituirán las dos partes de este escrito.

Tal división, sin embargo, no es aplicable a todos los temas. Nos referimos especialmente al que concierne a la delimitación del campo objeto de estudio, preocupación que ya ha perdido fuerza pero que estuvo presente en ambas etapas. Por esta razón y por su natural preeminencia, lo abordaremos en primer término, basándonos fundamentalmente —aunque no exclusivamente— en el último artículo de Alan P. Merriam al respecto (1977: 189-204).

Creemos no equivocarnos al afirmar que Merriam fue el etnomusicólogo que más trabajos dedicó al tratamiento del tema, y aunque en el artículo de referencia, denominado *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective*, explicita que su propósito principal es discutir lo que ocurrió a través del tiempo con esos dos términos en los EE.UU. de Norteamérica y las consecuencias que tuvieron lugar a causa de los cambios sucedidos (p. 189), la inclusión de un apéndice con cuarenta y dos definiciones que abarcan el lapso 1885-1976 y que proceden de treinta especialistas, el veinticinco por ciento de los cuales son europeos, brinda una base más amplia que la enunciada por su autor

La diferencia entre el número de autores y de definiciones obedece al cumplimiento de la perspectiva histórica inserta en el título, que lo lleva a consignar seis definiciones de Bruno Nettl —la primera de 1956 y la última de 1975—, cuatro de George List y dos de varios otros. Si incluimos este dato en el texto es para señalar la dinámica que han sabido imprimir a sus estudios los etnomusicólogos más destacados, redefiniendo el campo de acuerdo con el avance de la disciplina².

El artículo comienza con interesantes consideraciones introductorias que soslayaremos, acerca de la importancia del tema y en cuanto al escollo mayor, que consiste en la dificultad de definir lo que es “música” para una actividad que abarca gran cantidad de culturas en las que no existe tal concepto, el que quizá, además —según dice el autor—, no se presta a una definición en el sentido científico del término (pp. 189-191).

El período inicial ha sido poco prolífico en definiciones. La más antigua pertenece a Guido Adler y es de 1885. En su *Umfang, Methode und Zeit der Musikwissenschaft* (p. 14) dice: “... la musicología comparada tiene como tarea la comparación con propósitos etnográficos, de las obras musicales —especialmente las canciones folklóricas— de los diversos pueblos del mundo y la clasificación de las mismas de acuerdo con sus diversas formas” (Merriam 1977:192) ³.

En los “propósitos etnográficos” creemos interpretar adecuadamente el estudiar música como un aspecto de la cultura. Las “canciones folklóricas” aluden a la transmisión oral de las músicas en estudio. Esta definición es paradigmática de los comienzos de la disciplina: se comparan y clasifican los productos musicales en sí; los hombres están ausentes.

Deberán pasar cincuenta años antes de que surjan otras definiciones, pero el énfasis puesto por Adler en la comparación será muy infrecuente, ya que se objetó desde temprano el calificativo utilizado para distinguir esta rama de la musicología, objeción que pasó a ser con el tiempo uno de los móviles principales para el cambio de denominación.

Glen Haydon en su *Introduction to Musicology* de 1941, fue —según Merriam— quien compendió las definiciones de musicología comparada en los EE.UU. De la lectura de las cuatro citas que éste incluye en el artículo de referencia (pp. 191-192) surgen claramente los dos objetos de estudio principales que se le adjudicaban a la disciplina:

- 1) la música extra-europea y folklórica;
- 2) la música transmitida por tradición oral.

En algunos casos, se prefirió usar el calificativo “exótica” en lugar de extra-europea. Pero, sin duda, fue el primero de los dos objetos enunciados el que se consignó con mayor frecuencia ⁴. Ejemplo de cada uno de ellos son las siguientes frases que cita Merriam del libro de Haydon mencionado:

- p. 218: “Los sistemas musicales no europeos y la música folklórica constituyen los principales temas de estudio...”.

p. 219: "La mayor parte, si no toda, la música estudiada por la musicología comparada se transmite por tradición oral...". (op. cit.: 200).

El análisis de las definiciones lo conduce a Merriam a señalar tres características que comparten (1977: 192).

