

EL PAPEL DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA COMO MEDIADORA INTERCULTURAL

Enrique Cámara de Landa

Universidad de Valladolid, Spain. E-mail: engcamara@fyl.uva.es

Recibido: 25 Julio 2010 / Revisado: 3 Septiembre 2010 / Aceptado: 10 Septiembre 2010 / Publicación Online: 15 Octubre 2010

Resumen: Establecida a fines del siglo XIX con el objetivo de estudiar las músicas producidas y experimentadas por los seres humanos en distintas regiones del mundo, la musicología comparada (que a partir de mediados del siglo XX pasó a ser denominada etnomusicología y no ha cesado de ir ampliando y modificando sus finalidades e intereses) nunca se apartó totalmente del ámbito de estudio y la acción interculturales, rasgo que parece estar inscrito en su misma razón de ser. En este artículo se señalan algunos de los temas y propuestas especialmente relacionados con este campo de intereses, aparentemente destinado a incrementarse a partir de los desafíos y exigencias de las sociedades contemporáneas.

Palabras Clave: Musicología comparada, etnomusicología, interculturalidad.

etnomusicología. (si bien a algunos de nosotros cada vez nos gustan menos las connotaciones de su prefijo). De manera que, en lugar de iniciar una discusión semántica en torno a los términos *multicultural* o *pluricultural*, los asumo como propios de la descripción de realidades, a la vez que recojo el uso del sufijo “ismo” para indicar un ámbito de alcance político en sentido amplio y me decanto por el vocablo *interculturalidad* para referirme a los fenómenos de interacción entre culturas que en principio se relacionan con conceptos de “respeto, simetría de poder, convivencia, aprendizaje, enriquecimiento y gestión de la diversidad cultural a partir de una comunicación basada en el reconocimiento de las diferencias, la comprensibilidad, el reconocimiento recíproco, la aceptación del Otro y la no monopolización de los medios de comunicación”¹.

INTRODUCCIÓN

En el presente texto quisiera reflejar de manera bastante directa la experiencia vivida durante el I Seminario *Multiculturalismo e Identidad en el mundo globalizado. La etnomusicología y su aporte a la historia actual*, que tuvo lugar en la Universidad de Cádiz durante los dos primeros días de octubre de 2009 y que fue organizado por la Asociación de Historia Actual con la coordinación de Juan Gustavo Núñez Olguín (a quien agradezco la invitación a participar). Por este motivo, en las líneas que siguen no pretendo penetrar en la elaboración de posibles respuestas a problemáticas concretas, sino traer a colación las iniciativas surgidas en el ámbito disciplinar que desde mediados del siglo XX denominamos

1. UNA PRESENCIA CONSTATABLE.

Acerca de la relevancia social –o al menos la actualidad– que evidencia el tema de las relaciones entre etnomusicología e interculturalidad en el actual espacio académico español, bastará con mencionar sólo unos ejemplos tomados de la observación de actividades programadas recientemente:

- “Música, artes escénicas e interculturalidad”, es el nombre de una asignatura de grado: perteneciente al Plan de Estudios en Historia y Ciencias de la Música con normativa del Espacio Europeo de Educación Superior que se imparte en la Universidad de Valladolid a partir del curso 2009-2010 (en el Módulo de Formación Básica de la Materia “Artes y Humanidades”). Varios de sus objetivos están

relacionados con el estímulo y desarrollo de la comprensión y el diálogo interculturales.

- La asignatura “Patrimonio musical extremeño e iberoamericano. Legado, investigación, interpretación y difusión” forma parte del programa de doctorado *El arte como diálogo y transmisión interculturales y transfronterizos* de la Universidad de Extremadura.

- La interculturalidad es un fenómeno explícitamente tratado en tesis doctorales como la de Susana Asensio *Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona*, que fue defendida en la Universidad central de dicha ciudad en 1997.

-Si indagamos entre los proyectos de investigación recientes, encontraremos un ejemplo aún más próximo a nuestros días, ya que está vigente: *La cultura sefardí en Ceuta: convivencia e interculturalidad* es el título del que dirige la doctora Victoria Eli Rodríguez de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con el Instituto de Estudios Ceutíes.

- También los encuentros científicos nos proporcionan casos actuales: *Música e interculturalidad* es el tema convocante del que se llevó a cabo en el Conservatorio Superior de Salamanca el 18 de marzo de 2009 y en el cual Andrea Giráldez (docente de la Universidad de Valladolid en la Escuela de Magisterio de Segovia) tuvo en cuenta las aportaciones de la etnomusicología a las actuales tendencias pedagógicas en su ponencia sobre la “Educación musical intercultural” reciente en España, y Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili) abordó cuestiones de diversidad cultural, cultura global e interculturalidad en su trabajo sobre “World Music: algo más que una etiqueta”. Entre los temas del XI Congreso de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) que se llevará a cabo en Lisboa en octubre de 2010 bajo el lema convocante “Músicas y saberes en tránsito”, figuran dos que es pertinente citar aquí: *Aproximaciones dialógicas en etnomusicología y Flujos culturales transatlánticos: Península Ibérica, África, América del Sur y el Caribe*.

Estos ejemplos, sin embargo, no dan cuenta de una situación nueva sino del reciente auge cobrado por un ámbito temático que ha constituido una constante en la disciplina a lo largo de su recorrido. Tal ha sido mi constatación a la hora de sintetizar en una frase –“Cien años y algo más: notas alrededor del diálogo intercultural”²– una de las principales razones de ser de su trayectoria. Dos años más

tarde volví a mencionar la prioritaria vocación de la disciplina: la primera parte del libro destinado a proporcionar una introducción a ésta abarca las páginas 1 a 359 y reúne la trayectoria histórica de sus principales corrientes y resultados bajo el título: “Etnomusicología, hacia el diálogo intercultural”³. Es por tal motivo que ninguna adaptación temática ha sido necesaria a la hora de responder a la convocatoria del seminario organizado en Cádiz por la Asociación de Historia Actual; la siguiente exposición responde al duplice objetivo de presentar un sintético recorrido por las tendencias y propuestas desarrolladas en el seno de la etnomusicología a lo largo de sus poco más de cien años de existencia (si bien algunos antecedentes permiten ampliar este arco temporal) y destacar a la vez sus permanentes vinculaciones con el estudio intercultural (que se refleja también en sus aplicaciones a las demandas de la sociedad).

