

ESBOZO DE UNA TEORÍA DE LA MÚSICA MÁS ALLÁ DE LA ANTROPOLOGÍA SIN MÚSICA Y DE LA MUSICOLOGÍA SIN HOMBRE¹

Rafael José de Menezes Bastos²

rafael@cfh.ufsc.br

Traducción del portugués de Luz Adriana Sánchez Segura³

keuala2001@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1147>

“Os nossos esperam os vossos”

(Escrito en el Osario del Cementerio de la Quinta dos Lázaros, en Bahía. Dicho común de mi madre)

RESUMEN

El contexto general de la presente discusión es el de las teorías elaboradas en los últimos cien años por la Etnomusicología acerca de: 1. La definición de su propio campo; y, 2. La música como categoría objeto de su conocimiento. Este contexto constituirá el telón de fondo de la discusión, cuyo eje serán las décadas de 1950 y 1960 del siglo XX. Durante estas décadas sucedieron hechos cruciales en dirección a la conformación de la Etnomusicología, particularmente en los Estados Unidos. El marco cronológico y nacional en consideración no implicará el perjuicio de una visión global del área, pues las citadas décadas norteamericanas representaron el proyecto etnomusicológico como un todo: reafirmaron sus gérmenes originales de pensamiento, asumieron por completo su dilema y apuntaron hacia desplazamientos en la disciplina, previsibles en sus orígenes.

Inscrita en este contexto, la discusión se localiza también en el marco general –relativo a las cuestiones 1 y 2 arriba mencionadas– de las diversas otras musicologías, es decir, Musicología Histórica, Sociología y Psicología de la Música, Estética y Folclor Musicales. Abordaré estos temas de forma modesta a través del análisis de algunos autores de las áreas referidas, sobre todo europeos. Escojo y le doy foco central a las décadas de 1950 a 1960, por razones semejantes a las expuestas para el caso de la Etnomusicología. Finalmente, esta discusión también abarca los nexos de la Antropología con la música y la Etnomusicología.

Palabras clave: *Etnomusicología, Antropología de la música, Música, Sociología de la música.*

1 Texto extraído de: Menezes Bastos, Rafael José de A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa”. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. p. 31-63.

2 Rafael José de Menezes Bastos es Profesor Titular del Departamento de Antropología de la Universidade Federal de Santa Catarina, donde coordina el Núcleo de Estudos de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (<www.musa.ufsc.br>). Investigador 1B de CNPq, ha sido investigador y profesor visitante en diversas universidades brasileñas y extranjeras. Autor del libro, “A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa” (2013), y de otros tres libros, cien artículos y capítulos de libros, dentro y fuera de Brasil. Dirigió diez trabajos de pregrado, treinta y ocho tesis de maestría y trece tesis de doctorado en universidades brasileñas y en el extranjero. Actualmente continúa con un número significativo de esos trabajos en marcha, tanto dentro como fuera de Brasil. Investiga la música en Brasil y en América Latina desde 1971. Sus ejes de estudio han sido principalmente acerca de los indios Kamayurá del Alto Xingu y en general con los indios de las tierras bajas de América del Sur desde 1969, colaborando con el primer grupo en sus proyectos propios sobre patrimonio musical y cultural. También se ha ocupado extensamente sobre el surgimiento de la música popular brasileira y sus componentes afro y cosmopolitas.

3 Luz Adriana Sánchez Segura, profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Literatura y doctora en Estudios de la Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina (Florianópolis/ Brasil). Su experiencia e intereses académicos se han concentrado en el campo de la literatura latinoamericana, más específicamente en la literatura y la cultura brasileñas. Actualmente es docente interna del Programa de Estudios Literarios, del énfasis en Teoría Literaria. Tiene experiencia como traductora (portugués-español- portugués) de textos literarios y técnico-científicos, y es traductora e intérprete oficial certificada.