- 1) son virtualmente idénticas y unánimes en lo que enfatizan;
- 2) definen unánimemente la musicología comparada en términos de ciertas músicas a estudiar (llámense no-europeas, exóticas o transmitidas oralmente);
- 3) no tratan sobre qué se entiende por "método comparativo" o cuál es la finalidad de la comparación (aspecto éste rara vez subrayado).

Helen Roberts en 1936 y Marius Schneider —tardíamente— en 1957, insistirán en la tarea comparativa. Sin embargo, un año antes que éste, André Schaeffner en *Les Colloques de Wégimont* manifestaba su asombro por la elección del adjetivo y, entre muchos interrogantes, planteaba uno en el título de su ponencia: *¿Ethnologie musicale ou musicologie comparée?* (1956: 18-32). Era la etapa de transición.

Desde la proposición del término *ethno-musicology* por Jaap Kunst en su folleto *Musicologica* de 1950 —término que según Merriam era de uso corriente antes de aparecer impreso—, se acrecentaron las críticas a la denominación inicial. En la segunda mitad de la década ambas coexisten y muchas veces se usan las dos, separadas por la conjunción disyuntiva. Para 1961 la primera había desaparecido⁵.

Las críticas sobre la improcedencia del uso del adjetivo "comparada" o "comparativa" para distinguir una rama de la musicología de la otra se basaron en dos argumentos principales (Merriam 1977: 192-93).

- 1) la musicología comparada no compara más que otras disciplinas científicas (ya utilizado por Hornbostel en 1905);
- 2) el enfoque comparativo no es central en los asuntos de su incumbencia.

En lo que respecta a 1), se ha señalado incluso la utilización de recursos comparativos por otras áreas de la musicología, lo que constituía la mayor paradoja (Schaeffner 1956: 18)⁶. Sachs (1961: 15) puntualiza otro aspecto al manifestar su acuerdo con Walter Wiora en cuanto al carácter metodológico de la comparación; consecuentemente, ésta no puede designar una rama de una ciencia (Merriam: *ibíd.*).

El segundo argumento, de aparición posterior, puede a la vez subdividirse y ha tenido interesantes aportes que acá no podemos desarrollar⁷. Las objeciones son:

- a) que es absurdo comparar músicas diferentes antes de conocerlas a fondo (Hood 1963: 233 y 1969: 299);
- b) que teniendo en cuenta que los significados pueden diferir de una cultura a otra, la comparación de las músicas puede ser la comparación de cosas distintas (Meyer 1960: 49-50; Blacking 1966: 218).

Estos puntos de vista nos dicen, en suma, que la comparación fue prematura y que además, puede ser peligrosa. En realidad, algunos trabajos citados son posteriores al cambio de denominación de la disciplina, por lo tanto, el móvil no fue en todos los casos persuadir a alguien sobre la conveniencia de la sustitución, sino demostrar la inconveniencia de los enfoques comparativos basados exclusivamente en el análisis musical.

La unanimidad que señalara enfáticamente Merriam para las definiciones de musicología comparada dejará de ser tal para las de etnomusicología. A éstas las clasifica en dos grupos netamente diferenciados, el primero de los cuales admite una triple división que se entronca con los comienzos de la disciplina.

- 1) las que son estrechamente paralelas o idénticas a las de musicología comparada:
 - a) las que enumeran los diversos tipos de música a estudiar;
 - b) las que centran el objeto de estudio en la música de tradición oral;
 - c) las que proponen el estudio de la música ajena a la cultura del investigador.
- 2) las que colocan el foco de atención en la *manera* en que debe ser estudiada la música (no en el tipo o el carácter de ésta).

Un paradigma del tipo *1a* lo constituye la definición de Kunst de *Ethnomusicology* (1959: 1), aunque está enriquecida por la inclusión de los aspectos sociológicos de la música y la aculturación musical. Obsérvese la minuciosa enumeración de los tipos de música que incluye y excluye⁸.

