

Ruiz, Irma

*Viejas y nuevas preocupaciones de los
etnomusicólogos. (2^a parte)*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 12, 1992

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 : 2a parte” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 12 (1992). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=viejas-nuevas-preocupaciones-etnomusicologos-2> [Fecha de consulta:.....]

El enfoque comparativo.

A comienzos del siglo XX, Erich von Hornbostel sentó las bases de la comparación de la música entre las más diversas culturas, con la propuesta de un método de descripción y análisis más o menos aplicable a todas ellas, tarea que desarrollaría y perfeccionaría posteriormente su discípulo más notable, George Herzog, desde su exilio norteamericano.

Sin embargo, para poder efectuar la comparación, basada en este caso en la descripción estilística, Herzog comenzó por describir culturas musicales particulares, enfoque muy caro a las ideas del antropólogo Franz Boas, que influyó en forma directa sobre él. Boas, en su rechazo de las especulaciones excesivas de evolucionistas y difusionistas y en procura de un equilibrio entre las perspectivas particularizadora y generalizadora, y de un mayor rigor científico, llevó a sus extremos la exigencia de un intensivo y cuidadoso trabajo de campo que permitiera reconstruir las historias propias de cada cultura, a fin de que la tarea comparativa se llegara a realizar con bases sólidas a partir de los datos empíricos (véase Harris 1978: 218-275). Su influencia en la etnomusicología no sólo se debió al peso de su labor científica, sino también a que advirtió desde un principio la importancia del estudio de las diversas expresiones musicales, en razón de su contenido antropológico. Herzog profundizó gradualmente el estudio comparado de los estilos musicales, cuya primera etapa consistió en agregar parámetros a ser tenidos en cuenta en la descripción y análisis.

Algunos de los títulos de diversos autores como *Musical Styles of North America* (Herzog 1928); *Form in Primitive Music* (Roberts 1933); *Musical Areas of Aboriginal North American Indians* (Roberts 1936); *A comparison of Pueblo and Pima musical styles* (Herzog 1938); *North American Indian Musical Styles* (Nettl 1954), que abarcan casi tres décadas, son ilustrativos de la expansión y permanencia de esta corriente descriptivo-estilística con fines comparativos, liderada en un comienzo por Herzog y Helen Roberts. A ésta se debe la técnica basada en las listas de rasgos estilísticos, cuya ausencia o presencia en determinados géneros musicales permi-

tía agruparlos a fin de establecer tipologías que facilitarían la comparación y permitieran trazar áreas musicales. Si se tiene en cuenta la aplicación de dicha técnica en la cartografía etnomusicológica, se extiende más aún el lapso antedicho (Collaer 1958; 1960; Nettl 1960).

Pero dentro de esta corriente descriptiva, fue Herzog el que advirtió -aunque él mismo no llegó a hacerlo efectivo-, que las clasificaciones no debían constituir un fin en sí mismas, sino sólo un primer paso hacia una comprensión más profunda, pues era menester interpretarlas dentro del contexto de la cultura correspondiente. Su aporte a la etnomusicología, sin duda importante, estuvo basado en cuatro preocupaciones principales, según Boilès-Nattiez (1977: 34-35): la descripción estilística, los lazos entre lingüística y etnomusicología, la actividad crítica y el desarrollo de tipologías.

En la enumeración de títulos precedente, se puede observar la referencia a la primera obra de Bruno Nettl, publicada cuando sólo tenía 24 años y en la que es apreciable la influencia de su maestro Herzog, más su propio énfasis en los estudios comparativos. Se trata de una de las figuras de constante presencia en el medio etnomusicológico norteamericano, por sus numerosos libros. De origen checoslovaco, toda su carrera la realizó en los EEUU, acusando en las distintas etapas de la misma su adhesión a diversas corrientes teóricas, una cierta tendencia a los temas abarcativos y una variedad de intereses (teórico-metodológicos, históricos, estudios de música indígena (*blackfoot*), folklórica y urbana, improvisación, etc.).

Mientras Herzog, sin abandonar la tradición de los estudios realizados en Berlín adoptó un enfoque que revela su inserción en el medio norteamericano de ese entonces, Mieczyslaw Kolinski⁶ continuó con una línea de acción más fiel a la alemana. Ello no debe interpretarse como una continuidad mecánica; por el contrario, se puede afirmar que fue un creador en el campo del análisis musical, aunque no se concuerde con sus propuestas. Su finalidad al formular un método analítico de la estructura melódica, fue tratar de proveer las herramientas que consideraba adecuadas para efectuar las

