

Locatelli de Pέργamo, Ana María

Etnomusicología: metodología, aplicaciones y resultados

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 4, 1981

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:

Locatelli de Pέργamo, Ana María. “Etnomusicología : metodología, aplicaciones y resultados” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 4 (1981). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=etnomusicologia-metodologia-aplicaciones-resultados> [Fecha de consulta:.....]

ETNOMUSICOLOGIA:
METODOLOGIA, APLICACIONES
Y RESULTADOS¹

Lic. Ana María Locatelli de Pérغامo

I. PERSPECTIVA HISTORICA

Podemos decir que es a partir de los trabajos de Chrysander (1826 - 1901) cuando la investigación musical comienza a adquirir características de ciencia rigurosa y objetiva. Chrysander se aleja de las biografías e historias musicales en boga en su época, y realiza sus investigaciones de acuerdo al método inductivo, aplicando el principio que se convertiría en axioma de la Musicología: trabajo de primera mano y con los materiales musicales mismos. En este último aspecto había sido precedido por la obra esclarecedora de von Winterfeld (1784-1852) quien había postulado que ninguna biografía musical podía realizarse prescindiendo del análisis previo de la obra total del músico estudiado².

En 1885, junto con Spitta y Adler, Chrysander funda una revista³ en la cual aclaran que la Musicología ("Musikwissenschaft") implica fidelidad dinámica y constante en la investigación, como concepto opuesto al estatismo de la tradición pedagógica. En el primer número de esta publicación Adler habla de dos enfoques básicos para estudiar la música: histórico y sistemático.

Bajo el enfoque **histórico** incluye los hechos musicales concernientes al pasado (artistas individualmente considerados, escuelas artísticas, países, épocas, imperios) e incluye el estudio de la notación musical, los instrumentos, las modificaciones formales y los diversos tipos de composición. El principal interés de Adler era la Musicología His-

tórica y pensaba, por lo tanto, que la crítica estilístico-estética ("Stilkritik") era la tarea más importante de la Musicología. La "Stilkritik" debía analizar minuciosamente todos los parámetros musicales para inducir la esencia peculiar de los distintos lenguajes musicales a fin de valorarlos histórica y estéticamente.

La rama sistemática comprendía el estudio de los elementos musicales en forma aislada: estética, pedagogía y didáctica musical. Incluyó también aquí la "Musikologie" o "Vergleichende Musikwissenschaft" (Musicología Comparada) que sería la encargada de estudiar la música de transmisión oral de los pueblos no occidentales según sus varias formas y con fines etnológicos.

El estudio de la música tradicional oral no era nuevo, por cierto, en 1885. Autores importantes como **Fétis, Villoteau, Amiot, Herder, Salinas** y otros, se habían ocupado, con anterioridad, de aquella música que corre al margen de la notación musical.

Franco's J. Fétis había publicado, entre 1869 y 1876, una "Histoire Générale de la Musique", en 5 vols. donde sostiene que la historia de la música es la historia del género humano. En consecuencia aparecen en esta obra capítulos enteros dedicados a la música tradicional de los chinos, japoneses, siameses, indios, turquestanos, aztecas, incas, kalmucks, kirghizes, kamtchadals y otros.

Guillaume A. Villoteau publicó en París (1822/23) el informe de los estudios musicales que había realizado en Egipto.

to, entre 1798 y 1801, cuando viajó integrando la misión científica que acompañó a Napoleón en la famosa expedición al África. Allí aprendió a ejecutar distintos instrumentos y pudo comprender que esa música que sonaba desafinada para el oído occidental, era, en realidad, el resultado de una muy especial y elaborada concepción musical, que recurría a divisiones de la octava e intervalos melódicos distintos a los occidentales⁴.

También en París, se había publicado, en 1779, la edición póstuma de la "*Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*", del Jesuita y misionero francés **Joseph Amiot**. La importancia de esta obra se debió a la originalidad y primicia de los datos suministrados, la traducción de antiguos tratados musicales chinos y una generosa ejemplificación musical⁵.

Cuatro años antes había aparecido la primera edición de la recopilación de cantos populares de **Johann G. von Herder**, donde figura por primera vez la palabra "*Volkslied*", acompañada de una conceptualización del canto popular que sería retomada y distorsionada por numerosos autores posteriores. (Cf. Wibra, 1971).

Agigantada por una distancia de más de 400 años se nos presenta la figura del organista y teórico español **Francisco Salinas** (1513-1597). Este ciego eminente se dedicó a recoger, analizar e interpretar la música tradicional oral de Castilla, tratando de hallar en ella supervivencias de los antiguos metros poéticos grecolatinos. En las dos últimas partes de su tratado "*De música Libri Septem*", efectúa una comparación diacrónica para hallar los antiguos metros poéticos griegos en las melodías populares de su época; los encuentra, fundamentalmente, en romances españoles. Denomina a esta música "*cantilenae vulgatissimae*"⁶, "*notissimae*", "*usitatissimae*" y aboga a favor de ella, calificándola como música sin artificios, cantos del pueblo que éste prefiere para acompañarse con la vihuela y que "gozan por igual doctos e indoctos". (Pedrell, 1889:382).

La obra de Salinas se publicó en Madrid en 1577 —en latín— y los ejem-

plos musicales que posee corresponden a lo que se denomina pautación "*in situ*", es decir, pautar directamente lo que se oye ejecutar o cantar a los informantes. En el caso de Salinas es fácil pensar en la bondad de estas pautaciones, ya que era un músico de oído excepcional, y además, los ejemplos musicales pertenecen a su propia cultura musical circundante. Otras pautaciones "*in situ*", o derivaciones de éstas, en cambio, difícilmente puedan ser reconocidas como válidas⁷.

Exactamente 300 años después de la edición del libro de Salinas, **Thomas A. Edison** inventa el fonógrafo (1877), suceso que modifica radicalmente el devenir de la investigación de la música tradicional oral. Sin la existencia de este medio de fijación del sonido, con sus posteriores perfeccionamientos y derivados, la Etnomusicología no habría podido llegar a su actual situación de relevancia entre las ciencias musicales.

Denominaciones, campos y enfoques

Desde 1889, fecha de la primera grabación de etnomúsica, en EE.UU., hasta nuestros días, el estudio de la música tradicional oral, que tiene como común denominador el hecho de necesitar la grabación y pautación musical para su análisis objetivo y científico, obtuvo diversas denominaciones por parte de los estudiosos. Vimos ya que Adler le llamó "*Musikologie*" o "*Vergleichende Musikwissenschaft*" (Musicología Comparada). Otras denominaciones, como "*musique bizarre*", música exótica, oriental, primitiva, étnica, etnográfica, folklórica, tradicional, geografía musical, etnografía o etnología musical, fueron usadas esporádica o habitualmente para designar todos o algunos de sus campos, hasta que en 1950 Jaap Kunst propuso llamarle "*Ethnomusicology*". Para Kunst la Musicología Comparada no comparaba más que otras ciencias, y el prefijo "*etno*" le pareció apropiada para designar el campo específico que debería estudiar esta rama de la Musicología⁸.

Kunst (1957:7) define la Etnomusicología de la siguiente manera:

"El estudio-objeto de la Etnomusicología, o como fuese originalmente llamada, Musicología Comparada, es la música tradicional y los instrumentos de todos los estratos culturales del género humano, desde los llamados primitivos hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia, por tanto, investiga toda la música tribal, folklórica y cualquier tipo de música no-occidental. Además, estudia los aspectos sociológicos de la música como fenómenos de aculturación musical, por ej., la influencia de elementos musicales extraños y su hibridación. El arte musical y la música popular no pertenecen a su campo" ⁹.

El término "**Etnomusicología**" sería propuesto por A. Schaeffner en el primer Colloque de Wégimont (Bélgica, 1954) y aceptado por todos los investigadores europeos presentes, mientras que en los EE.UU. según dice Curt Sachs en su libro póstumo "*The Wellsprings of Music*" fue promovido por la Sociedad Americana de Etnomusicología, durante el Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas de 1956. "La palabra Etnomusicología —dice Sachs— resultaba un poco ampulosa, máxime para quienes no sabían a ciencia cierta aún, qué significaba este término sin el prefijo "**etno**".