“El objeto de estudio de la etnomusicología, o, como ha sido llamada originalmente: musicología comparada, es la música y los instrumentos musicales *tradicionales* de todos los estratos culturales del género humano, desde los llamados pueblos primitivos hasta las naciones

civilizadas. Nuestra ciencia, por ende, investiga toda música tribal y folklórica y todo tipo de música académica no occidental. Además, estudia tanto los aspectos sociológicos de la música como el fenómeno de la aculturación musical, por ej. la influencia hibridizante de elementos musicales exógenos. La música culta y popular (de entretenimiento) occidentales no pertenecen a su campo.”

Uno de los etnomusicólogos que ha insistido en “la música transmitida por la tradición no escrita” (1962: 24) o “transmitida auditivamente” (1963: 2), ha sido George List (ej. del tipo 1b).

En cuanto al tipo 1c, de menor frecuencia que los anteriores y el más desacreditado por hacer depender el objeto de la disciplina de quien la ejerce, tuvo representantes en Nettl (1964: 11; 1965: 26) y Wachsmann (1969: 165), pero ha caído en desuso por etnocéntrico. Nadie duda de que cuando se formulaba se estaba pensando en un “occidental” estudiando culturas ajenas y no en un chino interesado por la música europea.

Como bien dice Merriam, estas definiciones de etnomusicología son todas esencialmente del mismo tipo, porque enfocan el problema desde el punto de vista de lo que es la supuesta esfera de interés, conceptualizándola en términos de cosas. En cambio, el segundo de los dos grupos “indica el comienzo de una neta ruptura con el pasado” (...) y representa “una nueva percepción del campo de estudio” (op. cit.: 196-97). Afirmaciones y definiciones como las que siguen dan cuenta de este cambio de rumbo.

David Mc'Allester (1965: 5): Existe consenso a favor de la idea de que la etnomusicología “de ningún modo está limitada a la llamada ‘música primitiva’ y se define más por la orientación del estudioso que por cualquier límite rígido del discurso”.

Mantle Hood (1957:2) agregó el prefijo *etno* a una definición de musicología que en lugar de enumerar tipos de música a estudiar hacía hincapié en “la investigación del arte de la música como fenómeno físico, fisiológico, estético y cultural...”

Alan Merriam (1960: 109) la definió como “... el estudio de la música en la cultura”.

Kwabena Nketia (1962: 1) habla del creciente reconocimiento en cuanto a que el centro de interés de la etnomusicología es “el estudio de la música como un aspecto universal del comportamiento humano”.

Pasaron once años desde la publicación del artículo cuyas ideas y citas hemos utilizado quizá abusivamente, razón por la cual preferimos enfocar la última parte desde la perspectiva actual, aunque Merriam supo

vislumbrar muy bien lo que sucedería y, seguramente, de no haber mediado su trágica muerte en 1980 hubiésemos podido utilizar como fuente otro trabajo suyo más reciente.

A nuestro juicio, en la definición de Hood (1969: 298) del *Harvard dictionary of music* está la clave de lo que hoy día acontece: “La etnomusicología es un enfoque para el estudio de *cualquier* música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación a su contexto cultural” (Merriam 1977: 203).

Definiciones posteriores acentúan este carácter universal en cuanto a las músicas a estudiar y enfatizan una postura que está en la base misma de su actual denominación: estudiar la música creada y practicada por un pueblo o nación en particular, dentro de cuyo sistema socio-cultural adquiere el sentido y la significación que la sustentan. Aislándola del mismo no es posible alcanzar su comprensión.

Si bien en los hechos sólo la música popular urbana occidental, proscrita por la musicología y la etnomusicología, ha hallado lugar en las publicaciones de esta última —con lo que se ha ampliado el nomenclador tradicional de la disciplina—, lo importante de las posiciones actuales es su preocupación menos pedestre, que consiste en hallar los caminos más eficientes para penetrar en los diferentes universos del quehacer musical y descubrir los mecanismos de diversa índole que hacen de los mismos lo que son, finalidad que las posturas reduccionistas nunca se han propuesto alcanzar ni tendrían los medios para hacerlo.