comparaciones entre las culturas musicales del mundo entero y llegar a determinar los universales. Estaba fuertemente convencido de que se podían desarrollar métodos de análisis "abstractos", "no-etnocéntricos" e "interculturales", para cumplir con el objetivo comparativo de la etnomusicología. Así, elaboró una taxonomía de cien tipos de contornos melódicos vocales, sobre la base de los movimientos "recurrentes" y "no-recurrentes" de la melodía (1956), creó una fórmula que indica la rapidez relativa de cada pieza, midiendo el tiempo interno de los cantos, basada en la premisa de que, aun dentro del mismo *tempo* rítmico y metronómico, si el número de notas por minuto es mayor, se percibe como más rápido (1959) y estableció trescientos cuarenta y ocho tipos de estructuras, a partir de una compleja relación entre el número de alturas dentro de la escala y una jerarquización de las alturas derivada del ciclo de quintas (*tint' theory*), sustentada en que "los determinantes básicos de los patrones tonales puramente vocales así como de la mayoría de los sistemas tonales, orientales y occidentales, son las relaciones acústicas entre los tonos empleados" (1961: 38). En 1965, propuso un método para demostrar la tendencia ascendente o descendente de una pieza, según un sistema de cuantificación relativamente complejo (Boilèz-Nattiez 1977: 33). En suma, realizó una minuciosa tarea analítica sobre el producto sonoro en sí, con aspiraciones comparativas basadas en estructuras por él determinadas. Pero la complejidad de sus análisis y el ingente trabajo necesario para formularlos, no se compadecen con su casi inexistente aplicación. Son varias las razones para ello: el desinterés de los etnomusicólogos por los análisis restringidos al texto; el desprestigio de las técnicas estadísticas con fines comparativos en un marco que denota su origen especulativo de laboratorio; el apriorismo de las ideas en las que se sustenta, y hasta cierta ingenuidad en cuanto a su aplicación a escala mundial. La casi totalidad de sus artículos consisten en exposiciones de sus propuestas metodológicas, pero, al no concretar una obra que demostrara su utilidad a los fines comparativos que les asignara, condenó su propia tarea a la extinción.

Kolinski falleció en 1981, y hasta el fin de su extensa labor, que se desarrolló desde 1951 en la Uni-

versidad de Toronto (Canadá), rechazó la necesidad de formación antropológica del etnomusicólogo. Si tenemos en cuenta que, una vez frustrada su incipiente labor de terreno por los acontecimientos que desencadenaron la Segunda Guerra Mundial, nunca volvería a retomarla, se comprende mejor su actitud. Un analista de gabinete difícilmente pueda advertir los riesgos de trabajar en el campo sin base antropológica.

Dentro de la perspectiva comparativa, se destaca la labor de Alan Lomax, a partir de la ambiciosa propuesta del *canto-metrics*; una tarea seria y ardua que tuvo escasos seguidores. Sin embargo, es considerada por los norteamericanos como un hito en la historia de la etnomusicología, debido -entre otras razones- a su carácter original y su enfoque ecuménico. Su publicación *Folk Song Style and Culture* (1968), provocó muchas discusiones y generó numerosas reseñas críticas, lo cual no deja de demostrar que conmovió el ambiente etnomusicológico. Pero aun cuando su perspectiva sea comparativa y utilice el *método estilístico* para los análisis musicales, y, además, relacione los estilos de las canciones con áreas geográficas -todo lo cual lo une al grupo de etnomusicólogos antes considerado-, hay una diferencia fundamental entre los trabajos de aquéllos y el de Lomax: *su objetivo no era la clasificación estilística de las músicas, sino explicar las diferencias estilísticas en razón de la estructura socio-cultural de los grupos humanos en estudio*. Por esta y otras razones que se advertirán, consideramos pertinente tratarlo en la sección siguiente.

El enfoque socio-cultural¹.

Bajo este título un tanto impreciso por su amplitud, reuniremos varias propuestas disímiles entre sí, pero que comparten una característica que, como ya señaláramos, significó un cambio notable en la etnomusicología: *el reemplazo de los estudios de la música en términos puramente musicales, por los estudios de la música en contexto*. Dicho de otro modo, comparten haber incorporado las cuestiones antropológicas a la investigación musical. En este marco, el análisis de la música en si

misma no se abandonó, sino que pasó a ser sólo una parte de la tarea, aunque no la principal. El avance de las ciencias sociales y, en especial, el impulso que cobró la antropología a partir de la Segunda Guerra, preparó el camino para el cambio. Se fue haciendo cada vez más difícil seguir negándole a la música -explícita o implícitamente-, su carácter de hecho social. Como tal, era preciso su inserción en la cultura de la que es inescindible y cuyas normas comparte. Y aunque los cada vez más sofisticados recursos analíticos permitieran dedicar toda una vida a la búsqueda de respuestas intrínsecas al hecho sonoro, así como llenar gruesos volúmenes con las transcripciones, la construcción de escalas y la contabilización de intervalos de la música de tradición oral, la insatisfacción de algunos etnomusicólogos con los resultados de los trabajos propios y ajenos condujo a buscar otros enfoques.

Es en este contexto que surgen figuras de la talla de Alan P. Merriam, Alan Lomax y John Blacking, con propuestas originales y diferentes, cuya exposición sintética nos permitirá apreciar la multi-direccionalidad de esa búsqueda. Pero antes de ello, queremos destacar algunas inquietudes paralelas, entre las que se sitúa la labor de David P. McAllester.