2. IMPLICACIÓN DE LA VERGLEICHENDE MUSIKWISSENSCHAFT Y LA ETNOMUSICOLOGÍA EN EL ESTUDIO DE LA “MÚSICA DEL OTRO” Y DEL “OTRO MUSICAL”

Cuando a fines del siglo XIX el estudioso Guido Adler presentó su propuesta taxonómica de los sectores que componían la investigación musical, incluyó en la primera definición de lo que hoy se denomina etnomusicología un evidente componente de observación transcultural. El primer sector de dicha clasificación –histórico- abarcaba el estudio de la historia de la música occidental a través de la consideración de sus épocas, pueblos, imperios, naciones, ciudades y escuelas. El segundo – sistemático- estaba destinado a individualizar leyes constitutivas de la producción musical y se articulaba en cuatro subsectores, respectivamente dedicados a los parámetros del sonido organizado (armonía, ritmo, melodía, coherencia tonal y temporal), los estudios de estética, las disciplinas de la transmisión del saber musical (pedagogía y didáctica) y la comparación con perspectiva etnológica (que Adler denominó *Vergleichende Musikwissenschaft* –es decir “Musicología comparada” y que definió como la “comparación de los cantos populares de los pueblos de la tierra con fines etnográficos y su clasificación según las distintas formas”⁴). El descubrimiento en 1877 de la posibilidad de grabar y reproducir señales sonoras (efectuado

simultáneamente por parte de Charles Cross y Thomas Alva Edison, si bien fue éste quien obtuvo la repercusión necesaria para imponer su fonógrafo) había proporcionado al área un soporte científico tan importante como el que se derivó de los estudios de otro físico: Alexander John Ellis desconfió de su oído para calcular intervalos musicales –es decir, distancias entre sonidos de distinta frecuencia– y desarrolló un sistema de conversión logarítmica de las fracciones entre éstas que lo condujo a proponer el *cent* –centésima parte del semitono– como unidad de medida aplicable al estudio de las escalas musicales. Su afirmación –derivada de dichos estudios– de que el sistema musical vigente en la música culta europea no era el más perfecto ni respondía exclusivamente a las leyes de la naturaleza sentó las bases del relativismo en la disciplina al proponer la consideración de toda articulación teórico-musical como construcción –o producto- cultural⁵.

La nueva disciplina recibía así un bautismo científico en el seno de una sociedad (la de Europa Central) cuyas condiciones constituían un oportuno marco para la misma. Roberto Leydi menciona algunas de estas características: el apogeo de la mentalidad burguesa, la crisis del mundo romántico, el desarrollo de un nuevo modelo social influido por las nuevas percepciones de la relación tiempo/espacio (en parte gracias a la influencia del automóvil, el telégrafo y el aeroplano) y del pasado (por obra de la fotografía, el cine y también el fonógrafo y el gramófono), los progresos en el conocimiento del ser humano (desde el psicoanálisis hasta los rayos X) y el nuevo auge del estudio que podríamos denominar intracultural en lo relativo a las tradiciones musicales folklóricas de los países europeos (en parte impulsado por los nacionalismos y regionalismos) e intercultural en cuanto a los distintos tipos de música producidos en el resto del mundo (curiosidad vinculada en Occidente con movimientos tales como el exotismo y el primitivismo). Esta visión optimista contó desde ese momento con su contraparte crítica: el colonialismo, en cuyas filas marcharon no pocos estudiosos de las denominadas culturas, razas y sociedades no europeas. Eventos como las exposiciones universales (en cuyo ámbito muchos occidentales pudieron asistir en directo a *performances* musicales de pueblos lejanos a su espacio de residencia habitual) y fenómenos sociales como las migraciones en gran escala completan el contexto en el que se desarrollaron las primeras investigaciones sobre música con

perspectiva intercultural⁶. Obviamente, los fenómenos de observación o estudio de culturas musicales ajenas a la propia no nacieron en ese momento, sino que contaban con antecedentes tan lejanos como queramos buscarlos. No es el caso de desarrollar aquí este tema, al que se han dedicado muchas páginas; baste con recordar los elogios de Jean de Léry hacia las cualidades musicales exhibidas por los aborígenes brasileños, la extensa obra de recopilación de informaciones sobre ceremonias y rituales que incluían música tomada de labios de ancianos mexicas por parte de Bernardino de Sahagún (quien escribió su *Historia General de las cosas de Nueva España* en castellano y náhuatl), las muchas referencias musicales aparecidas en numerosos textos a partir de la conquista y colonización de América por parte de los europeos, las primeras transcripciones musicales realizadas por personajes como Marin Mersenne o Jean-Jacques Rousseau con objetivos tan lejanos entre sí como el universalismo del primero y el particularismo del segundo (lo cual constituye una prueba entre muchas del carácter auxiliar de esta herramienta, hecho en ocasiones ignorado por los estudiosos), la presencia de capítulos o apartados sobre músicas no occidentales en las –generalmente inconclusas– primeras historias de la música abordadas con intención de alcance universal (a menudo plagadas de juicios valorativos de muy distinto signo y en los que suele detectarse la ignorancia del autor sobre la materia que trata)⁷.

Algunos estudiosos, sin embargo, habían permanecido largos períodos en contacto con la cultura cuyas prácticas musicales pretendían observar y produjeron trabajos más próximos a lo que posteriormente se llamaría perspectiva *emic* (es el caso de Guillaume Villoteau, cuya estrategia de investigación basada en un prolongado estudio con un intérprete de ‘ud constituye un antecedente de la bimusicalidad que propondría Mantle Hood a mediados del siglo XX: la inmersión –en calidad de alumno– en el sistema musical estudiado para adquirir las competencias básicas de su manejo). Este principio metodológico no fue asumido por los estudiosos de la llamada Escuela de Berlín (corriente que se desarrolló alrededor de instituciones de esta ciudad a fines del siglo XIX y cuya influencia metodológica sobre investigadores de distintos continentes se verificó al menos hasta mediados del siguiente); por el contrario, éstos evitaban estudiar las músicas eventualmente recogidas por ellos con el objeto de no dejarse condicionar por el

contexto en el que se habían producido. Influidos por el evolucionismo cultural de sello darwiniano primero y por el difusionismo de la escuela histórico-cultural de Viena después, los musicólogos comparativos de la Escuela de Berlín persiguieron objetivos nomotéticos (intentando responder a preguntas de índole general sobre el origen de la música o la difusión de sistemas e instrumentos musicales, por ejemplo), establecieron taxonomías ambiciosas (como la clasificación universal de instrumentos musicales elaborada por Erich von Hornbostel y Curt Sachs y aún hoy en uso⁸ o las relativas a estilos musicales que posteriormente serían abandonadas), experimentaron con la tecnología (aparatos para medir frecuencias, entre otros), propusieron herramientas descriptivas y analíticas (como la adopción de signos diacríticos para indicar fenómenos musicales no considerados por la notación europea) y produjeron una abundante bibliografía.