Las definiciones de Vida Chenoweth (1972: 9): “La etnomusicología es el estudio de las prácticas musicales de un pueblo en particular” y de Elisabeth Helsler en comunicación personal a Merriam: “La etnomusicología es la ciencia hermenéutica del comportamiento musical humano” (op. cit.: 204), señalan nuevos caminos que invitan a la reflexión. También lo hace John Blacking cuando nos recuerda “que en la mayor parte de los conservatorios no se enseña más que una especie particular de música étnica, y que la musicología es en realidad una musicología étnica” pues se ocupa de un sistema de teoría y de práctica musicales que surgieron y se desarrollaron en el curso de un período de la historia europea. “Más importante que todas las separaciones etnocéntricas arbitrarias entre la música y la música étnica, o entre la música académica y la música folklórica, son las distinciones que tienen lugar en las culturas y grupos sociales diferentes entre lo que es música y lo que no lo es” (1980: 11) ¹⁰.

A fin de dar una visión equilibrada de la realidad, debemos aclarar que estas nuevas definiciones no han impedido el surgimiento de otras provenientes de aquellos que —aunque con mayor apertura que en el

pasado— defienden como objeto principal de la etnomusicología el estudio del producto musical en sí mismo. Una de las más elaboradas pertenece a List (1979: 1) quien le atribuye "... el estudio de los patrones de sonido humanamente producidos, patrones sonoros que los miembros de la cultura que los producen o el especialista que los estudia conciben como música". La preocupación por insistir en que se trata de *patterns of sound* apunta —como lo dice luego explícitamente— a dejar fuera "las partituras escritas e impresas que constituyen la guía de una ejecución" (ibíd.) que es lo que nos "diferencia del llamado musicólogo histórico", pues éste centra su trabajo en las fuentes mencionadas mientras que el etnomusicólogo lo hace sobre la ejecución de la música, haya o no regla escrita para que su ejecución tenga lugar (p. 2) ¹¹.

Este muy breve pero elocuente artículo de George List tiene un título sugestivo: "*Ethnomusicology: A Discipline Defined* y un destinatario principal, Alan Merriam y su *The Anthropology of Music*. Dice al respecto: "... como su nombre lo indica, es un trabajo más antropológico que etnomusicológico (...) si fuera un trabajo de carácter etnomusicológico se requeriría un título inverso, *The Musicology of Anthropos*, el estudio de la música del hombre" (p. 3).

La antinomia es evidente, pero un título como el propuesto por List y su consecuente mensaje no hubieran revolucionado la etnomusicología como lo hizo el trabajo de Merriam. Su modelo basado en tres niveles analíticos: la conceptualización sobre la música, el comportamiento en relación con la música y el producto sonoro musical en sí, no sólo tiene vigencia sino que ha sido la base para nuevas propuestas (ver Rice 1987: 469-488). En todo caso, con el tercer nivel de Merriam estaría satisfecha la labor etnomusicológica de acuerdo con List, por lo que si habría algo que reprocharle a Merriam desde esa postura sería el haber hecho más ardua la tarea y el colocar a los etnomusicólogos en la situación de adquirir conocimientos antropológicos ¹².

En síntesis, con la adopción del término etnomusicología, a la línea de pensamiento tradicional enraizada en las propuestas de la musicología comparada se añadió otra cualitativamente diferente que enfatiza el *proceso* por sobre la *forma*. Este énfasis "obliga al investigador a focalizar una totalidad más que un conjunto de partes componentes, a ver la descripción como un comienzo del curso de su estudio, y a conceptualizar el producto sonoro-musical no como separado de, sino como parte de la totalidad de la sociedad y la cultura. El debate entre los dos puntos de vista continúa, y goza de buena salud, lo que representa una venerable división de los dominios intelectuales del pensamiento occidental..." (Merriam 1977: 197).

La preocupación por definir el área de estudio declinó en los años 70, ya sea porque los etnomusicólogos se cansaron del tema o porque sintieron que podían operar confortablemente con unas u otras formulaciones previas (ibíd.). A nuestro juicio, los excelentes trabajos de los últimos tiempos hablan por sí mismos acerca del campo de acción y de los nuevos rumbos de la etnomusicología, hechos que corresponderá tratar entre las nuevas preocupaciones de la disciplina. Volvamos ahora al capítulo anterior a la segunda gran guerra de este siglo, etnocéntrica-mente llamada “mundial”¹³.