ABSTRACT

The general context of the present discussion is that of the theories elaborated in the last hundred years by Ethnomusicology about: 1. The definition of its own field; and, 2. Music as the subject matter of its knowledge. This context will be the backdrop for the discussion, whose axis will be the decades of 1950 and 1960 of the twentieth century. During these years, crucial events occurred towards the conformation of Ethnomusicology, particularly in the United States. The chronological and national framework under consideration, will not imply the detriment of a global vision of the area, since that period in North America represented the ethnomusicological project as a whole: reaffirmed the original germs of thought, completely assumed its dilemmas and pointed to displacements in the discipline, predictable in its origins.

Inscribed in this context, the discussion is also located in the general framework - related to issues 1 and 2 above - of the various other musicologies, ie, Historical Musicology, Sociology and Psychology of Music, Aesthetics and Music Folklore. I will approach these issues in a modest way through the analysis of some authors of the above mentioned areas, especially Europeans. I choose and give center focus to the decades of 1950 to 1960, for reasons similar to those exposed for the case of Ethnomusicology. Finally, this discussion also covers the nexus of anthropology with music and ethnomusicology.

Keywords: *Ethnomusicology, Anthropology of music, Music, Sociology of music.*

Introducción

Si los **musicólogos** ignoran al **pueblo**, los **antropólogos** ignoran el **sonido**.

Feld (1975) [traducción y negrillas nuestras]

El primer contexto de esta discusión es el de las teorías elaboradas, en los últimos cien años, por la Etnomusicología acerca de:

1. La definición de su propio campo y;
2. La de la música como categoría objeto de su conocimiento.

Se trata por tanto de una discusión sobre la Etnomusicología y sobre la música. Sin embargo, tal contexto aparecerá aquí apenas como telón de fondo. Mi intención es concentrarme en las décadas de 1950 y 1960, en que sucedieron

hechos que considero fundamentales en lo que concierne a la conformación de la disciplina, sobre todo en Estados Unidos. Entre esos hechos registro:

- a. El abandono paulatino de la expresión **Musicología Comparada** como nombre del área de conocimiento; y
- b. La correspondiente afirmación de su nombre actual, *Etnomusicología*, inicialmente escrito con guion (**Etno-musicología**);
- c. La creación, en 1955, de la Society for Ethnomusicology, sucesora de la fugaz American Society for Comparative Musicology –de la década de 1930–; y, finalmente,
- d. La cristalización de la comunidad científica etnomusicológica, basada en el crecimiento extraordinario del área en términos académico-institucionales, editoriales, etc. Eso

se expresa, especialmente, en la publicación, hacia 1964, de algunos clásicos, tales como *The Anthropology of Music* (MERRIAM, 1964). A partir de ese momento, la Etnomusicología conoce un desarrollo impresionante, que se extiende hasta nuestros días.

Esa reducción cronológica y nacional no afectará una visión global del área en análisis. Al contrario, esas décadas norteamericanas de Etnomusicología representan, de manera sintética, el proyecto etnomusicológico como un todo: reafirman sus gérmenes originales de pensamiento, asumen por completo sus dilemas y apuntan hacia nuevos desplazamientos de y en la disciplina, previsibles desde sus orígenes.

Incluido en ese primer contexto, este examen pretende también ubicarse en un contexto general –referente a las cuestiones 1 y 2– de las otras y diversas “musicologías”, es decir, Musicología

Histórica, Sociología y Psicología de la Música, Estética y Folclore Musicales, etc. Nótese, que tal pretensión será ensayada de manera apenas modesta, a través del análisis de algunos autores recientes, sobre todo europeos, de las áreas de estudio referidas. Aquí también las mismas décadas merecerán un enfoque central, opción que tomé por razones similares a las expuestas para el caso de la Etnomusicología, *mutatis mutandis*.