Paralelamente, y a partir de las primeras grabaciones que darían origen a estudios etnomusicológicos (Benjamin Ives Gilman trabajó sobre las efectuadas por Jesse Walter Fewkes a los indígenas zuñi y passamaquoddy)⁹, la documentación sonora registrada en cilindros primero y en discos después comenzó a crecer: Franz Boas grabó en 1895 a los kwakiutl, Livingstone Farrand a grupos quleute y quinault en 1898, Frank Speck y Robert Lehmann-Nitsche en 1905 (a creek y yuchi el primero, a grupos patagónicos el segundo), Joseph Dixon en 1908-9 a los crow, Wellington Furlong a yaganes y onas entre 1907 y 1908. Con el cambio de siglo se establecieron los primeros repositorios sonoros en Europa Central (el *Phonogramm-Archiv der Akademie der Wissenschaften* en Viena en 1899 y el *Berlin Phonogram-Archiv* en 1900) y pronto las instituciones norteamericanas siguieron el ejemplo (el *American Museum of Natural History* en Nueva York, el *Field Museum of Natural History* en Chicago, el *Peabody Museum of Harvard University*, el *Pennsylvania Museum* en Filadelfia, la *University of California* en Berkeley). La aventura de la convivencia intercultural, que será una de los desafíos de la centuria, encuentra un curioso paralelo en los centros de documentación sonora, que reciben por esos años el nombre de archivos fonográficos y que recogen la documentación de distintas procedencias relevada durante el transcurso de trabajos de campo de índole variada.

Pero las metáforas de la pirámide de los evolucionistas y las ondas concéntricas de una piedra arrojada al agua de los difusionistas no convencen a todos por igual. Si Robert Lach, Jules Combarieu, Erich Fischer, George Montandon, Henry Balfour y muchos otros (entre los que se cuentan los ya citados Hornbostel y Sachs) desarrollan su actividad recurriendo a estos paradigmas científicos, en Estados Unidos el alemán Franz Boas sienta las bases del particularismo cultural (cuyos principios sería ocioso repetir aquí) y estimula el uso de aparatos grabadores de sonido por parte de sus estudiantes en el transcurso de los viajes de campo en los que éstos ponen en práctica la observación participante instalados en comunidades concretas durante períodos de tiempo cada vez mayores. La influencia de esta corriente sobre la musicología comparada constituye un importante desafío para quienes se embarcan en el estudio de las músicas del Otro y de la cultura del Otro musical, expresión ésta que no se reduce a un mero juego de palabras sino que denota las dos vertientes de la principal constante epistemológica verificada en la disciplina (incluso después que ésta haya abandonado la denominación de *Vergleichende Musikwissenschaft* para adoptar el de etnomusicología, hecho que acaecerá a mediados de siglo por obra de Jaap Kunst).

No es posible ni pertinente detallar aquí los estudios musicológicos interculturales que se inscriben en las sucesivas corrientes que influyeron en la disciplina para alcanzar distintos resultados a lo largo del tiempo. Recordemos, a guisa de trabajos modélicos, las monografías sobre grupos aborígenes y sus estilos musicales de Helen Roberts, Frances Densmore, Georg Herzog o el aún hoy activo Bruno Nettl (cuya obra testimonia el paso de su autor por las sucesivas tendencias interpretativas de la segunda mitad del siglo XX) entre muchos otros; las pesquisas transculturales con las que Béla Bartók intentó superar las connotaciones del nacionalismo musical de su época; la apropiación y adaptación de los postulados funcionalistas por parte de investigadores de música tradicional en distintos países de Occidente y el formidable estímulo que representó en este ámbito disciplinar la publicación de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam a comienzos de los años sesenta¹⁰. Tanto la revisión terminológica y conceptual operada por este estudioso en el campo de la etnomusicología como las

sugerencias y reflexiones que elaboró a partir de sus revisiones bibliográficas inauguraron una etapa de trabajos caracterizados por la tentación homológica (la música, en cuanto producto cultural, reflejaría otros aspectos de la sociedad y, en consecuencia, su estudio abriría las puertas a la comprensión de los mismos). Un ejemplo entre tantos es el de Alan Lomax y su sistema *cantometrics*, que parte de la aplicación en gran escala de una osada perspectiva analítica dirigida a contabilizar rasgos hasta entonces poco o nada considerados por los estudiosos (tipo de emisión vocal, grados de vinculación entre los participantes en una *performance*, ornamentación, tempo, y así hasta alcanzar treinta y siete variables) para ponerlos en relación con aspectos de la organización social tales como el grado de autonomía de la mujer o el trato recibido por los niños¹¹.

A través de estas propuestas y otras de enfoques y calibres muy variados la antorcha de la búsqueda de conocimiento musical intercultural pasa de mano en mano en el seno de una disciplina que utiliza un nombre incómodo y no pocas veces criticado –etnomusicología, precisamente–, cuestiona a menudo sus bases epistemológicas y metodológicas y promueve debates casi siempre relacionados de algún modo con la comprensión de las culturas musicales ajenas a las del propio investigador. Algo que no sucede sólo en Occidente, como pude comprobar cuando en 2005 un musicólogo indio aprovechó la ocasión que le brindaba tener que pronunciar unas palabras de reconocimiento ante un colega extranjero (el protocolo motivaba este acto que siguió a mi lectura de un texto en el 76 congreso anual de la Music Academy celebrado en Madrás) para dar la bienvenida a lo que denominó “musicología intercultural” (alusión al hecho de que mi trabajo escudriñaba en las derivaciones italianas del tango rioplatense y que además se presentaba como excepción en un encuentro científico dedicado a las músicas del Sur de Asia). Música e interculturalidad se evidenciaron una vez más en la conciencia del estudioso y en su reconocimiento explícito de este rasgo definitorio del campo disciplinar.