Parece bastante natural que la primera preocupación de los que dieron inicio a la disciplina fuera atrapar en el papel esas músicas que sonaban extrañas a sus oídos y así lo hizo Carl Stumpf en 1885, tomando al dictado algunas canciones de un grupo de indígenas Bella Coola de la Columbia Británica que visitaba Alemania, cuyo análisis publicó en 1886 con el título de *Lieder der Bellakula Indianer*.

Sn embargo, por su carácter metodológico, el artículo de A. J. Ellis, *On the Musical Values of Various Nations*, de 1885, parece haberle hecho merecedor del título de “padre de la etnomusicología”, mención que recae en él por la creación del sistema de cents de medición interválica aún en uso, que posibilitó las comparaciones precisas de sistemas tonales diferentes.

La importancia adjudicada a este aporte es elocuente de la alta valoración estimada a una herramienta de análisis, tarea principal en ese entonces. Desde la perspectiva actual, sin embargo, otro aporte de Ellis puede ser digno de destacar: el haber demostrado que las gamas no son naturales sino artificiales y que las leyes de la acústica pueden no tener ninguna relación con la organización humana del sonido (Blacking 1980: 67).

Ellis —filólogo y matemático o físico, según unas u otras fuentes— en forma implícita, le concedía así a los “primitivos” capacidad creadora.

A los fines de una mayor exactitud en la transcripción y, consecuentemente, en el análisis, la invención del fonógrafo por Edison en 1877 constituyó un aporte inestimable. Ya en 1889 comenzó a utilizarse en los EE.UU. para grabar música indígena, cuya toma directa por escrito resultaba sumamente dificultosa. En 1892, Stumpf hasta expresó en el título de su primer trabajo analítico basado en transcripciones procedentes de registros fonográficos, el medio utilizado: *Phonographierte Indianer-melodien*¹⁴.

La formación científica de estos pioneros —químicos, físicos, matemáticos— dejó una impronta de la que no todos los musicólogos han sa-

bido o querido desembarazarse, aunque su propia formación nada tenga que ver con la de aquéllos.

Dado que la toma de registros fonográficos no exigía conocimientos musicales, los antropólogos y folkloristas se dedicaron activamente a esta tarea, con el fin de atesorar un patrimonio amenazado por los procesos colonizadores, la urbanización y la industrialización. Cilindros y discos llegaban a manos de los etnomusicólogos que trabajaban en sus gabinetes y no daban abasto ante la magnitud de estos materiales. Ello condujo a la imprescindible organización de archivos, apenas diez años después de las primeras grabaciones. Viena (1889), París (1900), Berlín (1905) fueron ciudades pioneras en la creación de los mismos.

Ya en 1895, los antropólogos norteamericanos incluyeron la grabación de música como parte de su documentación de campo y diversos museos encararon paulatinamente recolecciones sistemáticas. Los archivos de Viena y Berlín proveían equipos de grabación para expediciones al África, Asia y América. Esta fiebre recolectora, este afán por “envasar” la música para preservarla, estuvo acompañado por una indiferencia o descuido de su contexto cultural. Según Bruno Nettl (1964: 19), “el hecho de que los archivos hayan descuidado, en cierta medida, el contexto cultural de la música es quizá un factor del descuido relativo, hasta muy recientemente, de este importante aspecto de la etnomusicología”.

En suma, a la preocupación inicial por las tomas directas siguió la de los registros grabados y luego la de las recolecciones para archivo. Los trabajos se centraban en la transcripción y el análisis de la música.

Paralelamente, la teoría evolucionista impulsaba a los teóricos a especular sobre el origen de la música y a buscar en los distintos estilos musicales diferentes etapas de su evolución.

La imitación del “canto” de los pájaros, los gritos para dar señales a la distancia, el ritmo natural para mitigar el trabajo organizado, la palabra humana, fueron, entre otros, los insustanciales e inverificables argumentos de esta búsqueda quimérica del hecho fundante. Un ejercicio inútil cuyas principales fuentes eran las prácticas musicales de los pueblos llamados “primitivos”. Como dice Blacking (1980: 66), “un trabajo de simple adivinanza” que no servía para comprender mejor tales prácticas.