Discípulo de Herzog, McAllester escribió una obra precursora de esta corriente integracionista de los estudios musicológicos y antropológicos. Nos referimos a *Enemy Way Music*, publicada en 1954, cuyo subtítulo: *A study of social and esthetic values as seen in Navaho music*, ilustra acerca de su contenido y orientación. Esta monografía, que toma como eje la música de la importante ceremonia de los *navajo* que le da nombre, constituyó un pivote entre dos etapas y un avance de las nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos. La primera parte trata sobre los fundamentos etnográficos y musicológicos del tema, y la segunda, sobre los valores en el estudio de la música como comportamiento social.

Previamente a la transcripción y análisis de la música, temas que constituyen la sección final de la primera parte del texto, McAllester describió prolijamente los aspectos etnográficos de los eventos objeto de estudio. En la segunda intentó resolver los problemas de estética y otros valores relativos, a través de sus

interrogatorios de campo, que incluye en un apéndice con el que cierra su monografía. *Enemy Way Music* es una obra clara y didáctica, en la que se exponen todos los pasos de la investigación, por lo que constituyó un primer modelo de acción para numerosos investigadores.

Mientras tanto, ya en 1951, Merriam, influido por Melville J. Herskovits y Richard A. Waterman, dos importantes antropólogos africanistas que conociera en la Northwestern University, integró conceptos antropológicos y musicológicos en su tesis doctoral, *Songs of the Afro-Bahian Cults: An Ethnomusicological Analysis*. Compartió con Alan Lomax su interés en el conocimiento de la música como una forma de comportamiento humano, pero buscó las respuestas no sólo en la reflexión teórica y en el trabajo de gabinete, sino también en las investigaciones de campo. De allí sus trabajos con los indígenas *flathead* del occidente de Montana (1950), y con otros grupos étnicos del Congo Belga y Ruanda-Urundi (1951-52) -en especial los *basongye*-, y de las Repúblicas del Congo (1959-60) y de Zaire (1973). En su afanosa búsqueda, y sin abandonar los estudios analíticos descriptivos del material sonoro, a los que llegó a aplicar incluso las técnicas estadísticas sobre intervalos ascendentes y descendentes de Kolinski, de cuyos resultados se manifestó frustrado, elaboró una propuesta aún hoy discutida y reelaborada, que concretó en su famoso libro *The Anthropology of Music* (1964). Hasta por su título esta obra significó un desafío y fue motivo de controversias y adhesiones. Pero ni siquiera sus detractores dejaron de considerarla como una contribución importante para la etnomusicología, como lo demuestran las constantes remisiones a la misma que se hallan en los escritos de la década del '80. Sin embargo, como dicen Boilès-Nattiez, el libro no aporta verdaderas respuestas a los enigmas planteados por el enfoque antropológico de la música (1977: 43).

En el capítulo 3, *Método y técnica*, Merriam explicita las seis áreas de interés, o "ejes de observación"⁸, de su propuesta metodológica, que incluye en todos los casos la perspectiva del investigador y del pueblo objeto de estudio: 1) la cultura musical material, a través del análisis exhaustivo de los instrumentos musicales desde todos los ángulos posibles, incluso

el simbólico y el económico; 2) los textos de las canciones y sus implicaciones lingüísticas; 3) las categorías musicales, con énfasis en las nativas; 4) los músicos, su aprendizaje, su papel dentro del tejido social, los aspectos económicos de su actividad; 5) los usos y funciones de la música en relación con los otros aspectos de la cultura y 6) la música como actividad cultural creativa, en la que incluye, entre otros tópicos, la investigación sobre el concepto nativo de música y la determinación de su carácter estético o funcional (p. 45-48).

La prolijidad y el detalle con que Merriam abordó cada tema, echando mano recurrentemente de la bibliografía antropológica, donde halló una sustancia mayor que la que le proveía en ese entonces la etnomusicología - bastante pobre en cuanto a metodología, técnicas y otras cuestiones teóricas-, hicieron de su libro una fuente abundante de problemas por resolver. Esto le ha valido la consideración de que más que brindar una descripción de procederes, hizo alusión a una metodología posible y presentó un cúmulo de preguntas provocativas, con el fin de que los etnomusicólogos encontraran las respuestas (Boilès-Nattiez 1977: 43), todo lo cual no fue poco, a juzgar por los resultados.

A más de un cuarto de siglo de haber sido escrito, es posible apreciar que se trata de un buen exponente de la década del '60, lo que para la etnomusicología significa una etapa de grandes esfuerzos por elevar su nivel y por tratar de alcanzar estatus científico aplicando conceptos positivistas, en el afán por superar el complejo de inferioridad de toda ciencia social frente a las llamadas ciencias duras o exactas, cuya objetividad todavía no había sido puesta en duda.