La mención de una serie de trabajos producidos en el ámbito analítico-musical bastaría para ejemplificar la afirmación del párrafo anterior acerca de los avances en campos concretos de la etnomusicología: las transcripciones sinópticas elaboradas por el rumano Costantin Brailoü en las que se evidencian las variantes producidas en

los parámetros del sonido organizado durante el canto (así como sus equivalentes tablas relativas a determinados sistemas musicales)¹², unidas a la influencia que ejercieron sobre las disciplinas sociales y humanísticas los trabajos de Claude Lévi-Strauss y a las propuestas de la lingüística estructural, abrieron las puertas a los enfoques analíticos elaborados por Nicolás Ruwet y basados en la presentación de las transcripciones musicales de acuerdo con una disposición paradigmática del discurso¹³. Éstos, a su vez, conducen a las estrategias de representación de la música por parte de estudiosos como los que se reúnen en el Musée de l’Home a partir de los años 80 del siglo XX. Cada uno de estos etnomusicólogos busca las formas de visualización de objetos y procesos musicales más próxima a los principios y modalidades expresivas documentados, es decir, transforma y enriquece las transcripciones por medio de gráficos, disposiciones paradigmáticas, dibujos analógicos y otros recursos, con el objeto de facilitar la comprensión por parte del lector de los principios y reglas puestos en juego durante la *performance* analizada (siempre, recordemos, relativa a culturas musicales ajenas a la propia)¹⁴. A su vez, estos y otros estímulos permiten superar los principios analíticos elaborados por Ernst Ferand durante los años treinta en materia de improvisación musical (un campo hasta entonces prácticamente virgen)¹⁵ y ampliar las recientes sugerencias de Bruno Nettl en esa materia¹⁶, como testimonian las aportaciones reunidas por Bernard Lortat-Jacob en un libro de 1987¹⁷ y aplicadas posteriormente por otros investigadores en terrenos hasta entonces no explorados con tal enfoque¹⁸.

Podríamos proseguir por este camino: los problemas presentados por las piezas musicales no basadas en sistemas proporcionales de escritura o interpretadas al margen de los mismos (por ejemplo, yuxtaponiendo sonidos cuya duración es decidida de manera extemporánea por los intérpretes durante cada *performance*) induce a los analistas de tales repertorios a sustituir el sistema tradicional de escritura rítmica por otro en el que se utiliza el cronómetro para determinar las duraciones en centésimas de segundo (cosa que hoy efectúan algunos programas informáticos)¹⁹. Otras formas de interacción entre los músicos que escapaban a la posibilidad de representación escrita motivan la elaboración de nuevas propuestas, como la grabación de polifonías por medio de técnicas de *play back*, la inducción a

que los informantes ejecuten y manipulen sintetizadores Yamaha transformados en xilófonos para estudiar las afinaciones de sus escalas o las transcripciones estructurales con las que Simha Arom –responsable de estas tres iniciativas– intenta descifrar los principios que rigen la organización sonora de grupos de pigmeos en la República Centrafricana. Hemos partido de las transcripciones sinópticas para llegar a la experimentación interactiva con tecnología moderna atravesando una serie de estadios que a su vez abren nuevas vías de indagación (lo cual nos recuerda que la “línea argumental” recorrida en estos párrafos es en realidad un recorrido reticular entre muchos otros que sería posible efectuar)²⁰.

Un recorrido que nos puede llevar a recordar, por ejemplo, cómo a partir de la tripartición propuesta por Jean Molino entre las dimensiones poética, estética y neutra, Jean-Jacques Nattiez amplía las posibilidades de la notación tradicional para describir aspectos de la externación musical no considerados anteriormente²¹; así como Sandro Biagiola combina la notación musical con recursos gráficos para describir los gritos publicitarios de los vendedores ambulantes napolitanos²², Mireille Helffer y Jean Schwarz apelan al uso de sonogramas para comparar versiones distintas de un canto budista tibetano²³ y, en territorio español, Grazia Tuzi recurre a una herramienta similar a través del uso de un programa informático para comparar y determinar estilos de ejecución vocal e instrumental de pandereteras de Cantabria²⁴.

Obviamente, esta búsqueda de recursos para decodificar principios, prácticas y sistemas musicales (tarea intercultural que está en el centro de los objetivos de la etnomusicología) no sólo se verifica o se evidencia en el ámbito de la transcripción y el análisis de la música, sino también en otros no menos relevantes, como el de las denominadas etnoteorías (véanse, por ejemplo, los estudios lingüísticos que desarrolló Hugo Zemp para especificar las terminologías musicales de los ‘are ‘are de las islas Solomon y sus numerosas connotaciones socioculturales²⁵), el estudio de la *performance* (varios buenos ejemplos pueden comprobarse en el libro editado por Gerard Béhague sobre el tema²⁶), las reflexiones sobre la musicalidad humana (modélico en este sentido es el trabajo de John Blacking a partir de su trabajo con los Venda de Sudáfrica y de sus experiencias previas en Europa²⁷) o la inversión -por parte

de Anthony Seeger- de la famosa afirmación de Merriam de que la música refleja la cultura, al recordar que también puede condicionarla con valor creativo (el autor sugiere la expresión “Antropología Musical” para denotar esta corriente destinada a complementar la visión de la “Antropología de la Música”²⁸).

Para entonces, ya el concepto simbolista de cultura desarrollado por Clifford Geertz y la búsqueda de significados especificada a través de la descripción densa provocan entre no pocos etnomusicólogos la aplicación de enfoques interpretativos que desafían a la dicotomía entre cultura observante y cultura observada. Mientras algunos estudiosos van buscando respuestas a la crisis de la representación que afecta a las ciencias sociales (de la que la edición póstuma del diario de campo de Malinowski es un síntoma), intentando poner en práctica recursos de representación tales como el etnotexto, el texto colaborativo o la edición dialógica llevada a cabo por Steve Feld en la reedición de su libro sobre aspectos de la expresión musical de los Kaluli de Nueva Guinea²⁹, aumentan la actitud reflexiva y los cuestionamientos éticos de los estudiosos acerca de las connotaciones de –y la implicación en– su trabajo de campo, considerado ahora como eje y guía de toda la investigación etnomusicológica. Las connotaciones filosóficas de la inmersión en experiencias de interpretación musical compartida con los hasta entonces denominados “informantes” (quienes empiezan a recibir nombres menos desagradables) son teorizadas por algunos estudiosos que proponen expresiones como hermenéutica fenomenológica o fenomenología hermenéutica para caracterizar a estas vivencias³⁰. Un ejemplo de adaptación al ámbito de la disciplina de una categoría generada en otra (algo que sucede a menudo en la reciente etnomusicología) es la sugerencia tripartita de Tim Rice, quien rescata la historia y la dimensión personal –dos aspectos poco considerados hasta entonces en estos estudios– a través de un modelo de investigación sintetizado en la pregunta que glosa a Geertz: ¿cómo se construye históricamente, se conserva socialmente y se experimenta individualmente la música?³¹

El pensamiento posmoderno no es ajeno al surgimiento de este tipo de propuestas, que ya pertenecen al presente de la disciplina. La necesidad de cumplir este recorrido a través de pocos párrafos es responsable de las numerosas omisiones de trabajos modélicos cuya

consideración enriquecería el panorama propuesto aquí al ampliar la sucesión de paradigmas epistemológicos y metodológicos. Pero en este caso he intentado enfocar una de las constantes de la disciplina: el estudio – descripción, análisis, interpretación– del Otro musical desde una situación de predominante dualidad entre culturas observante y observada (y entre perspectivas *etic* y *emic*). Para acercarnos a otro aspecto de la vocación interculturalista de la etnomusicología (que en parte contribuirá a cuestionar y superar tales dicotomías) pasaremos ahora del ámbito rural - predominante en los estudios considerados hasta aquí- al urbano.