En cuanto al afán por establecer las etapas de desarrollo de los estilos musicales, se basaba en la concepción ingenua de una historia universal de la música que comenzaba con la utilización de un sonido o dos y que progresivamente iba sumando otros por sucesivos descubrimientos. Se buscaba afanosamente en los diversos pueblos del mundo ejemplos que

permitieran reconstruir esta evolución unilineal basada en un magro aspecto cuantitativo de los sonidos, como si sólo en esto consistieran las expresiones musicales: "... la simplicidad aparente de ciertos estilos de música contemporánea no es prueba de que su música sea una supervivencia de una etapa de la historia de la música universal (...). Los estilos musicales no pueden ser percibidos como etapas de la evolución de la música (...). Cada estilo tiene su propia historia y su estado actual representa solamente una etapa de su propio desarrollo..." (Blacking 1980: 66-67).

Mientras los arqueólogos acumulaban ingentes pruebas del desarrollo cultural de todos los grupos humanos, en todos los tiempos y en todo lugar, muchos etnomusicólogos creyeron durante décadas tener el privilegio de oír la música del paleolítico o el neolítico, afirmación que hoy nadie se atrevería a hacer sin sonrojarse ¹⁵.

Como reacción hacia el evolucionismo surgieron las escuelas difusionistas. Su no aceptación de la invención independiente los llevó a postular un origen único y la posterior difusión de los rasgos culturales. Conceptos como el de "área cultural" en los EE.UU. y el de *kulturkreise* (círculos culturales) en Europa, tuvieron a la difusión como principio explicativo.

La adscripción a los postulados de la Escuela Histórico-Cultural o a los axiomas del método geográfico no encontró en la música el campo propicio pero sí en los instrumentos musicales, por lo que ha afectado sólo parcialmente el campo de la etnomusicología. Hornbostel, Sachs, Montandon son ejemplo de ello. Aunque partiendo de distintas premisas, los difusionistas fueron notablemente evolucionistas al establecer cronologías y genealogías ¹⁶.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial destruyó archivos, provocó exilios e interrumpió proyectos. Al término de la misma dio comienzo una nueva y muy fructífera etapa de la disciplina que, como vimos, hasta incidió en su propia denominación. Dejamos, pues, para la segunda parte de este escrito, el tratamiento de lo que sucedió desde entonces.

Lic. Irma Ruiz

NOTAS

¹ Nos referimos a la Colección Alianza Música.

² Disentimos con el criterio de "conveniencia histórica" postulado por Ana María Locatelli de Pérgamo en un número anterior de esta revista (1981: 68), para avalar la actitud de "respetar la palabra acuñada por Kunst [*ethnomusicology*]

para los mismos campos que él conceptualiza”, pues conduce al inmovilismo científico e implica adjudicarle carácter histórico sólo a los hechos fundacionales. El propio Kunst modificó sustancialmente su definición entre 1950 y 1959 (Cfr. Merriam, 1977: 200 y 201-2).

³ Merriam consigna el texto alemán y su traducción al inglés (1977: 199); de esta última procede la nuestra.

⁴ Merriam ofrece una lista incompleta de autores a modo de referencia, de la que extrajimos los siguientes: Sachs (1943), Apel (1946), Herzog (1946), Bukofzer (1956), Nettl (1956), Rhodes (1956), Schaeffner (1956) y Schneider (1957).

⁵ En 1967, Mieczyslaw Kolinski lo hizo reaparecer con una aplicación restringida dentro de la etnomusicología, pero su propuesta no tuvo eco alguno pues para entonces ya significaba un retroceso imposible de aceptar. Su formación y su historia personal lo llevaron a considerar inconcebible la fusión en una disciplina autónoma de “los dos enfoques más significativos” de la etnomusicología: “la antropología musical y la musicología comparada”, los que a su juicio debían estar en manos de antropólogos y musicólogos, respectivamente (p. 5). Una página después postula la estrecha cooperación de ambos.