Merriam fue co-fundador⁹ y primer editor de *Ethnomusicology Newsletter* (1953), publicación que permitió sentar las bases para la creación de la *Society for Ethnomusicology* en 1955¹⁰, en la que desempeñó importantes cargos. También fue el primer editor de *Ethnomusicology*¹¹, órgano oficial de dicha Sociedad. Profesor de diversas universidades, miembro activo de numerosas sociedades, falleció en un accidente aéreo en 1980, a los 57 años, habiendo ya cumplido una prolífica tarea

como autor y editor, que significó un importante avance en un momento crucial de los estudios etnomusicológicos.

Alan Lomax, desarrolló paralelamente una labor distinta. Su libro de 1968 antes mencionado, tiene como antecedentes sus propios artículos de 1959, *Folk Song Style* y de 1962, *Song Structure and Social Structure*, no casualmente publicados en revistas antropológicas. Para ese entonces, las relaciones que él establecía y que enuncian los títulos consignados, interesaban más a los antropólogos que a los etnomusicólogos. Sin embargo, las atractivas premisas de las que partía, y que según uno de sus más duros críticos son "inegablemente brillantes" (Pantaleoni 1972: 158), están referidas al acto de cantar, como comportamiento y como comunicación, y en los tres títulos prioriza el componente musical de la comparación.

Lomax abre su exposición sobre el método estilístico con la siguiente frase: "*Un estilo de canto [...] es un patrón de comportamiento aprendido, común a la gente de una cultura. El canto es un acto de comunicación especializado, emparentado con el habla, pero mucho más formalmente organizado y redundante. En razón de su elevada redundancia, el canto atrae y mantiene la atención de los grupos; [...] invita a la participación grupal. Sea o no ejecutado coralmente, la principal función del canto es expresar los sentimientos compartidos y modelar las actividades conjuntas de cualquier comunidad humana*" (1978: 3).¹² En suma, para Lomax, el modo en que cantamos es uno de los aspectos menos individuales de nuestras personalidades. Cantamos en común con el resto de nuestra comunidad, compartiendo un estilo que expresa normas sociales de una manera extremadamente formalizada y restrictiva.

La aplicación del *cantometrics*, afirma, ha demostrado una relación muy firme entre los cambios en los estilos de canto y los cambios de: 1) rango productivo; 2) nivel político; 3) nivel de estratificación de clase; 4) severidad de costumbres sexuales; 5) relación de dominación entre hombre y mujer y 6) nivel de cohesividad social (op. cit.: 6). Sostiene que es el oído común de la sociedad el que acepta o rechaza una ejecución, porque el canto folk está gobernado por el consenso social y no por expertos en música. Con base en esta

premisa, sin duda interesante, se establecieron treinta y siete categorías analíticas, sobre una escala de trece puntos. Para Lomax, estas categorías pueden ser evaluadas en su casi totalidad por el oyente común¹³. Muchas de ellas tienen que ver con los rasgos que comúnmente se toman en cuenta para el análisis de la música (por ejemplo, contorno y forma de la melodía, longitud y número de frases, posición de la final, *tempo*, ritmo, amplitud interválica, adornos), aunque varias de las especificaciones que se exigen sobre las mismas -y que no podemos consignar aquí-, son innovadoras. Otras son más originales porque remiten a las relaciones que se establecen en la ejecución, tales como *la organización del grupo vocal*, evaluada en términos de dominación e integración de sus componentes (solistas/grupo), *la relación entre la orquesta y los cantantes*, en una escala que contempla, entre otros aspectos, la ausencia instrumental, la ausencia de cantantes, las relaciones con una pequeña o una gran orquesta, o *la organización de la orquesta*, también evaluada en términos de grupos dominantes según una escala creciente, etc.

A partir de esta grilla, Lomax y su asistente musicólogo Víctor Grauer, analizaron un promedio de diez cantos de cada una de doscientas treinta y tres culturas diferentes, agrupadas, con algunas modificaciones, según el sistema de áreas culturales de George Murdock, extrayendo de su *Ethnographic Atlas* los datos que habrían de ensamblarse con los musicales. Sin duda, la complejidad de esta propuesta necesitaría mayor espacio para su tratamiento y discusión.

"*Cantometrics es un sistema para clasificar la ejecución de un canto según una serie de juicios cualitativos...*", dice Lomax (1971: 228).¹⁴ Esos juicios cualitativos, y por lo tanto subjetivos, al tener que ser volcados en una hoja codificada de computación para poder ser comparados y sometidos posteriormente a un procedimiento estadístico, se convirtieron en números. El experimento cantométrico comenzó en 1961 y fue ampliando sus objetivos, por lo que llegó a constituirse un equipo de trabajo dedicado a aplicar el método estilístico a diferentes tipos de comportamiento expresivo y a efectuar las correlaciones estadísticas, cuyos resultados se publicaron por primera vez en 1968. A pesar del nombre del sistema, no sólo el canto fue tomado en cuen-

ta, sino también la danza. Esta se constituyó en un foco de investigación paralelo, que -según expresa Lomax-, permitió comprobar la teoría de la escuela Laban, en cuanto a que la danza compendia el movimiento de la vida cotidiana. Además -continúa-, los estilos de danza y de movimiento estarían distribuidos, a través del mundo, en grandes regiones fuertemente congruentes con las de los estilos de canto (1978: 10).