Finalmente, la presente discusión intenta trabajar también sobre los nexos de la Antropología Social –léase también **Cultural**– con la música y las “musicologías”, especialmente con la Etnomusicología. El célebre **dilema etnomusicológico** (MERRIAM, 1969, p. 213), según entiendo, no es una construcción exclusivamente etnomusicológica. Como se sabe, tal dilema congénito en esa área de los estudios, establece la música como constituida por dos planos de abordaje: el de los “sonidos” –que merecería un análisis “musicológico”– y el de los “comportamientos” –cuyo examen sería “antropológico” (MERRIAM, 1969, p. 213). Entre esos dos planos, las relaciones serían llanamente de determinación del primero por el segundo, lo que, no obstante, nunca se explicita de manera clara sino en términos de un mero mecanismo proyectivo del “comportamiento” sobre el “sonido”. Según lo que conozco, tal postura nunca mereció crítica antropológica, lo que parece constituir, aunque sea por omisión, su legitimación. Sin embargo, esa legitimación no se agota ahí. Su existencia puede ser rastreada también

por el examen de actitudes usuales con relación a la música –como objeto de estudio– vigentes en la comunidad antropológica, aunque mucho más en su vertiente de la tradición oral. Entre esas actitudes cabe mencionar la reducción de la música –el “sonido” de Merriam– a una mera técnica de escritura, básicamente la de la anotación mensurada de la música occidental (MO). Tal reducción estaría en la base de la afirmación de que el estudio de la música sería inaccesible al “antropólogo”, constituyendo algo de “específico”, “particular”, opuesto, así, a lo “general”, que sería el centro de esta Antropología Sin Música con relación a la Musicología sin Hombre⁴.

Creo que esa actitud, no es típica apenas del conjunto de las relaciones vigentes entre la Antropología y la Etnomusicología. Como todo indica, se reproduce en los campos intersticiales de las Ciencias Humanas con las respectivas “musicologías”, globalmente. Por ejemplo, entre la Sociología y la Sociología de la Música; entre la Historia de la Música y la Musicología Histórica, etc.

Contextualizada la presente discusión, se intentará una reflexión sobre la música, sus disciplinas científicas (“musicologías”) –con énfasis en la Etnomusicología– y, también, las áreas correlacionadas de las Ciencias Sociales, de manera central la Antropología. Una reflexión de cuño antropológico por el extrañamiento que buscará producir en el sentido de la

4 Me permito recordarle al lector que la etimología de la palabra general, tiene su matriz latina en el verbo *generare*. Este verbo tiene como sentidos propios los de “engendrar”, “generar”, “dar el ser” (de ahí *genitor*); y figurados: “producir”, “crear”, “componer” (de ahí *general*, la patente militar).

construcción de todos esos “algunos” –a veces “nosotros”– como “otros”. En última instancia, intento pensar sobre la música en el pensamiento occidental, tomando las “musicologías” –la ciencia, pues– como un instante privilegiado de este. Creo que el dilema musicológico, con todas sus ambigüedades, intermediaciones y caminos medios –el terreno, por excelencia, de la fluidez, para la transigencia y la manipulación–, es apenas la realización etnomusicológica de aquello que se podría denominar **paradoja musicológica**. Percibo una paradoja⁵ básicamente como un antisentido común, una antiideología. Por tanto, es la contrariedad en exceso –el cambio de señal, el contraste– lo que ella opera con relación a un sentido común referencial. Los nativos occidentales, tanto como cualquier otro nativo, son capaces de operar con alto grado de compatibilidad y consistencia la interfaz de la música con los otros sistemas de vida sociocultural; es decir, su contexto, expresado por el universo de sus usos y funciones. Así, por ejemplo, vinculan la **Marcha Fúnebre** a las prendas negras, a los cuerpos recogidos, a las lágrimas, a las flores, etc., todo dirigido a la composición del evento “entierro”. El conjunto de esas operaciones es ampliamente dominado por la verbalización de normas conscientes –por ejemplo: “en el entierro, las músicas deben ser tristes”. Esas normas son *ad hoc* con relación a cada dominio (evento), constituyendo un sentido común. En el campo científico,

5 Cabe recordar que esta palabra es de origen griega y que se compone del prefijo **pará** (que da la idea de contraste) y del nombre **doxa** (“sentido común”, “apariencia”). Una paradoja contraría una **ideología**, en el sentido de “falsa conciencia” (MANHEIM, 1950) o de **mentira** (del latín, *mentiri*), algo que de tan mental es falso.