⁶ Haydon (1941), Sachs (1943), Herzog (1946), Kunst (1950), Koole (1955), Rhodes (1956), List (1962) son mencionados por Merriam como algunos de los que expresaron el primer argumento (1977: 192-93).

⁷ Cf. Merriam 1977: 193-94.

⁸ En la traducción de esta misma definición incluida por Locatelli de Pérgamo en el trabajo ya citado en nota 2, se han deslizado algunos errores importantes que se pueden advertir confrontando las dos versiones, pero hay dos que queremos señalar: 1) el adjetivo tradicional no sólo califica a la música sino también a los instrumentos musicales; 2) en la última frase se confunde *art music*, expresión que equivale a lo que denominamos música académica, culta, erudita, docta, con arte musical y se omite el calificativo “occidental”, lo cual tergiversa la definición.

⁹ Citas tomadas de Merriam 1977: 197.

¹⁰ Dado que nuestra traducción tiene como fuente el libro *Le sens musical*, versión francesa de *How Musical is Man?*, y que en la nota 1 de p. 8 el traductor indica que utiliza *musique populaire* por *folk music* y *musique classique* por *art music*, hemos preferido usar en castellano los términos que nos parecen más indicados a partir de las expresiones en inglés, teniendo en cuenta que nosotros hemos adoptado el vocablo inglés *folk*, ausente en el francés. Es interesante agrgar que en la página que motiva la nota del traductor, Blacking afirma que no ve la necesidad de distinguir *folk music* de *art music*, salvo como etiquetas comerciales.

¹¹ En consideraciones siguientes el autor enumera las “actividades concomitantes” que cree necesario tener en cuenta para la total comprensión del estilo y la estructura de la música. El análisis de sus palabras merecería un tratamiento aparte, pues entre las mismas, que califica de “actividades no-musicales”, incluye, por ejemplo, la fabricación y ejecución de instrumentos musicales (!), como si la práctica instrumental pudiera separarse de su propio producto sonoro.

¹² Quizá sería más correcta la frase si reemplazáramos “etnomusicólogos” por “musicólogos dedicados a la etnomusicología”, ya que las carreras de etnomusicología suelen incluir formación antropológica.

¹³ No consignaremos las fuentes precursoras de los siglos XVIII (Rousseau, Amiot, Jones) y XIX (Villoteau, Fétis) por suficientemente conocidas y porque el tema enunciado apunta a trazar líneas de interés más que hechos puntuales que sólo mencionaremos eventualmente.

¹⁴ Este trabajo es revisión y traducción parcial del de Benjamín Ives Gilman,

de 1891, basado en canciones de los Zúñi, las que, junto con los registros hechos entre los indígenas Passamaquoddy, ambos por J. Walter Fewkes, constituyen los primeros cilindros con grabaciones de música indígena.

¹⁵ Un claro resabio evolucionista consiste en hacer preceder la historia de la música occidental europea de un capítulo o un curso en el que se aborda la música indígena en primer término (generalmente seguida de la música de las civilizaciones de Oriente). Implícita, cuando no explícitamente, se la considera precedente, sin que se utilicen materiales arqueológicos sino etnográficos para su tratamiento. Se le adjudica así una antigüedad de la que se carece de pruebas y se le niega carácter contemporáneo, ignorando los cambios fehacientes producidos en este siglo.

¹⁶ Acerca de la influencia del difusionismo en la obra de Carlos Vega nos hemos referido en otro lugar (Ruiz, 1985).