Algunos etnomusicólogos norteamericanos, procedentes de la Antropología, llegan a decir, que la Etnomusicología debe estudiar un 50 % de datos musicales y un 50 % de datos extramusicales. Otros, en cambio, están más de acuerdo con la corriente europea, que ve esta disciplina como una ciencia básicamente musicológica, aun cuando la enriquezcan —pero no necesariamente— con datos históricos, sociológicos, psicológicos o lingüísticos.

En la cátedra de Etnomusicología que dictamos en la F.A.C.M. desde 1966, hacemos conocer todas las denominaciones, campos y enfoques que a esta ciencia se le otorgan, pero dejamos constancia de las **conveniencias lógica, histórica y de uso** del término propuesto por Kunst con sus campos y enfoques. **Conveniencia lógica** (un mismo tipo de técnicas operativas se necesita para estudiar toda la música tradicional oral, en cualquiera de sus campos), **histórica** (respetar la palabra

acuñada por Kunst para los mismos campos que él conceptualiza) y de uso (aceptación actual a nivel universal de este término). Efectivamente, existe Institutos, cátedras y programas internacionales de investigación etnomusicológica, reconociéndole los campos que enumera Kunst, en América del Norte, Central, del Sur, Nueva Zelandia y en numerosos países europeos: Alemania, Austria, Checoslovaquia, Francia, Holanda, Rumania, Rusia y Suiza —en algunos Institutos de Alemania Occidental y Austria se sigue usando la antigua denominación de Musicología Comparada para dejar constancia de la continuidad de las investigaciones (en enfoque y método) con las de la escuela de Berlín.

II. PERSPECTIVA METODOLOGICA

Desde el punto de vista de la lógica existen dos métodos científicos de naturaleza opuesta y un tercero, combinatorio de ambos: el método inductivo, el deductivo y el mixto. El método inductivo o analítico parte de hechos concretos o casos particulares para llegar a formular leyes o principios generales; el deductivo o sintético, por el contrario, de un principio o ley general deriva verdades particulares, y finalmente el mixto, en el cual alternan de distintas maneras y según las necesidades, inducción y deducción. En Etnomusicología, el razonamiento es, fundamentalmente, de tipo inductivo.

Para Ferrater Mora (1968) un método es el camino que se debe seguir para llegar a un fin propuesto de antemano, a una verdad implícita en una hipótesis de trabajo. Esto hace que todo el proceso que se siga en una investigación esté impregnado y condicionado por la hipótesis de trabajo.

La aplicación del método inductivo como método general no impedirá que el investigador reciba o aplique, en ciertos aspectos relativos al trabajo de terreno o gabinete, sugerencias doctrinarias o aportes metodológicos específicos de ciencias conexas. Deberá tener cuidado de no ser absorbido por éstas y convertir su trabajo de **Etnomusicología** en otro de mera sociología

o antropología musical. Lauro Ayestarán¹⁰ preconizaba la denominación de **Musicología Interna y Externa** según se adentrara o no el investigador en el análisis de la música. Explicaba que ambas debían ser "logos" de la música, sin caer en la pura periferia musical, pues si no se corría el riesgo, aberrante, de llamar musicología al trabajo hecho por un sordo. Creemos que este punto de partida o deslinde de campos operativos puede servir perfectamente para nuestros estudios de **Etnomusicología**.

Si bien es cierto que sin la aplicación de un método la ciencia no puede llegar a constituirse como tal, tampoco hay que exagerar la importancia del mismo, pues su misma definición (medio o camino) permite ver que presupone ciertos elementos o condiciones sin los cuales no se llegaría al fin de la investigación. Tales condiciones son la capacidad intelectual del investigador, su capacidad de observación, el hallazgo de los materiales necesarios para demostrar su hipótesis de trabajo, su preparación y capacitación técnico-científica y el adecuado empleo de un metalenguaje¹¹ que le permita comunicar a terceros el resultado de sus investigaciones.

Los sucesivos pasos del método inductivo —recolección, análisis, síntesis e interpretación— deben ser cumplimentados tanto en **Musicología Histórica** como en **Etnomusicología**¹². En Musicología Histórica el investigador trabaja fundamentalmente con **fuentes secas** (documentos de distintos tipos, pero esencialmente partituras) mientras que en Etnomusicología lo esencial es operar con **fuentes vivas** (música de transmisión oral documentada "in situ"). Ambas fuentes, vivas o secas, requieren la aplicación de distintas técnicas operativas, que son, por otra parte, las que diferencian con mayor precisión a cada una de estas ramas de la musicología.

La palabra técnica posee una dimensión instrumental y se la suele definir como el conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia para llegar al fin de su investigación. Asti Vera (1965:36) observa que en oca-

siones la aplicación de diversas técnicas **diferencia a las ciencias más claramente que los métodos mismos**¹³.

III. EL METODO INDUCTIVO Y SU APLICACION A LA ETNOMUSICOLOGIA

El camino (método) que debe seguir el etnomusicólogo para llevar a buen fin su investigación deberá constar de las siguientes etapas:

- A) Observación e Hipótesis de trabajo,
- B) Recolección de materiales,
- C) Trabajo de gabinete: transcripción musical, análisis, síntesis e interpretación y comunicación de los resultados.

A) OBSERVACION E HIPOTESIS DE TRABAJO

La hipótesis de trabajo surge en la mente del investigador o le es propuesta por otra persona. En el caso de que sea él quien arribe individualmente a la misma podrá ser a través de una observación activa (en un trabajo anterior de campo o gabinete) o bien por una lectura activa de algún libro o de los M. M. (Medios de Comunicación Masiva).

Una vez en posesión de su hipótesis, el investigador debe concretarla por escrito para dar origen al diseño o proyecto de investigación. El **diseño** (o plan de trabajo) es un esquema mínimo que tendrá sólo las ideas centrales de la futura investigación, mientras que el **proyecto** deberá acompañarse con una revisión bibliográfica detallada de las decisiones adoptadas. La hipótesis de trabajo puede someterse a modificaciones según los materiales que se recojan o también verse destruida por la ausencia de aquéllos, en cuyo caso el investigador podrá, sobre la marcha, modificarla.

La hipótesis de trabajo está condicionada por el campo y los objetivos de la Etnomusicología, y como se deduce de la definición de Kunst, podrá ser muy diversa y polifacética, tanto en el campo (distintos grupos tribales, aislados o aculturados, grupos folklóricos en di-

verso, grado de aculturación o música oriental) como en el enfoque (meramente musical o acentuadamente extramusical).

B) RECOLECCION DE MATERIALES

La recolección de materiales en Etnomusicología comprende dos etapas: una necesaria y vital ("fuente viva") y otra complementaria pero no siempre necesaria ("fuente seca").

Fuente viva

La recolección de "fuente viva" o recolección directa, es llamada también trabajo de campo o de terreno. El primer término está muy asociado a zonas rurales (los lugares donde más se ha investigado en América del Sur) mientras que el segundo es más apropiado para todo tipo de grabaciones.

El trabajo de recolección directa consiste en la documentación de los materiales conducentes a la comprobación de la hipótesis, de ahí que deban ajustarse al diseño de la investigación y ser lo más completo posibles.

Algunos investigadores consideran que es imposible documentar objetivamente lenguajes musicales ajenos al propio, y consideran que la única manera de estudiarlos es realizando una investigación participante, y llegado el caso lograr una bi-musicalidad. El recientemente desaparecido Charles Seeger, decano de la Musicología en América del Norte, consideraba de fundamental importancia estudiar la música tradicional oral con los criterios y cánones estéticos de los propios músicos a quienes se va a investigar. (Seeger, 1977)

Técnicas específicas

La documentación de "fuentes vivas" impone al investigador técnicas específicas e interdisciplinarias. Respecto de las primeras, Ayestarán (1965) decía que se pueden reconocer tres tipos principales de documentación y grabación de la música tradicional oral: "in vivo", "in vitro" y "de estudio". La grabación "in vivo" es aquella en la cual

los informantes, en función, ignoran o apenas se percatan de que se les está grabando; "in vitro" se reserva para los casos en los cuales los informantes están conscientes de que se les va a grabar y repiten voluntariamente, delante de los micrófonos, las piezas o toques que se les desea grabar y, finalmente, "de estudio" cuando los músicos son llevados a un lugar con mejores condiciones acústicas para la grabación, en el cual el investigador formulará con tranquilidad toda una serie de preguntas previamente codificadas¹⁴.