en el de las “musicologías”, esa fluencia es problemática, pues se esteriliza casi siempre en las dificultades de hacer evidentes las reglas de conjunción (contextualización) de la música con otros sistemas, y viceversa. Esas reglas son inconscientes. Además, siendo de contextualización –de encadenamiento sintagmático– actúan también, necesariamente, en el plano de los paradigmas componentes y atraviesan dominios. He aquí, en resumen, la esencia del dilema etnomusicológico: ¿Cómo reducir la expresión de la música (el “sonido”) –su fonología y gramática– a su contexto (el “comportamiento”), y viceversa? Pues la **Marcha Fúnebre** también puede tener lugar, por ejemplo, en un aula laica de Historia de la Música o en un brillante y alegre día de verano, en la casa de un amante nada fúnebre de Chopin. ¿Por qué puede estar cerca de textos tan diversos? ¿Qué hay de su tristeza?

La búsqueda de la solución de ese dilema –que, espero poder demostrar aquí, es apenas la manifestación regional etnomusicológica de la **paradoja musicológica**– ha sido realizada, en los casi cien años de Etnomusicología, en el mismo eje en que tiene lugar: el de la interfaz contextual. Se parte aquí de la creencia en la determinación de la expresión por el contexto musical y, de manera correspondiente, de la incredulidad en la pertinencia de un plano de contenido de ese lenguaje. Se ha buscado en el ámbito de una Pragmática Musical y, así, en términos contextuales de la música, la resolución de las cuestiones del orden fonológico-gramatical de ese lenguaje y de su interfaz contextual – esta admitida como estructuradora del

“sonido”. Eso caracterizaría, en esencia, el abordaje etnomusicológico.

Volviendo a la Etnomusicología: lo que puede verificarse como tendencia central del área es que la búsqueda de resolución de la problemática de la interfaz contextual de la música ha sido hecha, en todos estos años, en términos, ellos mismos, contextuales. De manera paralela, se ha cedido lugar, en la mayoría de veces, a negarle cualquier semanticidad a la música, caracterizada así como si no “enviara” nada. Eso está gradualmente ilustrado por mi epígrafe. ¿Qué es lo ella que hace? Congela diabólicamente el lenguaje musical (minimizado al “sonido”) en la sensorialidad pura, desapropiándolo de toda inteligibilidad –incluso de la sensible–, lo que también ocurre con el propio etnomusicólogo (sin hombre), metáfora, así, del “músico” (“instrumentista”), ejecutante del sentido que no “compone”. Todo eso constituye un absurdo que, como máximo, ha podido construir tautologías, lo que evidencia que no se puede erigir una ciencia simplemente por paradoja (inversión) en relación a un sentido común (ALTHUSSER, 1974). Superar esa paradoja –una victoria de Pirro del **entendedor** sobre el **sentidor**– significa superar sus dos dobleces: el de señal positiva, constituido por el sentido común de las normas conscientes y *ad hoc* de contextualización; así como la negativa, de la parálisis como descubrimiento de las correspondientes reglas inconscientes.

Solamente el proyecto de una Semántica Musical puede llevar eso a cabo. Tal proyecto, recortando lo que es sentido y lo que es contexto, parte de la pertinencia y validez de un plano de contenido musical,

codificado en el de la expresión. Y así, recompone la integralidad de la música como lenguaje, lo que su condenación al contexto –tan bien traducida por la minimización sonora– le extirpó. Una de las características fundamentales del lenguaje –sin la que no podría existir– es precisamente la elección –intencionalidad con relación al contexto (LYONS, 1974a, p. 413-414). Es en la perspectiva del proyecto de una Semántica Musical, que este siglo se mueve en la dirección de una resolución científica adecuada a la música. Como el de cualquier semántica, este no es un intento sencillo, por ello la disección que haré de su problemática, que, no ingenua, parte sin embargo del que considero uno de los aprendizajes más fundamentales de la Historia de la Antropología: “la música es social no sólo por su contenido, sino por su forma”⁶. Idea fundamental en la perspectiva del extrañamiento de la **paradoja musicológica** y, por tanto, del restablecimiento del lenguaje musical como sistema significante y de significado.