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Guido. — "Umfang, Methode und Zeil der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1:5-20, 1885.
- APEL, Willi. — *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1946.
- BLACKING, John. — "Review of The Anthropology of Music". *Current Anthropology* 7: 218, 1966.
- BLACKING, John. — *Le sens musical*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- BUKOFZER, Manfred F. — "Observations on the study of non-Western music". En *Les colloques de Wégimont*, editado por Paul Collaer, 33-36. Bruxelles: Elsevier, 1956.
- CHENOWETH, Vida. — *Melodic perception and analysis*. Ukarumpa, Papua Nw Guinea: Summer Institute of Linguistics, 1972.
- ELLIS, Alexander J. — "On the musical scales of various nations". *Journal of the Society of Arts* 33: 485-527, 1885.
- GILMAN, Benjamín I. — "Zuni Melodies". *Journal of American Ethnology and Archaeology* 1: 63, 1891.
- HAYDON, Glen. — *Introduction to musicology*. New York: Prentice-Hall, 1941.
- HERZOG, George. — "Comparative musicology". *The Music Journal* 4 (Nov-Dec.): 11 et seq, 1946.
- HOOD, Mantle. — "Training and research methods in ethnomusicology". *Ethnomusicology Newsletter* 11: 2-8, 1957.
- HOOD, Mantle. — "Music, the unknown". En Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, and Claude V. Palisca. *Musicology*, 215-326. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- HOOD, Mantle. — "Ethnomusicology". En *Harvard dictionary of music*, editado por Willi Apel, 298-300. Harvard University Press, Second Edition, 1969.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. — "Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft". *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7: 85-97, 1905.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. — "Recent trends in etnomusicology". *Ethnomusicology* 11: 1-24, 1967.
- KOOLE, A. J. C. — The history, study, aims and problems of comparative musicology". *South African Journal of Science* 51: 227-30, 1955.
- KUNST, Jaap. — *Musicologica*. Amsterdam: Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, 1950.

- KUNST, Jaap. — *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff, Third Edition, 1959.
- LIST, George. — "Ethnomusicology in higher education". *Music Journal* 20: 20 et seq., 1962.
- LIST, George. — "Ethnomusicology and the phonograph". En Kurt Reinhard and George List. *The demonstration collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, 2-5. New York: Ethnic Folkways Library, 1963.
- LIST, George. — "Ethnomusicology: A Discipline Defined". *Ethnomusicology* 23 (1): 1-4, 1979.
- LOCATELLI de PERGAMO, Ana María. — "Etnomusicología. Metodología, aplicaciones y resultados". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 4: 66-82, 1981.
- McALLESTER, David P. — "The organizational meeting in Boston". *Ethnomusicology Newsletter* 6: 3-5, 1956.
- MERRIAM, Alan P. — "Ethnomusicology: discussion and definition of the field". *Ethnomusicology* 4: 107-14, 1960.
- MERRIAM, Alan P. — "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* 21 (2): 189-204, 1977.
- MEYER, Leonard B. — "Universalism and relativism in the study of ethnic music". *Ethnomusicology* 4: 49-54, 1960.
- NETTL, Bruno. — *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- NETTL, Bruno. — *Theory and method in ethnomusicology*. Glencoe: Free Press, 1964.
- NETTL, Bruno. — *Folk and traditional music of the western continents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- NKETIA, J. H. Kwabena. — "The problem of meaning in African music". *Ethnomusicology* 6: 1-7, 1962.
- RHODES, Williard. — "Toward a definition of ethnomusicology". *American Anthropologist* 58: 457-63, 1956.
- RICE, Timothy. — "Toward the remodeling of ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488, 1987.
- ROBERTS, Helen. — "The viewpoint of comparative musicology". En *Proceedings of the Music Teachers National Association for 1936*: 233-38, 1937.
- RUIZ, Irma (con la colaboración de María Mendizábal). — "Etnomusicología". En *Historia de las ciencias en la Argentina* 10: Antropología, Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, 1985.
- SACHS, Curt. — *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.
- SACHS, Curt. — *The wellspring of music*. The Hague: Martinus Nijhoff (Ed. by Jaap Kunst) 1961.
- SACHS, Curt. — *The rise of music in the ancient world east and west*. New York, Norton, 1943.
- SCHAEFFNER, André. — ¿Ethnologie musicale ou musicologie comparée? En *Les colloques de Wégimont*, ed. por Paul Collaer, 18-32. Bruxelles: Elsevier, 1956.
- SCHNEIDER, Marius. — "Primitive music". En *Ancient and Oriental music*, ed. por Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 1957.
- STUMPF, Carl. — "Lieder der Bellakula Indianer". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 2: 405-26, 1886.
- STUMPF, Carl. — "Phonographierte Indianermelodien". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 8: 127-44, 1892.
- WACHSMANN, K. P. — "Music". *Journal of the Folklore Institute* 6: 164-91, 1969.