3. HACIA UNA PERSPECTIVA INTERCULTURAL

En la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología celebrada en Bloomington (Indiana) en abril de 1965, Carlos Vega llamó la atención sobre la existencia de una “música de todos” que aún no había recibido de la comunidad académica la atención que merecía”. El estudioso argentino se refería a: “una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de los siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria”³². Su propuesta razonada de denominar “mesomúsica” a estas expresiones no alcanzó el eco que esperaba, pero su artículo tuvo el mérito de abrir de manera oficial –si bien, como sucede casi siempre en estos casos, existían antecedentes– las puertas de la investigación científica a lo que pronto pasó a denominarse *popular music* o con expresiones similares (en países hispanohablantes llegó a consolidarse la de “Música popular urbana”).

En 1981, durante un congreso celebrado en Amsterdam, se constituyó la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*); pronto llegarían otros trabajos (el de Middleton sigue constituyendo la referencia básica obligada³³) y se verificaría un crecimiento tan exponencial como constante en este área de estudios. Junto con el auge de los trabajos sobre músicas populares, en las ciudades la interculturalidad se instala en el

objeto de estudio como realidad cada vez más evidente e insoslayable. En 1978, Bruno Nettl edita un libro en el que varios autores estudian la vida musical en distintas urbes y en cuya introducción se citan trabajos sobre actividades musicales en contextos de migración y de encuentro intercultural³⁴: polacos en Detroit³⁵, húngaros en Cleveland³⁶, eslovacos en Pittsburg³⁷, portorriqueños en Nueva York³⁸ y judíos en Los Angeles³⁹. La “*Multicultural America*” será objeto de otros estudios de este tipo en las décadas siguientes⁴⁰. Distintos espacios de convivencia intercultural entran en el campo de la observación etnomusicológica (África y América Latina, por ejemplo) y el abanico de variables y procesos considerados se enriquece: urbanización, interacción entre fuerzas transformadoras y reacciones conservadoras, occidentalización y modernización, creación y asignación de emblemas, sincretismos, hibridaciones y otros asuntos que no sólo interesan a la etnomusicología urbana (puesto que la realidad va diluyendo las fronteras entre rural y urbano): Thomas Turino consigue integrar los mundos rural-andino y urbano-costeño del Perú al estudiar las prácticas musicales de los habitantes de un pueblito del altiplano, los procesos de andinización musical en Lima y los encuentros/desencuentros entre distintas realidades, expectativas e imaginarios de los migrantes andinos en la capital, sus descendientes y los que quedaron en la localidad emblemática de la identidad rescatada⁴¹. “Los cantos inmigrantes se mezclaron...”, escribe entre comillas Marita Fornaro en 1998 para referirse a la murga uruguaya⁴², y unos meses antes Susana Asensio defiende en Barcelona su ya mencionada tesis doctoral sobre música de migrantes marroquíes en esa ciudad, inaugurando una serie de trabajos en la Península que no citaré aquí pero que son testimonio de un interés que no cesa (de hecho, en la SIBE se constituyó un grupo de estudio sobre música y diáspora, mientras el de música y migración, integrado en su mayoría por estudiosos hispanohablantes, sesionó en el último congreso de la IMS –International Musicological Society). Marginalidad, negociación de identidad entre emigrantes y refugiados, proyección de imagen positiva en la sociedad receptora, acción transcultural en el comportamiento de individuos y grupos (incluso en las sucesivas generaciones de una familia⁴³), procesos y mecanismos de resemantización, asociacionismo, reafirmación de la identidad étnica, incidencia de factores de prestigio y

poder, apropiación y recreación de espacios simbólicos, eliminación de diferencias regionales, gestión de la nostalgia, compensación de desequilibrios en las esferas individual y social... Estos y otros aspectos son considerados en relación con las prácticas musicales (a las que se reconoce un amplio abanico de funciones a través de su uso en circunstancias variadas) para estudiar la inserción y el comportamiento de subculturas y minorías en espacios urbanos con vocación –o en situación– de multiculturalidad.

En este terreno los ámbitos de investigación científica y de aplicación de sus resultados convergen a menudo gracias a la sensibilidad de apertura hacia las demandas sociales que evidencian algunos estudiosos. En 1996 Max Peter Baumann edita un volumen cuyos autores reflexionan sobre los retos del diálogo intercultural y las políticas culturales que los afrontan (con la mirada dirigida en particular hacia las prácticas musicales y sus funciones)⁴⁴. A partir de la conciencia de que las tradiciones musicales son construcciones sociales, en estos textos se aborda la perspectiva dialógica en el trabajo de campo, en los enfoques interpretativos y en las actividades de promoción cultural; también se consideran las acciones que sería posible emprender en diversos ámbitos socioculturales, el uso de la música como símbolo y emblema de identidad nacional, la tarea de decodificación de estructuras, contenidos y significados que compete al etnomusicólogo (así como la de transmitir necesidades y aspiraciones locales a individuos e instituciones relevantes) y otros ámbitos de aplicación, como la promoción turística, los proyectos bilaterales y otro tipo de relaciones interculturales y acciones concretas tales como los talleres musicales para inmigrantes o los proyectos compartidos entre las unidades administrativas y políticas (y también los centros de enseñanza superior y las unidades de distribución). En todo ello la premisa es la toma de conciencia de “las funciones potenciales del (etno)musicólogo como investigador, estudioso y maestro, como mediador entre culturas diferentes y entre músicos y público, como autor, participante en congresos, organizador de simposios, conciertos y talleres de trabajo, como miembro activo de un proceso de comunicación y permanente diálogo entre distintos sectores y circunstancias”⁴⁵.

Asimismo, los estudios etnomusicológicos de carácter específicamente transcultural

representan contribuciones al área que nos ocupa, si bien suelen constituir un aspecto parcial de la misma, y llegan a ocupar volúmenes enteros de autoría colectiva. Es el caso del N° 5 de la revista *Música Oral del Sur* (2002), que incluye las actas de un congreso internacional dedicado a las “transculturaciones musicales mediterráneas” y del N° 8 de *TRANS-Revista transcultural de Música* (que por cierto, lleva el vocablo en su mismo título), donde se incluyen en 2004 las de un encuentro del ICTM (International Council for Traditional Music) realizado algunos años antes en Oviedo sobre el tema “Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales”.