Para una Antropología de la Etnomusicología

Merriam (1977, p. 189-190), en un estudio extremadamente relevante sobre la historia de la delimitación del campo de la Etnomusicología, llama la atención sobre el hecho de que una limitación de ese tipo puede cubrir tanto lo que la disciplina debe abarcar, en la comprensión de cada autor, como lo que ella, efectivamente alcanza. Es importante que se considere desde el comienzo la existencia de esa divergencia

⁶ Conforme Mauss (1979, p. 18), en que como puede observarse, sustituye **plegaria** por **música**, en un ejercicio que considero afortunado, debido a que los dos discursos son voco-sonoros.

entre la intención y la realización del proyecto disciplinario etnomusicológico, típica, creo, de toda y cualquier ciencia. ¿Cuál será la naturaleza de las relaciones vigentes entre esos dos extremos del proyecto? ¿Será que la intención no está simplemente encubriendo la realización, como una especie de fingimiento o disfraz, algo cercano a la ideología como **falsa conciencia** (MANNHEIM, 1950)? O, por otro lado, ¿entre la intención y la realización no estará la precariedad de los medios (teóricos, metodológicos, técnicos, etc.) a disposición en el sentido de la concretización efectiva del proyecto? Soy de la opinión de que las razones que presiden la existencia de tal divergencia son complejas, pues abarcan más elementos que una simple oposición entre **falsa conciencia** y, digamos, **práctica**.

Adler, el primero en cuñar una definición de la Etnomusicología –*Musikologie*, para él, es decir, la *vergleichende Musikwissenschaft* (Musicología Comparada)–, la caracteriza como:

Una nueva y extremadamente importante subregión de esta parte sistemática es la “Musikologie”, es decir, la Musicología Comparada, cuya tarea es comparar la producción tonal, especialmente los cánticos folclóricos de los diferentes pueblos, países y territorios, con propósito etnográfico y clasificarla, en su diversidad, de acuerdo con sus características.⁷ (ADLER, 1885, p. 14)

7 Todas las traducciones (con sus cursivas y eventuales signos diacríticos) presentes en este artículo son de mi autoría. Boilez y Nattiez (1977) y Merriam (1977) fueron consultados para la reconstrucción de la historia de la delimitación del objeto de la Etnomusicología. Sobre la Musicología Comparada, utilicé Pinto (1983) así como Graf (1974).

Entiendo que la categoría *Tonproducte* –que traduje como **producto tonal**– es el núcleo de la definición que venimos analizando. Su uso –y no simplemente el de la palabra *Musik* (**música**)– evidencia en el autor una diligencia y profundidad de intenciones absolutamente envidiables en quien escribió, hace cerca de cien años, a propósito del binomio relativismo-universalismo. Antes, por tanto, de la existencia de cualquier antropología en el sentido moderno del término. Es importante esa alusión para no continuar pensando y afirmando que “aquellos difusionistas alemanes” eran simplemente “etnocéntricos”, juicio apresurado y tan común en el discurso antropológico, sobre todo en su tradición oral.

La preferencia de Adler por el sustantivo **Tono** –que abarca la sonoridad tanto del habla como de la música⁸– toma todo el continuo de discursos voco-sonoros objeto de estudio de la Musicología Comparada. Además de desestabilizar, de inmediato y sin ambigüedades, la categoría occidental **música**. Nótese que trato la palabra **Tono** como una categoría nativa, por eso la necesidad de una exégesis, o hermenéutica –como las otras resaltadas en la cita– para que su comprensión no se entregue a la obviedad. Volviendo al texto de Adler, quiero creer que la postura elaborada por el autor, al usar esa y otras categorías –como lo examino más adelante– establece la disciplina de la Musicología Comparada en su nacimiento frente

8 Con la intención de descargar el texto de referencias bibliográficas, me privé de citar diccionarios de lenguas extranjeras que, de una manera u otra, participan en este trabajo, así como del propio portugués. Apenas en casos indispensables recurriré a ello.