La elección, el adecuado y oportuno empleo de los equipos de grabación, fotografía, filmación y videocassette, es punto de cuidadoso estudio por parte del investigador, máxime cuando su diseño de investigación contempla la construcción de instrumentos, la realización de ciertas ceremonias o fiestas, las danzas y bailes¹⁵.

El desarrollo de las técnicas de grabación, fotografía y filmación en la segunda mitad de nuestro siglo ha sido asombroso, culminando en nuestros días con el "videocassette" que posibilita una difusión masiva y universal de danzas, bailes, ceremonias diversas y agrupaciones instrumentales de lugares remotos y dispares¹⁶.

Técnicas interdisciplinarias

Ciertas técnicas que emplea la Etnomusicología en la documentación de "fuente viva" fueron adoptadas de la Sociología y la Antropología: observación (panorámica o estructurada), búsqueda de informantes calificados, interrogatorios, cuestionarios, entrevistas libres o semiestructuradas, controles diversificados de los datos suministrados por los informantes, encuestas, etcétera. Sometido todo a una actitud crítica constante por parte del investigador. El desideratum en este paso de la investigación es lograr el mejor "rapport" entre los informantes y el investigador, pero dentro de la máxima objetividad, a pesar de los problemas que siempre surgen entre *outsider* e *insider* (véase Nettl, 1964 y 1975, y Ramón y Rivera, 1977).

Catalogación

La catalogación de los materiales documentados en el trabajo de campo (libros de viaje, fichas de instrumentos, informantes, melodías, toques instrumentales, fotografías, filmes, etcétera) cristaliza en cada instituto en distintas y diversas codificaciones, propias de los archivos científicos. Esta tarea, según los casos, es realizada por el mismo recolector o por los técnicos especializados de cada instituto. Para la correcta clasificación de estos materiales, se toman en cuenta técnicas auxiliares museográficas, bibliotecológicas y de archivística. (Véase Aretz, 1975, e Inídef, 1978.)

Fuente seca

La recolección de materiales se completa con la búsqueda de "fuentes secas" imprescindibles si el etnomusicólogo se propone rastrear o dilucidar orígenes, señalar cambios, hallar paralelos, mostrar supervivencias, etcétera. Deberá obtener, en consecuencia, todos aquellos documentos (libros, partituras, revistas, discos o M.M.) que le ayuden a realizar la interpretación que intenta.

C) Trabajo de gabinete

Corresponden al trabajo de gabinete las tareas de transcripción, análisis y síntesis conducentes a la interpretación de los materiales recolectados y a su comunicación escrita.

TRANSCRIPCION MUSICAL

El trabajo de gabinete se inicia con la transcripción de los materiales recopilados. Las pautaciones de la etnomúsica han originado numerosas controversias, debido, en parte, a la imperfección y variación individual del sentido auditivo¹⁷.

Nosotros creemos, con George List, que el "valor de la transcripción no reside en la reproducción completa de todos los aspectos de un evento musical dado, sino en el hecho de que facilita la comparación de un cierto núme-

ro de elementos o aspectos separables del acontecimiento musical". (List, 1976:8.)

La Sociedad de Etnomusicología de los Estados Unidos organizó, en 1963, un "Symposium de Transcription Musical" con el fin de unificar criterios sobre la misma, y llegó a la conclusión de que la notación descriptiva integrada facilita el análisis y el control objetivo de los ejemplos musicales en estudio.

La notación descriptiva que emplea la Etnomusicología se diferencia de la notación ortocrónica¹⁸ en cuanto que no codifica la música en signos gráficos para su futura recreación, sino sólo con fines analíticos. La notación descriptiva posee dos modalidades: sumaria e integrada. La primera toma en cuenta tan sólo algunos de los parámetros musicales, mientras que la notación integrada añade a la notación ortocrónica los signos diacríticos propuestos por Eric von Hornbostel en 1900 y complementados posteriormente por otros estudiosos. (Véase Nettl, 1964:107.)

A mediados de este siglo comenzaron a realizarse algunos aparatos que lo grababan la transcripción automática de ciertos parámetros musicales: estroboscopio (1926), oscilógrafo (1937), melógrafo (1953), analizador de fundamentales (1958), pero que tienen el inconveniente de no transcribir lo que oye el oído humano, sino resultados armónicos inaudibles para éste, o bien necesitar larguísima cintas enrolladas para pequeñísimos fragmentos musicales, que dificultan enormemente la tarea del investigador y convierten tales transcripciones automáticas en un galimatías que por ahora los etnomusicólogos no desean adoptar. (List, 1976; Nettl, 1965.)

ANALISIS

El análisis musical es parte esencial e imprescindible en todo trabajo de Etnomusicología (sin él no habría "logos" de la música). La manera de encararlo varió muchísimo desde los comienzos de la Musicología Comparada hasta nuestros días. La primera mitad de nuestro siglo fue esencialmente pa-

ramétrica. La música se estudiaba en sus parámetros musicales más notables y significativos, aislados o integradamente, y luego se buscaban síntesis que dieran los perfiles estilísticos de especies, cancioneros, regiones, etcétera. En un gran número de estos trabajos se ve el deseo de interpretar los materiales musicales con un enfoque histórico-cultural. Posteriormente se añadirán a éstas otras interpretaciones de distinta tendencia interdisciplinaria.

Nettl (1965) reconoce tres enfoques básicos en los trabajos de análisis de la etnomúsica: intuitivo, selectivo y sistemático. El primero aparece en aquellos trabajos en los cuales se investigan los fenómenos sonoros más extraños al oído del investigador; el segundo (el más frecuente, según Nettl) consiste en estudiar dos o tres aspectos remarcables de las piezas de un grupo tribal o folklórico y, finalmente, el sistemático, que intentará analizar los diversos parámetros musicales de la manera más objetiva y completa posible.

Un listado bastante exhaustivo de los parámetros o fenómenos musicales¹⁹ de la etnomúsica, que deberían ser estudiados, codificados e interpretados, podría ser el siguiente:

- 1) Alturas, enumeración de las mismas. Unifonía, bifonía, escalas usuales y repertorio. Cents. Interválica, fórmulas y tipos melódicos, direccionalidad, variación de alturas, recitación, cantilación.
- 2) Texturas, monofonía (acompañada o no), bordón, ostinato, polifonía contrapuntística (imitativa, canónica, libre), polifonía armónica (paralela, acórdica, homofónica), heterofonía (oriental o aborigen).
- 3) Duraciones, tempo, patrones rítmicos, metro, ritmo, secuencias de valores, monorritmia, polirritmia, birritmia, heterorritmia, horizontalidad o verticalidad. Principios morfológicos: repetición (reiteración, aliteración, estrófica), adición (progresiva, "da capo").
- 4) Expresividad, dinámica, ataque, articulación, fraseo, externación vocal (glissados, nasalidad, voz de garganta, etc.) manera de ejecutar, agógica. (Véase Ramón y Rivera, 1980, Locatelli de Pégamo 1981).

A estos aspectos del análisis musical interno, deben añadirse los análisis concernientes a instrumentos, textos

poéticos, danzas, coreografías, funcionalidad y todo otro elemento que se contemple en la hipótesis de trabajo. Si el investigador debe recurrir a "fuentes secas" deberá someterlas, si fuese necesario, a las críticas interna y externa correspondientes.

SINTESIS

La síntesis constituye la inducción propiamente dicha, y es, por lo tanto, la parte más importante del método inductivo y de las ciencias que a éste recurren. Suele dividirse la inducción en completa e incompleta, según la cantidad de partes analizadas. Las ciencias, en general, realizan inducciones incompletas; éstas, por su parte, pueden ser suficientes o insuficientes según la legitimidad o no del proceso inductivo.