Es casi tautológico constatar que el campo de estudios sobre música en espacios multiculturales se produce en metrópolis caracterizadas por este fenómeno. A comienzo de los años noventa Steven Loza lleva a cabo una serie de iniciativas con sus estudiantes de la UCLA (University of California, Los Angeles) para proporcionarles experiencias de investigación en esta materia y en dicha ciudad; algunos de los resultados fueron incluidos, junto con trabajos de investigadores formados, en el volumen 10 de los *Selected Reports in Ethnomusicology*⁴⁶. En el marco de una serie de consideraciones expuestas por Loza en la introducción, los autores convocados a participar intentaron responder a cuestiones tales como las formuladas por Ángeles Sancho-Velázquez: “What are the musics saying?, Why are the people of L.A. making [these] musics?, What are these musics telling us about ourselves? In sum, what does it mean to understand these musics, and how can this understanding affect the way we live?”⁴⁷; todo ello desde miradas pluridisciplinares que abarcan desde la sociología y los estudios culturales hasta la estética y la teoría de las artes. Véase, por ejemplo, la interpretación del concepto de metáfora que realiza la estudiosa citada: no se trata de un recurso ornamental sino de una reconstrucción creativa de la realidad que la convierte en herramienta sensible al contexto sociocultural, lista para ser utilizada por cualquier músico, independientemente de su cultura/s o subcultura/s de pertenencia. Probablemente, este modo de considerar a la metáfora como expresión de un nuevo modo de ser en el mundo y también de orientarse en el mundo haya indicado un camino a seguir: la búsqueda de recursos y bases para entender la interculturalidad más allá de la transculturalidad

y de las binariedades que habían caracterizado a buena parte de la etnomusicología.

Aún quedan muchos textos directamente relacionados con nuestro tema y la tentación de citarlos es fuerte: las ideas desarrolladas por Josep Martí en el capítulo X –denominado “Culturas musicales y multiculturalismo”– de su libro del 2004⁴⁸, algunos de los artículos publicados en *The World of Music* en 2003 y 2005⁴⁹, los numerosos trabajos sobre folklorismo (Baumann, Martí, El-Shawan Castelo Branco y Freitas Branco, entre otros⁵⁰) y el número aún mayor de los dedicados al cambio, de los cuales sólo cito uno paradigmático al que algunos de nosotros hemos recurrido en varias ocasiones: el artículo de Margareth Kartomi sobre procesos y resultados del contacto entre culturas musicales, que retoma una taxonomía elaborada precedentemente por Nettl (abandono, empobrecimiento, preservación, diversificación, consolidación, reintroducción, exageración, sátira, modernización, occidentalización) y la enriquece considerando otros fenómenos y respuestas (rechazo, transferencia, coexistencia, *revival*, síntesis, sincretismo⁵¹). A los mestizajes y la hibridación, dos distintas fisonomías de los contactos musicales interculturales, están dedicados respectivamente el volumen 13 de los *Cahiers de musiques traditionnelles*⁵² y un libro de varios autores editado por Gerhard Steingress⁵³; la lista no concluiría nunca.

Pero debe concluir; y para hacerlo parece pertinente mencionar otro trabajo altamente citado en la disciplina: el de Mark Slobin sobre la interacción entre los niveles global y local en materia de producción y consumo musical (otro *topos* asumido por la etnomusicología en tiempos postmodernos⁵⁴).

Las micromúsicas son, para Slobin, pequeñas unidades musicales que se desarrollan en el seno y contexto de las grandes culturas musicales. Colocando a la música –o reconociendo su posición– en el centro de la identidad individual, grupal y nacional, el autor sienta las bases para un enfoque comparativo apelando a una estrategia expositiva que yuxtapone miniensayos, propuestas, esquemas, tipologías y ejemplos analizados. Para ello, apela a los conceptos de subcultura, supercultura e intercultura (lo que le permite interpretar la interacción entre los distintos niveles de la producción cultural: músicas locales, regionales,

interregionales). Slobin explica en la página 2 de su artículo publicado en *Ethnomusicology* que “En miles de comentarios y decisiones en pequeña escala, cada día músicos y consumidores crean y sostienen un sistema musical complejo y muy articulado en las sociedades de capitalismo emergente o avanzado de Norteamérica y Europa”. El contexto explícito de su observación es el de la globalización contemporánea, mientras que las dinámicas analizadas son las interacciones entre individuo, comunidad, pequeño grupo, estado e industria, donde se considera la visibilización (revalorización) y la resonancia (utilizando el fenómeno acústico de vibración por simpatía como fenómeno de la empatía en los gustos y las modas⁵⁵).

Sensible a las asimetrías de poder del nivel supercultural (donde apela al concepto gramsciano de hegemonía internalizada), a los aspectos ideacionales implícitos de la práctica musical (estilos, repertorios, prácticas asumidas como pertinentes, etc.) y sus efectos sobre las subculturas (estereotipos, ocultación...), Slobin intenta elaborar un amplio esquema interpretativo del gigantesco y fenómeno de la producción y el consumo de música en el mundo contemporáneo. Inevitablemente (como alguien ha señalado), la empresa es muy ardua y el resultado adolece de falta de cohesión; la pluralidad de enfoques, asumida como actitud necesaria, provoca dificultades a la hora de producir un modelo unificado. Sin embargo, la propuesta es sugestiva y algunas categorías guardan especial relación con nuestro tema, como la anteriormente citada de intercultural (industrial y diaspórica) formada por fuerzas expansivas que atraviesan fronteras. Los conceptos de comunidad imaginada (aportación de Benedict Anderson⁵⁶), las significaciones adjudicadas a la música y las interacciones de las subculturas “en acción” (con sus códigos y estilos, pero también con sus cambios y movimientos entre grupos de reglas) son sólo algunas de las herramientas conceptuales utilizadas por Slobin para trabajar alrededor de su hipótesis, especificada en la página 61 de su artículo: “La gente utiliza los recursos disponibles, los transforma de acuerdo con sus necesidades, reevalúa y recomienza, construyendo cultura cada día, siguiendo estrategias, adaptándose al cambio”. El abordaje de los procedimientos aplicados en la interacción nos recuerda las respuestas elaboradas por Nettl/Kartomi pero constituye una oferta aún más amplia: copia, tratamiento,