a un objeto mucho más amplio, en el plano de las intenciones, que aquel que efectivamente logró construir. Eso se concretiza aún más por el anclaje que sufre ese **Tono**: se trata, según el autor, de entenderlo como **pro-ducción**, es decir, según entiendo, algo que está entre (**pro-**) el productor y el consumidor. Algo que no se agota en sí mismo, aunque tenga –sin duda alguna– concreción. Yendo más lejos en la reflexión, Adler presenta la finalidad última de la primera tarea de su *Musikologie*: “**comparar la producción tonal [...] con propósito etnográfico**”.

El concepto **Etnografía**, que parece fijarse en la primera mitad del siglo XIX, a partir de una práctica que remonta al XVIII (COPANS, 1974, p. 23), tiene ahí la acepción fundamental de “clasificación de los grupos humanos a partir de las características lingüísticas” (COPANS, 1974, p. 23) (nótese el carácter primordial del aspecto lingüístico en esta **Etnografía**). De formación anterior a este, es el concepto **Etnología**: “un ramo de la Filosofía de la Historia y luego el análisis de las características raciales”, según Copans. Este mismo autor (1974, p. 23) apunta que los dos campos sólo irán a reunirse en el marco de una disciplina única a fines del siglo XIX, época, exactamente, del texto de Adler en cuestión. A partir de ese momento, la Etnografía implica la recolección, documentación y descripción, quedando la Etnología encargada de la síntesis comparativa.

La conceptualización adleriana de Etnografía –según evidencia el texto en cuestión– es mucho más la de la Etnología, según la indicación de Copans. En las palabras de Adler, lo que

sería la Etnografía de Copans estaría sin rótulo, cubierto por la expresión: “**clasificarla**, en su diversidad, de acuerdo con sus características”, yo leería: **concreto-materiales**. Sugiero que en esa operación de **clasificación** –y en las entrelíneas del texto que la circunscribe– es que está la segunda tarea de la Musicología Comparada de Adler. Esta tarea se explicitará por el estudio de la concreción material-sonora –que **no** es lo mismo que el futuro “sonido” de Merriam– de la **producción tonal** en el epígrafe. Lo que me orienta en el sentido de esa interpretación es la nítida complementariedad que, en el texto, existe entre las operaciones **comparar** y **clasificar** (“en su diversidad, de acuerdo con sus características”), complementariedad que se expresa en el par: **etnográfico** (es decir, lingüístico-cultural)/**tonal** (es decir, voco-sonoro). Admito que ese **tonal** es el rótulo oculto en la expresión “**clasificarla**”, con respecto al mundo sonoro-vocal.

Resumiendo entonces, y en términos de categorías corrientes hoy en día, la definición adleriana de Musicología Comparada tendría dos caras: por un lado sería una Sociología, una Antropología; por el otro, una Musicología. Su objeto: los discursos voco-sonoros humanos. Esa postura, o intención, de Adler lo acerca a las formulaciones recientes de Blacking (1980), Boilés (1984), Gourlay (1984), Zemp (1979) y Feld (1982), por citar solo unos pocos –pero, sin duda, importantes– etnomusicólogos. Por otro lado –y saliendo del campo estrictamente etnomusicológico–, esa definición no sería ajena a las posiciones de Hymes (1974, 1979) o Tedlock

(1977), que iluminan investigaciones interdisciplinarias tan interesantes como, por ejemplo, las contenidas en Sherzer y Urban (1986). Para Adler, sin embargo –que se coloca antes de una diáspora– esas investigaciones serían “interdisciplinarias”.