Precisamente, una de las críticas a la propuesta de Lomax es la de una excesiva generalización a gran escala, geográficamente hablando, realizada, para más, a partir de una muestra mínima y no en todos los casos confiable. Pero él mismo advierte, que su metodología produce perfiles consistentes *sólo*¹⁵ cuando se aplica a grandes áreas culturales, tales como Sudamérica, Norteamérica, el Pacífico insular (excluida Australia), Africa (excluidos los cazadores africanos), Europa, las altas culturas antiguas (región afro-eurasiana), etc. Entre otros puntos, se le reprocha el haber insertado los estilos musicales en las áreas culturales de Murdock, el descuido respecto de la autenticidad de las muestras (reconocido desde un principio por Lomax) y su variada procedencia en cuanto a la calidad científica de sus recolectores (algunos meros aficionados), la fusión de perfiles en un perfil patrón cuando aquéllos no coinciden y el hecho de que la evaluación se base en juicios cualitativos de oídos occidentales.

A pesar de todos los rasgos negativos mencionados y de otros omitidos, como dicen Boilès-Nattiez (1977:44), es *"una de las primeras tentativas importantes por responder a las cuestiones musicológicas en etnografía y a las cuestiones etnológicas a través del análisis musical"*. Sus planteos, además, han estimulado la reflexión sobre diversos aspectos de la labor etnomusicológica, como lo hace la frase siguiente: *"El establecimiento de una clara conexión entre el arte y el estilo de vida esencial de una cultura, dota al estilo de la doble autoridad de la necesidad y la historia"*(op.cit.:8)¹⁶.

Siempre dentro de esta preocupación por correlacionar las estructuras musicales con las socio-culturales, pero partiendo de premisas diferentes e incluyendo el factor biológico, surge una figura singular y creativa: John Blacking (1928-1990). Fuera del escenario norteamer-

ricano, que ha producido la mayor parte de las propuestas germinales en etnomusicología de las últimas tres décadas, este inglés, cuyo fallecimiento nos privó de seguir nutriéndonos de su inagotable capacidad de pensamiento y acción, fue un ejemplo de investigador acucioso por desentrañar las profundas relaciones del ser humano con la música.

Una breve síntesis de sus intereses teóricos muestra en un comienzo una línea biologista -resultante de sus estudios de antropología biológica en Cambridge-, que se inicia con el estudio de las relaciones entre el movimiento del cuerpo y la música (con referencia al Africa). Esta línea continúa con la elaboración de la teoría de que ciertos tipos de música instrumental (africana y occidental) adquieren su forma debido a la interacción entre la morfología del instrumento y las características psico-fisiológicas del cuerpo humano, y culmina en teorías de alcance mucho mayor, acerca de los fundamentos biológicos del hacer música y de la naturaleza de la cognición musical (Baily 1990: xiii). Pero si bien el cariz biológico otorga peculiaridad a sus teorías, no enfatizó este aspecto por sobre lo social y cultural. Su libro *How musical is man?* (1973), traducido al japonés (1979) y al francés (1980)¹⁷, que reúne en cuatro capítulos otras tantas disertaciones efectuadas en la Universidad de Washington en 1971, condensa sus principales ideas. Ya los títulos de cada capítulo son todo un programa: *Humanly Organized Sound, Music in Society and Culture, Culture and Society in Music y Soundly Organized Humanity*.¹⁸ Las inteligentes inversiones de términos entre el primero y el cuarto, y el segundo y el tercero, muestran su interés por señalar las interacciones de los elementos constitutivos del sistema y la reciprocidad de sus respectivas existencias. La música es inseparable de la sociedad y la cultura a las que pertenece; a la vez, esa sociedad y esa cultura plasman un determinado tipo de música que las representa. Hablar de *sonido humanamente organizado*, supone encarar el tema partiendo de una experiencia sonora en relación con las personas que la crean, la expresan, la viven (como músicos o como audiencia) y la transmiten. Su contraparte, *la humanidad sonoramente organizada*, exige abordar una experiencia de comunicación humana, en relación con los sonidos que la constituyen. Blacking dice: "*Sea que se ponga el énfasis*

*sobre el sonido humanamente organizado o sobre la humanidad sonoramente organizada, sobre una experiencia tonal relacionada con las personas o sobre una experiencia compartida relacionada con los sonidos, la función de la música es reforzar, o relacionar a las personas más estrechamente con, ciertas experiencias que han adquirido significado en su vida social" (1976:99).*¹⁹