paráfrasis, absorción, variación, reactivación, continuación, remodelación, imitación, emulación, travestismo, parodia, extracto, distorsión, espera, resistencia, simplificación, reconstitución, elaboración, desarrollo, subversión, perpetuación, reducción, promoción, respuesta, transformación. Y también: domesticación, préstamo, apropiación, eclecticismo, aculturación, asimilación, acomodación, reconfiguración, recontextualización, reevaluación, reordenamiento. Un abanico tan amplio de acciones elevadas al rango de categorías no puede –ni pretende– alcanzar un modelo unitario en todos sus aspectos y aplicaciones. De ahí las críticas formuladas a la propuesta por Veit Erlmann, quien aboga por trabajar en un espacio “a la vez más local y global que el modelo tripartito de Slobin”, porque “homogeneización y diferenciación no son excluyentes o rasgos antónimos de la globalización musical, sino elementos constituyentes de la cultura en los países avanzados de Occidente”. Para evadir lo que denomina “el síndrome de Benetton” (“cuanto más gente en el mundo compre la misma prenda de vestir, tanto más el comercio celebrará la diferencia”), Erlmann apela a la teoría de sistemas de Luhmann, según el cual la diferenciación del sistema replica la diferencia entre un sistema y su entorno (de manera que cada subsistema es copia del sistema en esa especial forma de diferencia). De esta manera, todo sistema que produce diferencia sigue siendo sistema, puesto que la diferencia no es una antítesis del sistema, sino que es devuelta al mismo⁵⁷.

Me parece oportuno “callar” una vez más y cerrar este texto mencionando la triple respuesta del autor a las observaciones de Erlmann (publicada en el mismo número de la revista *Ethnomusicology*): éstas –afirma Slobin– no invalidan la necesidad de considerar múltiples puntos de vista en la empresa analítica e interpretativa, que requiere además un incremento de los hasta el momento escasos estudios sobre recepción en el ámbito de la investigación musical; “la era de los modelos unitarios y sistemas satisfactorios ha pasado”⁵⁸.

NOTAS

1 Ellul, Jacques, “Rôle de la communication dans une société pluriculturelle”, en Lucien Sfez (ed.), *Dictionnaire critique de la communication 1*. París, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 494-500. La cita es de p. 499.

2 Cámara de Landa, Enrique, “Cien años y algo más: notas alrededor del diálogo intercultural”. *Revista Argentina de Musicología* 2 (2001): 49-61.

3 Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

4 Adler, Guido, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20. La traducción al inglés de este artículo apareció en 1982 en: Muggleston, Erica, “Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885), An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”. *Yearbook for Traditional Music* 13 (1982), pp. 1-21.

5 Ellis, Alexander John, “On the Musical Scales of Various Nations”. *Journal of the Society of Arts* 33/1688 (27 marzo 1885), pp. 485-527. Ellis, Alexander John, “Tonometrical Observations on some existing nonharmonic Scales”. *Proceedings of the Royal Society* (1884), pp. 368-410.

6 Leydi, Roberto, *L'altra musica. Etnomusicologia*. Giunti-Ricordi, 1991.

7 Pueden consultarse párrafos, comentarios y referencias (algunos de los cuales fueron leídos en el transcurso del Seminario efectuado en Cádiz) en: Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*, op. cit.

8 Hornbostel, Erich M. von; Sachs, Curt, “Systematik der Musikinstrumente, ein Versuch”. *Zeitschrift Ethnologie* 46 (1914), pp. 553-90.

9 Gilman, Benjamin Ives, “Zuñi melodies”. *Journal of American Ethnology and archeology* (1891), pp. 63-92.

10 Merriam, Alan, *The Anthropology of Music*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1964.

11 Cfr.: Lomax, Alan, *Folk Song style and culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968; y Lomax, Alan, *Cantometrics*. Berkeley, University of California, 1976.

12 Brailouï, Costantin, *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Ginebra, Minkoff Reprint, 1973.

13 Ruwet, Nicolás, “Méthodes d'analyse en musicologie”, *Revue belge de musicologie* 20 (1966), pp. 65-90. Reeditado como capítulo de libro en *Langage, musique, poésie*. París, Du Seuil 1972.

14 Rouget, Gilbert (ed.), 1981, *Ethnomusicologie et représentation de la musique*, París, Centre National de la Recherche Scientifique (*Le Courrier de CNRS* 42). Las propuestas de Bernard Lortat-Jacob, Hugo Zemp, Pierre Sallee, Gilbert Rouget y Mireille Helffer figuran en Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*, op. cit.