En los trabajos de Etnomusicología realizados y publicados hasta la fecha podemos distinguir varios tipos de síntesis, que separamos en cuatro grupos según se trate de análisis más o menos completos (más o menos parámetros analizados) y según traten sólo de música o contemplen parámetros extra-musicales con mayor preferencia.

SINTESIS DESCRIPTIVA

Los primeros trabajos de Etnomusicología llegaron, mediante comparación por igualdad o por antítesis de las pautaciones realizadas a inducir los elementos musicales más constantes y representativos del todo documentado, enfocando **intuitiva** o **selectivamente** parámetros tales como escalas, ritmos, morfología, tipos melódicos, etcétera. Citaremos algunos trabajos en los cuales se encuentran síntesis descriptivas de parámetros musicales aislados:

Escalas: Densmore (1906), Vega (1932), Aretz (1952).

Tipos melódicos: Densmore (1928), Herzog (1937), Kolinski (1956).

Ritmos: Densmore (1917), Sánchez de Fuentes (1927), Roberts (1933), Ortiz Oderigo (1956).

Formas: Herzog (1938), Rouget (1962).

Se podría seguir buscando para hallar otros ejemplos, no sólo de síntesis

de un parámetro musical aislado, sino de la unión de dos o tres de ellos, pero tal tarea excedería los límites de este trabajo.

SINTESIS ESTILÍSTICA

En la síntesis estilística la cantidad de elementos analizados se extiende un poco más en esa no precisa línea que va de lo incompleto a lo completo, para tender al análisis sistemático. Los parámetros musicales analizados se agrupan, según su grado de suficiencia, para conformar especies, estilos, áreas o cancioneros musicales.

La síntesis estilística se induce de las piezas analizadas sistemáticamente, comparando y extrayendo de las mismas las características musicales más reiteradas y representativas, que pueden ser de orden tonal, melódico, armónico, formal, de acompañamiento, de emisión vocal, etcétera. La peculiar agrupación de tales parámetros en sonotipos o melotipos y su reiteración, repetición, variación o adición, permitirá hablar de una especie, un estilo musical o un cancionero.

Especie musical

Cada melodía (sea vocal o instrumental) llega a nuestros oídos como un hecho sonoro aislado que percibimos como una individualidad musical, como una especie. Al margen del nombre específico que se le otorgue en determinado lugar a tal melodía, y que puede variar de una región a otra, la especie mantiene intacta su identidad si conserva sus características musicales representativas e identificatorias, en plenitud o incluso también con algunas mermas.

Las características que se agrupan para conformar una especie pueden ser: un sonotipo, con determinada escala, ciertos giros melódicos, cierta manera de emitir la voz, ciertos ritmos, cierto rasgueo de la guitarra y cadencias armónicas (si existe acompañamiento armónico), una estructura formal determinada y en un movimiento más o menos estable. El conjunto de piezas musicales que reiteren (total o parcial-

mente) tal peculiar agrupación de características pertenecerá a la misma especie.

En América latina se han estudiado, desde muy temprano, las diversas especies musicales, en forma aislada, o bien incorporadas al estudio de una región o provincia. Ofrecemos algunos ejemplos:

1936. **Carlos Vega**, "Danzas y canciones argentinas". Analiza 3 especies líricas y 11 coreográficas. Hasta su *Panorama* (1944) Vega publicará en el diario "La Prensa" numerosos artículos consagrados a diversas especies líricas y coreográficas.
1946. **Isabel Aretz**, "La música de Tucumán". Ofrece 795 melodías pautadas, representativas de unas 47 especies líricas y coreográficas.
- 1946-54. **Carlos Vega**, "Bailes tradicionales argentinos". Veintitrés folletos que merecieron en 1948 el Premio Nacional de Historia otorgado por la Comisión Nacional de Cultura. En cada folleto realiza el estudio del tipo de danza, su historia como especie coreográfica argentina y mundial, la música, la coreografía y la poesía acompañante.
1947. **Vicente T. Mendoza**, "El corrido mexicano". Contiene 70 ejemplos musicales y el texto de 172 corridos.
1953. **Ramón y Rivera, Luis Felipe**, "El joropo venezolano", con 31 páginas de música. Melodía de ritmo uniforme, giros melódicos sin saltos y descendentes.
1965. **Carlos Vega**, "Las canciones folklóricas argentinas", estudio de 10 especies musicales: Vidala, vidalita, vidalita riojana, baguala, yaraví, trisa, estilo o décima, tonada, cifra y milonga. Es un estudio histórico musical.
1964. **María Ester Grebe**, "The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism". Un interesante estudio de la especie que en Argentina se conoce como cifra. Ofrece 10 pautaciones con los correspondientes acompañamientos de guitarra.
1978. **Isabel Aretz**, "La música de La Rioja". Tesis doctoral en la cual se desarrollan unas 46 especies. Ilustrado con 635 ejemplos musicales.

En la mayoría de estas obras, el análisis musical está enriquecido con perspectivas históricas que tratan de bus-

car probables fechas de origen para los hechos documentados en América.

Estilo musical

Cuando la síntesis de los parámetros musicales permite inducir varios rasgos comunes a todo un repertorio de piezas (de un grupo tribal, folklórico o étnico), se arriba al concepto de estilo musical. El concepto de estilo musical es empleado por George Herzog (1928) para enunciar las características sobresalientes de las piezas musicales documentadas entre varios grupos indígenas de los Estados Unidos. El principal factor que toma en cuenta Herzog para su trabajo es el tipo de emisión vocal (tenso o relajado). También Eric von Hornbostel (1936) acude a este criterio para estudiar la música de los fueguinos, aun cuando incorpora otros elementos para caracterizar esta música (ámbito melódico, principios rítmicos, tipos melódicos, dinámica, etcétera.).

Area musical

El concepto de **área musical** fue empleado por Helen Roberts en 1936 y retomado con mayor rigor metodológico por Bruno Nettl en su tesis doctoral sobre la música indígena de los Estados Unidos, en 1954.

Según este autor, "un área musical es un área geográfica cuyos habitantes poseen, en general, un **estilo musical homogéneo**. Tal área está unificada por uno o varios rasgos importantes que no se hallan con el mismo grado de intensidad en las áreas vecinas".

Para Nettl, la descripción del estilo musical de una cultura debe ser definido básicamente mediante el apoyo de técnicas estadísticas, más que por un informe que indique sólo la absoluta presencia o ausencia de un rasgo determinado. Aplicando los criterios usados por Herzog y Hornbostel (ver supra) induce los rasgos musicales presentes en cada cultura, la vigencia con que lo hacen y la variación de una a otra.

Cancionero musical

El concepto de **Cancionero Musical**,

tal como lo concibió Carlos Vega en 1944, fue realmente precursor en el mundo de la Musicología, ya que en Europa, en esa época, un Cancionero se reconocía por criterios extramusicales (poéticos, hominales, funcionales, geográficos, políticos, etcétera). Para Vega, en cambio, el criterio debía ser eminentemente musical, aun cuando teniendo en cuenta, en forma subsidiaria, criterios extramusicales interrelacionados. Vega define de la siguiente manera los cancioneros: "Unidades superiores de carácter, como totalidades independientes definidas por particulares asociaciones de elementos" (Vega, 1944:97). Estos elementos musicales, que él analiza luego de una recolección sistemática del folklore musical argentino y de su correspondiente pautaación, son: escala, ritmo, sistema de acompañamiento, maneras de hacer (adornos, portamentos, mordentes, grupetos, trinos, melismas, arpeggios, rasgueos, falsetes, etcétera).

¿No es acaso esto hallar la punta del ovillo que están buscando todavía hoy los musicólogos interesados en los universales de la música? Vega aclara que los Cancioneros se pueden extender allende las fronteras políticas.

SINTESIS CLASIFICATORIA

Cuando la síntesis estilística se extiende a varios cancioneros o a varias áreas, hallándose concomitancias que permiten trazar paralelos o gradaciones taxonómicas, se llega a clasificaciones tales como la efectuada en los Estados Unidos por Bruno Nettl de áreas musicales aborígenes de América del Norte, o la realizada por Vega en nuestro país para la música folklórica.