Incansable difusor de las bondades de la etnomusicología, a la que le adjudicaba la capacidad de abrir nuevas vías en el análisis y la historia de la música (op. cit.:12), partía de considerar que toda música es estructuralmente, así como funcionalmente, música étnica (*folk music*) (op. cit.:9), porque no puede ser transmitida o tener significación sin las asociaciones entre los individuos, y porque los procesos esenciales de la música pueden descubrirse en las estructuras de intercambio de los cuerpos humanos en sociedad (op. cit.:8). En consecuencia, renegaba de la utilidad de la distinción entre "art" y "folk" music -en nuestro medio, música académica o culta y música de tradición oral-²⁰. La escritura y la invención de la notación -afirma- son, evidentemente, factores importantes que pueden generar estructuras musicales extensas, pero ellas expresan diferencias de grado, y no la diferencia de naturaleza o de clase que está implícita en la distinción entre las músicas que se agrupan bajo cada uno de esos rótulos (op. cit.:9). La simplicidad o complejidad de la música es en última instancia irrelevante y "...al menos que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carece de sentido" (1976:-71).²¹

Acerca de su concepción sobre el sistema cognitivo dice: "Cada compositor tiene un sistema cognitivo básico que marca con su impronta sus obras principales... Este sistema cognitivo comprende toda actividad cerebral implicada en la coordinación motriz del compositor, en sus sentimientos y sus experiencias culturales, así como en sus actividades sociales, intelectuales y musicales" (1976: 24).²²

Blacking insistió permanentemente en aseverar que la capacidad musical es inherente a la especie humana. "Si descubrimos con precisión cómo la música es creada y apreciada en los contextos sociales y culturales dife-

rentes, y quizá si establecemos que la musicalidad es una característica universal específica de la especie, estaremos en condiciones de mostrar que los humanos son aún más notables de lo que creemos actualmente -y no solamente algunos, sino todos- y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de sus posibilidades, a causa del carácter opresivo de la mayoría de las sociedades" (op. cit.: 116-17).

Sus casi dos años de permanencia entre los Venda de Africa del Sur le han dado base a sus teorías y a una parte de los ciento veintiséis escritos que constituyen su producción científica. No obstante, los títulos de su voluminosa obra dan cuenta en forma sustantiva de la variedad de temas teóricos que ha abordado. Muchas de sus aseveraciones no contaron con una deseable fundamentación, hecho por el cual Marcia Herndon, en una reseña del libro que comentamos, dice que "*la presentación de Blacking es más ontológica, metafísica y psicológica que formalmente lógica*" (1975:143), pero no es menos cierto que arrojó ideas para repensar la etnomusicología y para continuar una tarea que la muerte le impidió, sino concluir, dada la magnitud de sus propuestas, al menos acrecentar.

.

Hasta aquí esta segunda parte de las viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos, título quizá demasiado doméstico o banal, que no hace honor a varios de los planteos presentados, pero que tiene la virtud de expresar que sólo de una auténtica "preocupación" por desentrañar los enigmas de este vasto universo que abarca la etnomusicología, pueden surgir las fuerzas y las ideas para resolverlos, siempre, claro está, que la misma conduzca a abreviar en todas las fuentes de conocimiento que las disciplinas afines o rectoras del pensamiento científico proporcionan, y a avanzar a partir de la crítica constructiva constante de lo ya transitado en el propio campo.

Entre los defectos que se nos puedan señalar, hay uno que salta a la vista, aunque el título del artículo lo justifique. ¿Porqué hacer recaer en determinadas propuestas personales el discurrir de un área de estu-

dio? Hay varias respuestas a esta pregunta, de las que daremos solamente dos. En primer lugar, son siempre unas pocas personas las que producen, o al menos proponen, los cambios en toda disciplina, aunque sean muchas las que con su trabajo cotidiano reúnen materiales y resuelven problemas puntuales. Una síntesis tan breve como ésta no puede referirse más que a las primeras, y a lo sumo dedicar sólo algunas líneas a unas pocas de las restantes. En segundo lugar, estamos geográficamente lejos de los circuitos principales de acción y económicamente distantes de los centros de producción. No sabemos todo lo que ocurre sino lo que los "filtros" dejan pasar en algunas de las publicaciones periódicas más importantes, como *Ethnomusicology* y el *Yearbook for Traditional Music*⁴⁴, entre otras. Pero no es únicamente un problema local. Como dijeron Boilès y Nattiez hace dieciséis años (1977:27), el congreso de la *Society for Ethnomusicology* reúne en los EEUU de Norteamérica, cada año, entre 500 y 800 participantes⁴⁵. Los que asisten sólo pueden escuchar unas sesenta comunicaciones y son sumamente pocas las que se publican. En consecuencia, ni aún los que concurren al congreso llegan a conocer esa inmensa totalidad. Si consignamos estos datos, es sólo para tomar conciencia de la magnitud de nuestra ignorancia y tratar de hacer algo por reducirla.