Volviendo a la definición de Adler: ¿a qué se refiere, en aquella definición tan amplia de Musicología Comparada –y tan completa en su amplitud–, la especificación de los “cantos folclóricos de los diferentes pueblos, países y territorios”? ¿Qué paréntesis son esos que casi no leí? Se sabe que el prefijo *etho* –derivado del sustantivo griego *éthnos* (**pueblo**) es para la Europa cristiana más o menos como el término **bárbaro** lo fue para el mundo griego antiguo. Los *éthne* (**pueblos**) no son, por tanto, simplemente “pueblos”, sino, en bloque y residualmente, los “otros”, aquellos **pueblos** paganos, no cristianos.⁹

De repente, en el texto de Adler, en lo que sería un simple paréntesis, el salto de la intención a la realización: de **producción tonal** a **cántico**; de ahí, a **canto folclórico**. Lo que se reduce hasta **territorios**, es decir, dominios, colonias –tierras donde habitan *Völker*, *éthne!*¹⁰. En esos paréntesis se verifica que esa Musicología Comparada no es, efectivamente, apenas una **logia** desencarnada y meramente

9 Es interesante observar, con Corominas (1954, v. 2, p. 459), que el uso de ese término, documentado en español por primera vez en 1630, se explica por la aplicación que hicieron los traductores judíos de la Biblia para referirse a los pueblos extranjeros, politeístas.

10 Buck (1949, p. 1315-1316) ve consistencia en la aproximación sinonímica –que no significa etimológica– entre el griego *éthnos* y el alemán *Volk*.

“técnica”; sino, al contrario, una *Ethno* –(**músico**)– **logia** occidental en la dirección de la construcción del binomio “nosotros”/“otros”. De ahí su amarre histórico-cultural, en el sentido de la comprensión de que el estudio de las relaciones entre la Antropología y la Música con el colonialismo y con la construcción de los estados-naciones es de fundamental importancia.

Después de aproximadamente setenta años de esa conceptualización, dígame, inaugural de Musicología Comparada, Kunst definirá la Etno-Musicología (con guión) del siguiente modo: ella estudia

[...] principalmente la **música** y los **instrumentos** de todos los **pueblos no europeos**, incluyendo tanto los llamados **pueblos primitivos** como las **naciones civilizadas orientales**. A pesar de que esta ciencia naturalmente haga incursiones repetidas en el campo de la **música europea**, esta es, en sí misma, apenas un objeto indirecto de su estudio. (KUNST, 1950, p. 7)

De Adler (1885) a Kunst (1950), alrededor de setenta años y la transformación de eso que estaba entre paréntesis en el centro de la definición de la Musicología Comparada, muestran cómo las delimitaciones de los campos científicos nunca son monolíticas, conteniendo sin disimulo los elementos fundamentales que apuntan hacia la naturaleza dinámica del campo-objeto. En la definición adleriana, los “cánticos folclóricos” –que, en su mínima reducción, serían los cánticos o, en general, la música vocal de los pueblos de los “territorios”, es decir, básicamente,

los “pueblos primitivos”– son los elementos marginales, casi entrometidos en la conceptualización del autor. En Kunst, convertidos en la **música** y en los **instrumentos musicales** de los **pueblos no europeos**, son evidentemente el núcleo de atención de la Etno-Musicología –con guion, según carta escrita hacia 1955. Por otro lado, la **música europea**, que en Adler está implícita como posibilidad de **producción tonal** y que, así estaría en el centro de las atenciones de la Musicología Comparada (como cualquier **producción tonal**), para Kunst es tan sólo objeto indirecto, marginal de la Etno-Musicología. Eso, sólo en el plano de las intenciones. En el de las realizaciones, ocurre otra inversión: en la Musicología Comparada hecha a partir de la definición de Adler –siendo aquí estudiada la de la Escuela de Berlín– la “música primitiva” será tema casi exclusivo, la “música europea”, efectivamente, irrelevante. En la Etnomusicología (liberada finalmente del tan curioso como estratégico guion) que se elaborará a partir de la conceptualización de Kunst –examinada a seguir la de las décadas norteamericanas de 1950 y 1960–, la “música europea”, aunque nunca como cosa nuclear, será siempre un objeto cada vez más presente, invasión que se realiza en detrimento de la exclusividad del espacio concedido primordialmente “a la primitiva”.