Clasificación por cancioneros

La clasificación de los Cancioneros Argentinos la ofrece por primera vez Vega en su monumental "Panorama de la Música Popular Argentina", en 1944. Continuarla trabajando esta clasificación durante toda su vida, y en publicaciones posteriores (1961, 1965a, 1967) se observan algunas leves modificaciones en los nombres de las mismas.

En una carta enviada por Charles Seeger a Vega, el 21/9/46, se lee: "El **Panorama...** es, según mi opinión, la obra más importante sobre música folklórica publicada en el hemisferio occidental. El trabajo debe ser admirado no sólo desde el punto de vista teórico, sino también por lo que permite entrever de la recolección por usted realizada, los métodos que ha empleado y las conclusiones a las que ha llegado mediante su estudio". (Véase, Vega: 1979.) Treinta y cinco años han trans-

currido desde este juicio, y nada nuevo permite modificarlo.

La muerte encontró a Vega preparando una edición discográfica de 9 discos, con 190 ejemplos, que acompañarían su trabajo "Panorama de la música rural argentina"²⁰. En este MS, inédito todavía, se hallan varias clasificaciones en proceso de selección y corrección. Vega pensaba que las mismas serían retomadas y perfeccionadas por los futuros "reajustes que propongan los musicólogos que sigan el mismo camino". (Véase cuadro de clasificaciones.)

**CLASIFICACION DE LA MUSICA FOLKLORICA ARGENTINA
POR CANCIONEROS**

CARLOS VEGA (1944)

CARLOS VEGA (1961)

CARLOS VEGA
(MS inédito, sin fecha)

L O C A L E S		
I. TRITONICO	TRITONICO	PRIMITIVO: escalas en estudio. TRITONICO: música de los diaguitas. Bagualas, toques de erke.
II. PENTATONICO	PENTATONICO	PENTATONICO: Música de los incas. Huaino, yaraví, carnavalito, etc.
III. OCCIDENTAL a) Ternario colonial	HEPTATONICO de la cuarta aumentada	HEPTATONICO-SEUDOLIDIO MENOR: Música antigua colonial: Triste, ví- dala, bailecito, chacarera, etc.
E U R O P E O S		
b) Criollo occidental 1. Bimodal 2. Mayor		MAYOR-MENOR: Música criolla bimo- dal. Vidala, estilo, cueca, gato. MAYOR: Cueca, marote, firmeza, pala- pala, amores, etc.
3. Menor		PICARESCOS DEL S. XVIII MENOR: Remedio, huella, vidala.
IV. RIOJANO		RIOJANO (mayor y/o menor)
V. PLATENSE *		EX-MEDIEVALES
	MODAL PROFANO * CORTESANO	
VI. ORIENTAL a) Binario colonial	REAL BINARIO	BINARIO ORIENTAL: Cantos y danzas de quiebro. Milonga.
b) Criollo oriental		

VII. EUROPEO ANTIGUO	RELIGIOSO	EUROPEO ANTIGUO a) Silábico b) Melismático MODERNOS ADAPTADOS PAMPEANO. Contradanzas: cielito, pericón, media caña.
	CULTO DEL S. XVIII	SEÑORIAL DEL S. XVIII. Condición, cuándo, minué federal, sajuriana.
	BURGUES DEL S. XIX	BURGUES DEL S. XIX: Bailes de enlace y canciones. Polka, mazurka, habanera, vals antiguo.
	ESPAÑOL DEL S. XIX	ESPAÑOL DEL S. XIX: Jota.
9. HIBRIDOS	HIBRIDOS: Primarios Secundarios	HIBRIDOS: Mezcla de los anteriores. Mezcla de mezclas.

* Vega aclara que no son realmente cancioneros sino restos o vestigios de éstos. El modal profano, cortesano y otro plagal profano, aparecen también en algunas páginas del MS inédito que figura en la tercera columna pero no en todas las copias, y además faltan los ejemplos musicales en la discografía seleccionada.

Dejamos constancia también, que en la clasificación inédita inserta en este gráfico pueden originarse equívocos por dificultades de diagramación, dado que las correspondencias no siempre son lineales. La interpretación de estas tres columnas requiere estudio de los contenidos de las tres clasificaciones.

En un trabajo reciente, Aretz-Ramón y Rivera (1972) extienden en el espacio los cancioneros de Vega del Panorama (1944) y añaden dentro del Tritónico y del Pentatónico, nuevos niveles de diferenciación.

En el tritónico reconocen un nivel mensural, cuyo ejemplo típico es la baguala, con su copla española, y un nivel amensural, propio de toques instrumentales y de grupos indígenas. Dentro de la pentatonía, reconocen tres áreas: 1) andina, con varios toques de música; 2) el área del Orinoco-Amazonas, y 3) la pentatonía de influencia afroide. También añaden cancioneros afroamericanos, muy importantes en países de fuerte influencia afro, cosa que no sucede en Argentina y que Vega, por lo tanto, no pudo inducir.

Ramón y Rivera (1980) retoma también la taxonomía de Vega de 1944, y presenta una clasificación basada en la presencia, en el folklore latinoamericano, de supervivencias de canciones juglarescas. Habla de un cancionero juglaresco mensural y de otro amensural.

Clasificación por áreas musicales

La única clasificación de la música indígena que existe en América es la que realizó en 1954 Bruno Nettl. La aplicación del criterio estadístico musical descripto más arriba (ver área musical) le permitió a Nettl dividir América del Norte en seis áreas musicales, cada una con su peculiar estilo musical: 1) Tribus árticas (esquimales, salish, costa del noroeste); 2) Gran Lago (paiute, ute, modoc); 3) California y estilo yuma (luiseño, catalineño, pomo, mohave, havasupai); 4) Llanuras y pueblo (winnebago, menomini, chipewa, pauni, dakota, sioux, cheyenne, arapaho); 5) Atabascanos (apaches y navajos); 6) Iroqueses. (Véase Nettl, 1954.)

SINTESIS INTERDISCIPLINARIA

Según algunas escuelas norteamericanas de Etnomusicología, esta disciplina es, de suyo, interdisciplinaria, por cuanto entienden que el prefijo "etno" significa el estudio de los aspectos an-

tropológicos y sociológicos de la música. La función que la música cumple en la sociedad, según esta orientación, debe ser condición imprescindible de estudio por parte de la Etnomusicología, y se sintetiza en la expresión "texto más contexto" condicionante de tantos trabajos de investigación.

Una aplicación sumamente ambiciosa de este enfoque es el trabajo realizado por Alan Lomax y Víctor Grauer, quienes, desde 1961, analizaron 4.000 cantos pertenecientes a 400 sociedades de los cinco continentes, en número de 10 por cada sociedad. Consideraban que 10 ejemplos por grupo bastaban, por cuanto el canto es compartido por toda la sociedad y expresa normas sociales de modo muy estricto y normalizado. Además, que la manera de cantar es lo último que pierde un ser humano, aun cuando haya modificado otros rasgos culturales.

Lomax y Grauer analizaron y codificaron esos 4.000 cantos en una serie de tablas descriptivas en las que tabularon 36 parámetros musicales que agruparon en ocho órdenes: 1) Organización del grupo vocal; 2) Grado de cohesión; 3) Repetición del texto; 4) Factores rítmicos; 5) Factores melódicos; 6) Factores dinámicos; 7) Ornamentación, y 8) Calidades vocales. Con la ayuda de computadoras efectuaron la síntesis que les permitió inducir los perfiles estilístico-musicales correspondientes a cada una de esas 400 sociedades, y que concretaron en nueve órdenes de características musicales contrastantes y subdivididas, a su vez, en 34 ítems. Es decir, que las características musicales se indican en sus polos opuestos, por ejemplo música muy fuerte o muy suave, timbre muy nasal o nada nasal, canto con mucho glissando o sin nada, etcétera.