Quedan por bosquejar varios de los enfoques más importantes de las décadas del '70 y el '80 y quizá sea menester, al final, dar cuenta en un anexo de las personalidades que conscientemente hemos dejado de lado, ante la necesidad de efectuar una selección. En última instancia, la finalidad última de un artículo como éste es impulsar a conocer en profundidad los enfoques tratados y las personalidades nombradas, en procura de incentivar a los más jóvenes a revitalizar la aletargada etnomusicología argentina.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

- BAILY, John. "John Blacking and his Place in Ethnomusicology (with a listing of his writings)". *Yearbook for Traditional Music*, 22: xii-xxi, 1990.
- BLACKING, John. "The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal". En M. Kolinski (ed.), *Studies in Ethnomusicology*. New York: Oak Publications, 2: 20-53, 1965.
- BLACKING, John. "The Value of Music in Human Experience". 1969. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1: 33-71, 1971.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973. 2ª ed., 1976. (Publicado en francés como *Le sens musical*. Paris: Les Editions de minuit, 1980. Traducción en japonés, 1979).
- BLACKING, John. "Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences". En *In Memoriam Antonio Jorge Dias*, vol.3. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Instituto de Alta Cultura, 71-93, 1974.
- BOAS, Franz. *The Central Eskimo*, Informe del Bureau of Ethnology 1884-1885: 399-669. Washington, Smithsonian Institution, 1888.
- BOAS, Franz. *Primitive Art*, Oslo, 1927.
- BOILES, Charles; NATTIEZ, Jean-Jacques. "Petite histoire critique de l'ethnomusicologie". *Musique en jeu*, 28: 26-53, 1977.
- COLLAER, Paul. "Cartography and Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 2: 66-68, 1958.
- COLLAER, Paul. *Atlas historique de la musique*. Paris, Meddens, 1960.
- HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1978.
- HERNDON, Marcia. Recensión de "How Musical is Man?" de John Blacking. *Ethnomusicology*, 19 (1): 143-145, 1975.
- HERZOG, George. "Musical Styles en North America". *Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists*: 455-458, 1928.
- HERZOG, George. "A comparison of Pueblo and Pima musical styles". *Journal of American Folklore*, 49: 283-417, 1938.

- HORNBOSTEL, Erich M. von. "Melodie und Skala", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 20: 11-23, 1912. (Publicada en 1913).
- HORNBOSTEL, Erich M. von; ABRAHAM, Otto. "Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 11: 1-25, 1909.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis". En *Miscelánea de Estudios Dedicados al Dr. Fernando Ortiz*: 878-918, La Habana, 1956.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "The Evaluation of Tempo". *Ethnomusicology*, 3:45-57, 1959.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "Classification of Tonal Structures". *Studies in Ethnomusicology*, 1: 38-76, 1961.
- LOMAX, Alan. "Musical Style and Social Context". *American Anthropologist*, 61: 927-954, 1959.
- LOMAX, Alan. "Song structure and social structure". *Ethnology*, 1: 425-451, 1962. Reimpreso en McAllester 1971: 227-252.
- LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science, publicación nº 88, 1968. Reimpresión: New Brunswick, New Jersey, Transaction Books, 1978.
- MCALLESTER, David. *Enemy Way Music*. Cambridge. Peabody Museum Papers, 41 (3), 1954.
- MCALLESTER, David P. *Readings in Ethnomusicology*. Selected and with an introduction and comments. New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, Alan. *Ethnomusicology of the Flatead Indians*. Chicago, Adline Publinsing Co., 1967.
- NETTL, Bruno. *North American Indian Musical Styles*. Philadelphia, Memoirs of the American Folklore Society 45, 1954.
- NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956.
- NETTL, Bruno. "Musical Cartography and the Distribution of Music", *Southwestern Journal of Anthropology*, 16: 338-47, 1960.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London- New York, The Free Press of Glencoe, 1964.
- PANTALEONI, Hewitt. Resención de "Folk Song Style and Culture" de Alan Lomax. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4: 158-161, 1972.

- ROBERTS, Helen H. *Form in Primitive Music*. New York, Norton, 1933.
- ROBERTS, Helen H. *Musical Areas of Aboriginal North American Indians*. New Haven, Yale University Publication in Anthropology, 12, 1936.
- RUIZ, Irma. "Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 10: 259-272, 1989.

* * * * *

NOTAS

1. Para esta parte contamos con el inestimable auxilio del artículo *Petite histoire critique de l'ethnomusicologie*, escrito por Charles Boilès y Jean-Jacques Nattiez, publicado en 1977. En sus 28 páginas hallará el lector muchos más datos de los que aquí se consignan, especialmente en lo que se refiere al desarrollo europeo de la etnomusicología. Agradecemos a nuestro colega y amigo Enrique Cámara el habernos informado de su existencia, así como su envío desde España.
2. Somos conscientes de que en una síntesis de este tipo, que además abarca un siglo de una disciplina, habrá más omisiones que menciones. Pero creemos que hay omisiones que merecen mayor indulgencia que otras; es a estas últimas a las que nos referimos.
3. En su trabajo *The Central Eskimo* de 1888, incluyó un anexo de transcripciones musicales sobre la música de los *Inuit*, que se cuentan entre las más antiguas que se poseen de esa cultura. Además, en el último capítulo de *Primitive Art*, dedicado a la literatura, la música y la danza, insiste sobre el contenido antropológico de los cantos (Boilès-Nattiez 1977: 34).
4. Dos años después daría a conocer *Music in Primitive Culture*. Aunque también ha escrito un número no despreciable de artículos, para 1983 llevaba escritos por lo menos siete libros.