15 Ferand, Ernst, *Die Improvisation in der Musik*. Zurich, Rhein Verlag, 1938.

16 Nettl, Bruno, “Thoughts on Improvisation, a Comparative Approach”. *Musical Quarterly* 60 (1974), pp. 1-19.

- 17 Lortat-Jacob, Bernard (ed.), 1987, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. París, Selafl.
- 18 Cfr.: Giuriati, Giovanni, "«Percorsi» improvvisativi nella musica strumentale dell'Italia centromeridionale. En Varios autores, *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*. Milán, Unicopli, 1985, pp. 15-43; Cámara, Enrique, "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del *erkencho* en la Argentina". En Ruiz, Irma; García Miguel Ángel (eds.), *Texto y contexto en la investigación musicológica*, *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología (Buenos Aires, 25 al 28 agosto 1993)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1995, p 49-66. Un ejemplo relativo al jazz figura en Kerschbaumer, Franz, "Improvisation modale dans la musique de Miles Davis". *Musurgia* II/2 (1995), pp. 45-52.
- 19 Cfr.: Agamenzone, Maurizio; Facci, Serena, "La trascrizione delle durate nella polivocalità popolare a due parti in Italia". *Culture Musicali* 1 (1982), pp. 87-106 Otro ejemplos aparecen en: Macchiarella, Ignazio; Sassu, Pietro, "Vexilla Regis" y "Miserere". En Piero Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli y Pietro Sassu (eds.), *Canti liturgici di tradizione orale* (colección discográfica acompañada de un estudio impreso), Albatros Alb21, 1985.
- 20 Cfr., entre otros, los siguientes textos de Simha Arom: "The Use of Play-Back Techniques in the study of Oral Polyphonies". *Ethnomusicology* 20/3 (1976), pp 483-519; "La musica per complessi di corni dei Banda-Linda: forma e struttura", *Ethnomusicologica (Quaderni dell'Accademia Chianca XLIII)*, 1989, pp. 25-45 (ed. orig.: *Selected Reports in Ethnomusicology 5 -Studies in African Music-*. Los Angeles, UCLA, 1984); *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie* (2 vols.). Paris, SELAF, 1985; "Un sintetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione interattiva delle scale musicali". *Culture Musicali* 15/16 (1989), pp. 9-24; "Le système pentatonique des Pymées Aka de Centrafrique". En: *VII European Seminar in Ethnomusicology* (pre- publicación de los textos del congreso). Berlín, 1990, pp. 9-21.
- 21 Nattiez, Jean-Jacques, "Some Aspects of Inuit Vocal Games". *Ethnomusicology* 27/3 (1983). Pp. 457-75.
- 22 Biagiola, Sandro, *Campania I: venditori ambulanti*. Cetra SU 5002, 1979 (vinilo de la colección: *I Suoni*).
- 23 Helffer, Mireille; Schwarz, Jean, "De la notation tibétaine au sonogramme". En: Rouget, Gilbert (ed.): *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique (Numero fuera de serie de *Le Courier du CNRS*, N°42), 1981, pp. 12-13.
- 24 Tuzi, Grazia, *Alberi dei canti. Musica tradizionale femminile in Cantabria* (tesis de doctorado defendida en la Università La Sapienza de Roma en 1999).
- 25 Zemp, Hugo, "Aspects of 'are 'are Musical Theory". *Ethnomusicology* 23/1 (1979), pp. 5-48.
- 26 Béhague, Gerard (ed.), *Performance pratique. Ethnomusicological perspectives*. Westport/London, Greenwood Press, 1984.
- 27 Blacking, John, *How musical is man?*. Seattle/London, University of Washington Press, 1973. Ed. en castellano: *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, Alianza, 2006 (traducción de Francisco Cruces).
- 28 Cfr.: Seeger, Anthony, *Why Suyá Sing*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- 29 Feld, Steven, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.
- 30 Ambas expresiones aparecen en sendos textos de un libro colectivo sobre el trabajo de campo etnomusicológico: Barz, Grehory F.; Cooley, Timothy J. (eds.), *Shadows in the Field (New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1997. La segunda edición es de 2008.
- 31 Cfr.: Rice, Timothy, "Towards a remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31/3 (1987), pp. 469-78. Ed. en castellano: "Hacia una remodelación de la etnomusicología". En: Cruces, Francisco (ed.), *Las Culturas Musicales (lecturas de etnomusicología)*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 155-78.
- 32 Vega, Carlos, "Mesomusic: an essay on the music of the masses". *Ethnomusicology* 10/1 (1966), pp. 1-17. Versión en castellano: "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3 (1979), pp. 4-16. Las dos citas sons de p. 5.
- 33 Middleton, Richard, *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- 34 Nettl, Bruno (ed.), *Eighth Urban Musical Cultures. Tradition and Change*. Urbana/Chicago/London, University of Illinois Press, 1978.
- 35 Nettl, Bruno, "Preliminary Remarks on Urban Folk Music in Detroit". *Western Folklore* 16 (1957), pp. 37-42; Pawlowka, Harriet, *Merrily We Sing*. Detroit, Wayne State University Press, 1961.
- 36 Erdely, Stephen, "Folksinging of the American Hungarians in Cleveland". *Ethnomusicology* 8 (1964), pp. 14-27.
- 37 Evanson, Jacob, "Folk Sings of an Industrial City". En: Korson George (ed.), *Pennsylvanian Songs and Legends*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949, pp. 423-66.
- 38 Tyhak, Shulamith, "Puerto Rican Children's Songs in New York". *Midwest Folklore* 8 (1958), pp. 5-20.
- 39 Armistead, Samuel; Silverman, Joseph, "Hispanic Balladry among the Sephardic Jews of the West Coast". *Western Folklore* 19 (1960), pp. 229-44.

- 40 Cfr., por ejemplo: Lornell, Kip; Rasmussen, Anne (eds.), *Musics of Multicultural America. A Study of Twelve Musical Communities*. London/Mexico City, New Delhi/Singapore/Sydney/Toronto, Schirmer Books, 1997.
- 41 Turino, Thomas, *Moving away from silence*. Chicago/London, Chicago University Press, 1993.
- 42 Fornaro, Marita, "«Los cantos inmigrantes se mezclaron...» .La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes". *Antropología* (Madrid) 15/16 (1998); número coordinado por Francisco Cruces y dedicado a: "El sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música", pp. 139-70.
- 43 Cámara de Landa, Enrique, "«Vamos con una bilbainada»: significados consensuales en las generaciones de una familia". *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 8 (2004), <http://www.sibetrans.com/trans/>
- 44 Baumann, Max Peter (ed.), *Music in the Dialogue of Cultures, Tradicional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1996.
- 45 Bauman, Max Peter, "Introduction, towards new directions in the dialogue of music cultures". En Baumann, Max Peter (ed.), *Music...* op cit, 1-14 (la cita es de página 12).
- 46 Loza, Steven (ed.), *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles. Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 10 (1994), Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, Los Angeles.
- 47 Sancho-Velázquez, Angeles, "Interpreting metaphors: cross-cultural aesthetics as hermeneutic project", En Loza, Steven (ed.), *Musical...*, op. cit., pp. 37-50. La cita es de p. 48.
- 48 Martí, Josep, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés, Cataluña, Deriva, 2000.
- 49 *The World of Music* , vol. 45/3 (2003): Cross-Cultural Aesthetics; vol. 47/3 (2005): The Music of "Others" in the Western World.
- 50 Cfr.: Baumann, Max Peter, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusicologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur, Suiza: Amadeus, 1976. Martí, Josep, *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996. Ronström, Owe, "Revival Reconsidered". *The World of Music* 38/3 (1996:), pp. 5- 20.
- 51 Kartomi, Margareth, "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology* 25/2 (1981), pp. 224-49. Ed. en castellano "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". En: Francisco Cruces (ed.), *Las Culturas Musicales (lecturas de etnomusicología)*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 357-82 (trad. De Enrique Cámara de Landa).
- 52 *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 13 *Métissages* (2000).
- 53 Steingress, Gerhard (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Münster/Hamburg/London, Lit Verlag, 2002.
- 54 Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology* 36/1 (1992), pp. 1-87. Slobin, Mark, *Subcultural sounds : micromusics of the west*. Middletown, Wesleyan University, 1993.
- 55 También utiliza los "scapes" propuestos por Arjun Appadurai: ethnoscapas, mediascapas , technoscapas, finanscapas, ideoscapas. Cfr: Appadurai, Arjun, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* 2/2 (1990), pp. 1-24.
- 56 Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 1983..
- 57 Erlmann, Veit; Slobin, Mark. "Response to Mark Slobin," "Response to Veit Erlmann.". *Ethnomusicology* 37:2 (Spring/Summer 1993), pp. 263-69. Las citas son de la página 265.
- 58 *Ibíd.*