Hasta aquí, todo no sería más que una grandiosa aplicación del método inductivo, pero Lomax y Grauer confeccionaron, además, para esas mismas 400 sociedades, tablas de ítems culturales sobre el comportamiento social, basándose en el Atlas Etnográfico de Murdock.

Finalmente, y siempre con la ayuda de computadoras, trataron de hallar las

relaciones entre los elementos de la estructura social y de la musical. El resultado de esta investigación transcultural de Etnomusicología Interna y Externa son las **TABLAS CANTOMETRICAS** que relacionan factores del estilo musical (diferenciación dinámica, de factores de ornamentación, organización orquestal, coral, cohesión vocal, nivel de tensión sonora, de energía, ritmo irregular o regular, tipos melódicos) con características sociales tales como escala de producción, tipo de economía, organización política, solidaridad en la comunidad, ubicación de la mujer en la sociedad, sanciones sexuales para la mujer, centralización del gobierno, educación de los niños. (Lomax, 1977.)

Si se lograsen superar las críticas que se le hacen a Lomax respecto del proceso metodológico que realizó para confeccionar estas Tablas Cantométricas (arbitraria yuxtaposición de datos culturales y musicales, falta de un muestreo más amplio y representativo, ausencia de grupos culturales muy importantes, carencia de documentación directa, etcétera), bien podríamos decirle a una persona: "dime cómo cantas y te diré quién eres".

Como ejemplos diversos y variados de síntesis interdisciplinaria podemos mencionar, asimismo, los trabajos de Brailoiu (1973) sobre la función social de la música y la recíproca incidencia entre las edades; las numerosas publicaciones de Blacking donde considera que sin el estudio integral de la música y su contexto, como sistema total, no se logrará la meta final de la Etnomusicología, sino que ésta seguirá siendo el punto de reunión para los interesados en Antropología de la música y los interesados en la música de distintas culturas (Blacking, 1971); el trabajo de Collaer (1962) sobre la incidencia de factores psicofisiológicos de la fonación y audición en la etnomúsica; el estudio de Brian Hoffman (1978) sobre la concepción del tiempo entre los javaneses para interpretar el concepto circular de la forma musical y su incidencia en la **estructura colotónica** del gamelán²¹. En América del Sur, María Ester Grebe (1979/80) analiza los variados aspectos antropológicos y ps-

cológicos asociados con el tambor de los mapuches, haciéndose eco en este trabajo, de los postulados de la escuela irlandesa de Etnomusicología dirigida por el precitado Blacking y de criterios analítico-descriptivos propuestos por la semiótica musical.

A partir de 1970 algunos etnomusicólogos se mostraron interesados en la aplicación de modelos lingüísticos para el análisis de la etnomúsica y también en estudiar la música como un sistema de signos empleados para la comunicación. (Véase Nattiez, 1974; Agerkopf, 1976.)

También como síntesis interdisciplinaria debemos mencionar los tradicionales trabajos de etnomusicología en los cuales se aplican los postulados de la escuela histórica cultural, tan brillantemente ejemplificados en los trabajos de Vega (1944, 1963, 1965b, 1967) y también en otras latitudes por García Matos (1963), Isabel Aretz (1967), George List (1973 y 1978), Ramón y Rivera (1980).

INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN DE LOS RESULTADOS

La investigación musical (de "fuente viva" o "seca") conlleva otro problema: el empleo de una terminología adecuada para comunicar a terceros el resultado de la investigación.

El estudioso debe adquirir un correcto metalenguaje que le permita transferir a terceros el saber que adquirió en el transcurso de su investigación y que debe guardar íntima relación con el lenguaje natural del lector. Por tal razón debe respetarlo e intercalar en su comunicación sólo aquellos términos que el lector pueda captar o, de ser necesario, redactar un código de referencias. De no respetar esto se cae en un lenguaje científico hermético que imposibilita todo tipo de comunicación entre el investigador y sus posibles lectores, propio, por otra parte, más de un pseudo intelectualismo que de una real actividad científica. "La semántica de los lenguajes científicos contendrá el estudio de los procedimientos y pasos por los cuales se pasa del objeto estudiado al metalenguaje, y el estudio de las téc-

nicas de validación por las cuales se verifica la adecuación de lo que se ha dicho sobre los objetos." (Nattiez, 1975:47).

Pero, a pesar de la adecuación más pertinente que se logre, siempre existe un abismo entre lo que se lee acerca de la música (metalenguaje) y lo que la música en sí misma es. La comunicación escrita (se trate de musicología histórica o etnomusicología) es algo que le llega al lector en forma visual y congelada en el tiempo; la percepción musical, en cambio, transcurre y deviene en el tiempo. Por tal razón está condicionada por la memoria y los conocimientos musicales del oyente. Todo esto nos permite decir que la mejor comunicación de cualquier investigación musical, es la que puede acompañarse con los ejemplos musicales grabados (completos o seleccionados), para permitir una mejor comprensión de los datos comunicados. (Véase Seeger, música y lenguaje sobre música, 1977:16.)

La comunicación científica se puede presentar bajo las características de informe, monografía, trabajo de seminario, ensayo o divulgación científica²².

La más importante y valiosa es la comunicación que llega a leyes o principios teóricos de validez universal, pero estos trabajos no son los más frecuentes en Etnomusicología, donde todavía se está, en muchísimos casos, en la recolección de fuentes vivas. Adelantar teorías suele ser, a veces, prematuro²³.

Carlos Vega se nos presenta como un modelo de investigador, tanto de "fuentes vivas" como de "fuentes secas". No sólo hizo trabajo de campo, sino que analizó sus materiales con una profundidad y penetración que traspasó lo diacrónico y sincrónico para brindar a sus especulaciones y conclusiones categoría de valores universales.

Otros autores, como Isabel Aretz, Lauro Ayestarán, Constantin Brăiloiu, George Herzog, Eric von Hornbostel, Jaap Kunst, Bruno Nettl, Luis Felipe Ramón y Rivera o el prolífico Curt Sachs, han obtenido un lugar importantísimo en la historia de la Etnomusicología, por la rigurosidad de sus estudios, la veracidad de sus conclusiones,

la claridad expositiva y la proyección de sus investigaciones.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que el método de investigación debe ser adecuado al objeto de estudio, es imposible fijar esquemas metodológicos rígidos para la Etnomusicología. Por el contrario, creemos que éstos deben ser flexibles y fáciles de corregir si así es necesario. No deben convertirse ni en el lecho de Procusto de la investigación a efectuar, ni ser tan ilimitados que hagan correr el riesgo al investigador de ser reabsorbido por otra ciencia que no sea la Etnomusicología.

Ningún etnomusicólogo podrá ser culpado por estudiar un solo aspecto de la realidad musical, que a él le interese, en detrimento de otros aspectos que a otros interesen, o de realizar su investigación con determinados enfoques o técnicas operativas. Su trabajo podrá ser más o menos completo, más o menos riguroso; eso dependerá de sus posibilidades humanas y técnicas en el momento de realizar las diferentes etapas de su estudio, y de su misma preparación metodológica. La historia de cualquier ciencia se va haciendo sobre la escalera que conforman los muchos trabajos incompletos o con errores —y a veces con los olvidos de excelentes investigaciones.

Los informes, monografías o tesis a que den lugar los trabajos de investigación serán de mayor o menor originalidad y fecundidad, según la capacidad y sagacidad demostrada por el investigador, su rigor en la sistematización y aplicación de sus conocimientos, la bondad de las fuentes con que opere, la honradez que demuestre en todas las etapas de su trabajo (reformular hipótesis, sí, deformar datos, no) y la pertinencia que posea su lenguaje escrito para comunicar los resultados de su investigación.

El mayor éxito que logre un investigador será que sus trabajos sean recordados por la historia de la ciencia. Así sucederá si los mismos resultan ser originales y fecundos²⁴. Y esto, es lo máximo que se le puede pedir a un trabajo de Etnomusicología.