5. Otro antropólogo que ejerció notables influencias sobre la etnomusicología que se estaba desarrollando en los EEUU de Norteamérica, además de Boas, fue su discípulo Alfred Kroeber.

6. Musicólogo nacido en Varsovia en 1901.

7. De aquí en más casi no existirán enfoques que queden fuera de esta calificación, pero es en esta etapa de la disciplina que creemos oportuno llamarlos así, debido al proceso que se operó entonces.

8. Así prefieren llamarlos Boilès-Nattiez (ibídem).

9. Junto con David McAllester, Williard Rhodes y Charles Seeger.

10. Hasta ese entonces, los cuatro miembros fundadores de *Ethno-musicology Newsletter* -nombre que posteriormente perdería el guión-, seguían solventando los gastos de publicación.

11. A partir de enero de 1958, *Ethnomusicology* sustituyó a *Ethnomusicology Newsletter*, produciéndose un cambio de formato y, en especial, de función. Los primeros 11 números del viejo Newsletter fueron considerados como volumen I, por lo que el primer número de *Ethnomusicology*, en carácter de *Journal of the Society for Ethnomusicology*, apareció como volumen II, nº 1. Desde enero de 1967, a los tres números por año de *Ethnomusicology* se sumaron seis números por año de *SEM Newsletter*, que se redujeron a tres a partir de 1979.

12. "A song style [...], is a pattern of learned behavior, common to the people of a culture. Singing is a specialized act of communication, akin to speech, but far more formally organized and redundant. Because of its heightened redundancy, singing attracts and holds the attention of groups; [...], it invites group participation. Whether chorally performed or not [...], the chief function of song is to express the shared feelings and mold the joint activities of some human community". La cita fue tomada de la reimpresión de *Folk Song Style and Culture* (Ver Bibliografía).

Nota: No seguiremos un criterio único para las citas de frases en lenguas extranjeras. En el texto irá la traducción en castellano, en todos los casos. Cuando se trate de frases muy ilustrativas del pensamiento del autor, se consignará también el texto en su lengua original, en las notas. Las traducciones son de la autora.

13. Nuestra experiencia al frente de la cátedra de "Introducción a una antropología de la música", del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, nos lleva a considerar esta afirmación como demasiado optimista.

14. La fuente que citamos es una reimpresión de *Song Structure and Social Structure* (Ver Bibliografía).

15. El énfasis es nuestro.

16. *"The establishment of a clear connection between the art and the essential life-style of a culture endows the style with the double authority of necessity and history"*.

17. En la primera parte de este artículo (1989) utilizamos la versión francesa, por la facilidad de ser de nuestra propiedad. En ésta, dado que ya no se trataba de citas ocasionales utilizadas para apoyar nuestra posición frente a la etnomusicología, sino de desarrollar las ideas fundamentales de Blacking, recurrimos la versión en inglés.

18. "El sonido humanamente organizado", "La música en la sociedad y la cultura", "La cultura y la sociedad en la música" y "La humanidad sonoramente organizada", serían las traducciones de los títulos, de acuerdo con el contexto. Pero según los traductores de la edición francesa, Blacking realiza un juego de palabras con el término *soundly* del cuarto título, cuyo valor lexical es *sana-mente, racionalmente*, pero que por su relación con el primero adquiere otro valor, no lexical, que lo aproxima a *sonoramente* (1980:101, nota 1). Las citas corresponden a la 2ª ed. inglesa, de 1976.

19. *"Whether the emphasis is on humanly organized sound or on soundly organized humanity, on a tonal experience related to people or a shared experience related to tones, the function of music is reinforce, or relate people more closely to, certain experiences which have come to have meaning in their social life".*

20. Véase la nota 10 de la primera parte de este escrito.

21. *"... but unless the formal analysis begins as an analysis of the social situation that generates the music, it is meaningless".*

22. *"Every composer has a basic cognitive system that sets its stamp on his major works, regardless of the ensembles for which they were written. This cognitive system includes all cerebral activity involved in his motor coordination, feelings, and cultural experiences, as well as his social, intellectual, and musical activities".*

23. *"By discovering precisely how music is created and appreciated in different social and cultural contexts, and perhaps establishing that musicality is a universal, species-specific characteristic, we can show that human beings are even more remarkable than we presently believe them to be -and not just a few human beings, but all human beings- and that the majority of us live far below our potential, because of the oppressive nature of most societies".*

24. Esta publicación anual es el órgano oficial del *International Council for Traditional Music*, denominado hasta 1980 *International Folk Music Council*. Entre 1948 y 1968 llevó el nombre de *Journal of the International Music Council*; desde 1969 hasta 1980, se llamó *Yearbook of the International Folk Music Council*; a partir de 1981, junto con el cambio de nombre de la institución, pasó a llamarse *Yearbook for Traditional Music*.

25. Probablemente hoy sean muchos más.