NOTAS

1. Este trabajo es ampliación de una comunicación presentada y leída en el Congreso Nacional de Folklore, realizado en Laguna Blanca, Formosa, en junio de 1979.
2. Prueba de ello es la colección de 100 volúmenes de partituras manuscritas que complementan su trabajo *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 1834, que se encuentran en la biblioteca del Estado de Berlín. También 100 fueron los volúmenes que Chrysander editó con la obra de Händel, entre 1859 y 1894.
3. La revista se titulaba *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, y se publicó en tirada trimestral hasta 1895. Anteriormente Chrysander había editado *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* en la cual hacía hincapié en el aspecto científico del estudio de la música. Se editaron tan sólo dos números de esta revista, en 1863 y 1867.
4. Villoteau dejó escritos tres volúmenes sobre la música de Egipto, incluidos en la gigantesca *Description de l'Egypte* (25 vols), 1809/26. Sus títulos son: *Mémoire sur la musique de l'ancien Egypte*, *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte*, y *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, París 1822/23. Reeditados en dos volúmenes en 1980, por M. Nijhoff.
5. Todavía en nuestros días esta obra sigue ofreciendo el mismo interés que en 1779, al punto de que la editorial holandesa M. Nijhoff anuncia en sus catálogos la reedición de esta joya bibliográfica, traducida al inglés y con material adicional y notas (Catálogo 1979/80).
6. Si nos atenemos a la etimología de Imbelloni y Augusto R. Cortázar, "vulgus" es la versión latina del gr. *φόλκox*, del cual se deriva el sajón "folk" y el alemán "volk.". Esto significa que las canciones documentadas por Salinas fueron canciones folklóricas españolas. (Véase Vega, 1960/33).
7. Tal el caso de aquellas pautaciones que figuran en libros de viajeros. Se sabe de quiénes hicieron el largo viaje de regreso de América a Europa, entonando melodías que allí harían pautar a personas músicas, quienes deberían escribir en el pentagrama los melodiosos entonados por los viajeros, que indudablemente mucha distancia tendrían del original entonado por los indígenas o criollos de América.
8. Para los griegos de la antigüedad "etno" eran las comunidades del Asia Menor, que poseían bienes que ellos no tenían. El "ethnos" disponía de un mismo paquete de bienes culturales. En el s. V d. C. se usó para designar a los paganos y gentiles —se usaba como opuesto a lo propio. En las lenguas modernas se usa el prefijo etno (etnografía, etnología, etc.) con dos sentidos, uno general, por el cual se reconoce a la etnología como ciencia que estudia las razas y los pueblos bajo todos sus aspectos, y en todas sus relaciones, y un sentido más restringido, por razones de

- uso práctico, donde se dedica fundamentalmente al estudio de las culturas de "pueblos naturales", entiéndase, **sin tradición escrita**. Es con este último sentido (sin tradición escrita) que el prefijo "etno" se interpreta en la definición de Kunst de etnomusicología. (Véase **Diccionario etimológico**... Corominas, 1954).
9. Aretz (1977:23) incluye dentro de la Etnomusicología, además de los campos de Kunst, el estudio de la música popular de raíz tradicional oral.
 10. Lauro Ayestarán, Cátedra **Introducción a la musicología**, dictada en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, en 1961.
 11. Metalenguaje: discurso sobre alguna cosa, en este caso sobre la ciencia de la etnomúsica. "El lenguaje que transfiere el saber científico no es sino un sistema de signos, más o menos específico, más o menos diferente del lenguaje natural, según las necesidades" (Nattiez, 1975:47).
 12. La aplicación del método inductivo a la Musicología Histórica ha sido expuesto y desarrollado en el libro **Qué es la musicología**, de Ana María Locatelli de Pergamo. (En prensa en INIDEF, Venezuela).
 13. El subrayado es nuestro.
 14. Los tres tipos de grabaciones fueron realizados por la autora de este artículo, en viajes realizados en nuestro país, ya en misiones privadas, ya en representación de diversos Institutos. En 1972, en ocasión de un viaje a la Puna Argentina, con la Prof. María Teresa Melfi, comisionadas por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega y en colaboración entre este Instituto y el Instituto Nacional de Musicología, pudimos realizar los tres tipos de grabaciones: "in vivo", "in vitro" y "de estudio". Los dos primeros en las carpas de la feria donde se desarrollaba la Manca Fiesta (fiesta de las ollas) y en la procesión de San Judas Tadeo; "in vitro" en las mismas carpas y luego de la procesión, y "de estudio" a músicos individualmente localizados, en La Quiaca y en otras localidades de La Puna.
 15. Baile (forma libre y ejecución improvisada); danza (forma coreográfica establecida). Véase Aretz, 1977:65.
 16. La Editorial Sussex, de Londres, ofrece, en un reciente catálogo de "The Ethnomusic Collection", la música, danza, religión, costumbres sociales, artes y artesanías más representativas de África, Asia y Europa en una nueva forma, que se suma a las habituales ofertas de discos, cassettes y filmes de celuloide. Se trata de videotapes, de 27 minutos de duración, en color, a 75 libras esterlinas. Esto significa un abaratamiento, sobre la misma filmación pero en celuloide (a 380 libras) de un 80 %, lo cual permite suponer un alcance mucho más amplio de estos materiales, y por ende, una mayor difusión y conocimiento de tales hechos musicales en todo el mundo.
 17. Carpitella (1971) opina que las críticas y embates que ha sufrido la notación de la etnomúsica en nuestro siglo corren parejas a la crisis que ha sufrido la notación de la música euroculta.
 18. Se denomina notación ortocrónica a la que se emplea en forma general en Occidente a partir del s. XVIII, y que es una notación de carácter prescriptivo, es decir, prescribe cómo crear tal obra en un tiempo futuro.
 19. El etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera (1980) aborda el análisis de la etnomúsica adoptando la palabra Fenomenología, bajo la cual estudia diversos fenómenos sonoros y musicales.
 20. Depositado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la F.A.C.M.
 21. Estructura colotómica: "Una estructura colotómica es cualquier sistema que marque secciones musicales en unidades temporales mediante la entrada de instrumentos determinados en un orden específico y en tiempos específicos" (Malm, 1967:30).
 22. Véanse características propias de cada uno de estos tipos de comunicación científica en el libro citado en nota 12.
 23. Tal como le sucedió a Eric von Hornbostel con la teoría del Yodel y su origen. (Véase Brailoiu, 1973)
 24. Original: de origen. En Musicología esto significa llegar al origen de cada tema de investigación, a las fuentes de primera mano (fuente seca o viva según se trate de Musicología Histórica o Etnomusicología, respectivamente). Si no se cumple esto, no se hace un trabajo de investigación original.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Guido: **Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft**, en: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, 1, 1885, p. 5-20.
- AGERKOF, Terry: **Lunku, el arco musical de los miskitos**, en: *Revista Inidef*, Nº 2, Nov. 1976, Venezuela.
- ARETZ, Isabel:
- 1946. **Música tradicional argentina, Tucumán. Historia y Folklore**, Argentina, U.N.T. 743 p. II. Ej. Mus.
 - 1952. **Músicas pentatónicas en Sudamérica**, Archivos venezolanos de folklore, I, Nº 2, Caracas, Julio/Dic.
 - 1967. **Raíces europeas de la música folklórica de Venezuela. El aporte indígena**, en: Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. EE. UU. Indiana University, págs. 7-22.
 - 1975. **Guía clasificatoria de la cultura oral tradicional**, Caracas, 96 p.
 - 1977. **Qué es la etnomúsica**, Venezuela, Cuadernos Inidef 3. 78 p.
 - 1978. **Música tradicional de La Rioja**, Biblioteca Inidef 2, OEA/CONAC. Venezuela, 612 p. II. Ej. Mus.
- ARETZ, Isabel y RAMON Y RIVERA, Luis Felipe: **Áreas musicales de tradición oral en América Latina**, en: *Revista Musical Chilena*, Nº 134, Abril-Septiembre 1976.
- ASTI VERA, Armando: **Metodología de la investigación**, Bs. As. Kapeluz, 1968, 193. p.

AYESTARAN, Lauro:

1965. *Féts un precursor del criterio etnomusicológico, 1869*, en: Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 al 28 de Febrero de 1963. Actas publicadas por Unión Panamericana, Washington D C. 1965, p. 15-37.

1967. *El tamboril afro-uruguayo*, en: Music in the Americas, Actas de la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. EE. UU. Universidad de Indiana, pág. 23-41.

BLACKING, John: *Deep and surface structures in Venda Music*, en: Yearbook of I.F.M.C. Vol. 3, 1971, pág. 91-108.

BRAILOIU, Constantin: *Problèmes d'Etnomusicology*, Gêneve, 1973, 466 p.

BRIAN HOFFMAN, Stanley: *Epistemology and Music: A Javanese Example*, en: Etnomusicology, Vol. XXII, Nº 1, 1978, 69/88.

CARPITELLA, Diego: *Insufficienza della semio-grafia musicale eurocultura nelle trascrizione etnomusicologiche*, en: Symposium Internazionale Sulla Problematica dell'Attuale Grafia Musicale, 23-26 Oct. 1972, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1974, 293 p. II. Fotos.

COLLAER, Paul: *Etat actuel des connaissances relatives a la perception auditive, l'émission et la mémoire musicale. Conclusions au sujet de la mesure des frequences vibratoires et des rythmes*, en: Colloques de Wégimont, Bélgica, Ed. Elsevier, p. 37-55, 1962.

COROMINAS, José: *Diccionario etimológico de la lengua española*, 4 tomos, Madrid. Ed. Gredos, 1954.

DENSMORE, Frances:

1906. *Scale formation in primitive music*, en: American Anthropology, VIII, Nº 4, pág. 611 y sig.

1917. *The rythm of indian songs*, en: Music correspondence Bureau, Junio/Julio.

1928. *The melodic formation of indian songs*, en: Journal of the Washington Academy of Sciences, XVIII, p. 16 y sig.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*, Bs. As. Ed. Sudamericana, 1968, 2 vols.

GREBE, María Ester:

1967. *The Chilean Verso: A study in Musical Archaism*, Los Angeles, Latin American Center, University of California, 133 p.

1976. *Objeto, método y técnicas de Investigación en etnomusicología, algunos problemas básicos*, en: Revista Musical Chilena, Nº 133.

1979/80. *Relaciones entre música y cultura: el kulrun y su simbolismo*, en: Revista Inidef, Nº 4, pág. 7:25. IIs. eje. mus.

HERZOG, George:

1928. *Musical Styles in North American*, en: Actas del 23 Congreso Internacional de Americanistas, N. Y.

1937. *Musical typology in folksong*, en: Southern Folklore Quarterly, I, p. 49 sig.

1938. *Stability of forms in traditional and cultivated music*, en: Papers read by members of the Musicological Society, Anual Meeting, p. 69 y sig.

HORNOSTEL, Eric von: *Canções de Terra del Fuego*, en: Revista Musical Chilena, Nº 41, otoño 1951. Traducción de Fuegulan songs,

publicado en 1936 en American Anthropologist.

INIDEF: *Fichas y textos de comprensión de las mismas relativas al Archivo Científico de los materiales documentados en misiones de investigación etnomusicológicas*, 1978.

KOLINSKI, Mieczyslaw: *The structure of melodic movements, a new method of analysis*, en: Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz, vol. II, p. 881, ff. La Habana, 1956.

KRADER, Bárbara: *Ethnomusicology*, en: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Dir. Stanley Sadie. 20 vol. London, Mac Millan Publisher Limited (impreso en Hong Kong y EE. UU.).

KUNST, Jaap: *Ethnomusicology. A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to wich is added a bibliography*, tercera ed. Martinus Nijhoff, The Hague, 1959, 303 p. II Primera edición con título Musicológica, en 1950.

LIST, George:

1973. *A comparison of certain aspects of Colombian and Spanish Folksongs*, en: Yearbook of I.F.M.C. Vol. V, pág. 72-84.

1976. *Transcripción de la música tradicional*, en: Revista Inidef 2, pág. 7/13.

1978. *The distribution of a melodic formula. Mus.*

Diffusion or Polygenesis? en: Yearbook of I.F.M.C., pág. 33-52.

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *Música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*. Historia de la Música Ricordi, tomo I, Bs. As. Ricordi, 1981, 201 p. II. Ej.

LOMAX, Alan: *Universals in song*, en: The World of Music, Vol. XIX, Nº 1-2, 1977, p. 117:129.

MALM, William: *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*, New Jersey, Ed. Prentice Hall, 1967, 169 p. IIs. Ej. Mus.

MENDOZA, Vicente T.: *El corrido mexicano. Antología, introducción y notas*. Colección letras mexicanas, Nº 15. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 467 p. Ej. Mus.

NETTL, Bruno:

1954. *North American Indians Musical Styles*. U.S.A. American Folklore Society, Philadelphia, 51 p. ej. mus. (Tesis doctoral).

1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*, N. York, 396 p.

1975. *Ethnomusicology today*, en: The World of Music, Unesco, 1975, Nº 14.

NATTIEZ, Jacques: *Fondements d'une semiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'éditions. 1975, 448 p. Ej. Mus.

ORTIZ ODERIGO, Néstor: *Negro rhythm in Americas*, en: African Music, I, Nº 3, p. 68 y sig. 1956.

PEDRELL, Felipe: *Folk-lore musical castilian du XVI s.*, en: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1889, tomo I, p. 372-400.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe:

1953. *El joropo. Baile nacional de Venezuela*, Caracas, Ministerio de Educ. 92 p. 31 páginas de música.

1977. *El folklore y la investigación de campo. Metodología*, Venezuela, Cuadernos Inidef, 54 p.

1980. *Fenomenología de la Etnomúsica del*

- Area Latinoamericana**, Venezuela, Biblioteca Indef 3, Conac, 169 p. Ej. Mus. un disco.
- ROBERTS, Helen: **Musical areas in aboriginal North America**, Yale Univ. Publications in Anthropology, XII, 1936.
- ROUGET, Gilbert: **A propos de la forme musical dans la musique traditionnelle orale**, en: Colloques de Wégimont, Bélgica, Ed. Elsevier, 1956, p. 132-144.
- SACHS, Curt: **The Wellsprings of Music**, N. York, Mc Graw-Hill Book Co. 1965, 228 p.
- SANCHEZ DE FUENTES, Eduardo: **Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero**, Havana, 1927.
- SEEGER, Charles: **Studies in Musicology**, 1935-1975, Los Angeles, Univ. of California Press, 1977, 357 p. II. Ej. Mus.
- VEGA, Carlos:
- 1932. **Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos**, en: Actas y Trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas. La Plata, 1932, tomo I, p. 349-381, Bs. As.
 - 1936. **Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango**. 19 lám. y dibujos, 25 ej. mus. Bs. As.
 - 1944. **Panorama de la música popular argentina**, Bs. As. Ed. Losada, 1944, 361 p. Ej. mús.
 - 1946/53. **Balles tradicionales argentinos**, 23 folletos. Bs. As. Ed. Julio Korn.
 - 1961. **Música y danzas folklóricas**, en: Artes y Letras Argentinas, Boletín del Fondo Nacional de las Artes. Bs. As. Año II, págs. 117-126.
 - 1963. **El canto de los trovadores en una historia integral de la música**, en: Boletín Interamericano de música, Washington, OEA.
 - 1965a. **Las canciones folklóricas argentinas**, Bs. As. Ministerio de Educación de la Nación, Separata del Manual del Folklore, pág. 193/320. II. Ej. Mus.
 - 1965b. **Una cadencia medieval en América**, en: Anuario Universidad de Tulane, EE.UU. Vol. I, p. 94:111.
 - 1966. **Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses**, en: Ethnomusicology, Vol. X, Nº 1, p. 1-17. Publicado en español en Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, Nº 3, 1979, Bs. As.
 - 1967. **Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica**, en: Actas de la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Indiana University, 24 al 28 de abril de 1965. Ed. Indiana University, pág. 220:250.
 - 1979. **Epistolario**, en: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, Nº 3. Pág. 88 y sig.
- WIORA, Walter: **Reflections on the problem: ¿How old is the concept Folksong?**, en: Yearbook of the I.F.M.C. 1971, Vol. III, p. 23-33.