Lo que pasó en esos setenta años fue básicamente la sedimentación de un nuevo campo profesional –la Etnomusicología–, en programación a la época de la definición de Adler, pero ya en la frontera de su cristalización en el tiempo de la de Kunst. Nótese que

Adler no fue un musicólogo comparado –etnomusicólogo, se leería ahora–, sino un practicante de la Musicología Histórica, interesado como tal en la “música primitiva”, que creía en los primordios de la Música Occidental (MO). Por otro lado, Kunst fue uno de los últimos grandes representantes del espíritu de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada, responsable incluso de la propuesta del nuevo nombre de la disciplina –Etno-Musicología (hecha precisamente en Kunst, 1950).

La sedimentación de ese nuevo campo profesional constituyó una Etnología sectorial concerniente a la música, que debe ser entendida en el marco de las relaciones entre la Música y la Antropología con el Colonialismo y con la construcción de los estados-naciones. Basta decir, por ahora, que la disciplina de la Etnomusicología debe ser abordada desde el punto de vista de su contribución en la elaboración del binomio “nosotros”/“otros”. Aquí, la temática de la identidad del “etnomusicólogo” –contrastiva en relación tanto a la del “músico” y de los “musicólogos” como a la del “antropólogo” – es de relevancia fundamental, tal como intentaré mostrar más adelante.

Cuando en 1877, en Estados Unidos, Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo¹¹,

11 El fonógrafo o gramófono, original de Edison es, en realidad, el ancestro del moderno dictáfono empresarial. Fue el alemán naturalizado norteamericano Emile Berliner quien, en 1888, perfeccionó el sistema, sustituyendo los cilindros de cera por discos de resina y la posición perpendicular de la aguja por una horizontal. Sobre el tema, conforme Ward (1975, p. 235-236), Knobloch (s.f., p. 21-22) y Anfilov (1966, p. 167-169).

haciendo posibles el registro y la reproducción sonoros, puso al alcance de la naciente Musicología Comparada no sólo la posibilidad de realización de transcripciones fonéticas más fidedignas, sino de análisis mucho más sólidos. Antes de la existencia de ese aparato –que, sin embargo, sólo llegó al mundo de la “música exótica” en 1889–, transcribir ese tipo de música era una tarea extremadamente problemática, basada en la audición en vivo. Así lo hicieron, en Estados Unidos, Baker (1882) entre los indios Séneca y Stumpf (1886) con los Bella Coola, siendo éste último considerado por muchos la primera contribución efectivamente etnomusicológica, pese a no usar aún grabaciones fonográficas (BOILÉS; NATTIEZ, 1977, p. 29; NETTL, 1964, p. 14, 37).

Lo que la grabación fonográfica puso al alcance de la Musicología Comparada no debe ser buscado, por tanto, sólo en el plano meramente –dígase así– “técnico” del fonógrafo, evidenciada por su más inmediata intencionalidad material. Buscar apenas eso equivaldría a perder de vista una profunda reflexión sobre el modo de inclusión del aparato en los sistemas de relaciones sociales y de pensamiento de esa Musicología y, sin duda alguna, en los de la propia civilización occidental como un todo. Para comenzar, vale considerar que la grabación sonora parece constituir una idea arquetípica en la civilización occidental, idea explicitada como conservación del sonido por el congelamiento. François Rabelais –el mismo Rabelais que Lévi-Strauss (1969, p. 124-125) eligió como fundador de los estudios de parentesco– narra en su célebre **Pantagruel** el pasaje de su expedición marítima por una tierra tan

distante y de inviernos tan fríos que las lenguas y músicas se congelaban antes de ser oídas. Entonces, sólo podían ser percibidas cuando las piedras de hielo en que habían sido grabadas se calentaban. Obsérvese que el propio Rabelais, por la boca de Pantagruel, busca en Platón, Aristóteles, Antífanos de Tracia (siglo IV a.C.) la explicación de ese fenómeno maravilloso. Nótese, además, que tal fenómeno aparece como temática de manera frecuente en la literatura quinientista italiana, tan fascinada con los Descubrimientos y en la que, por cierto, Rabelais buscó mucha de su inspiración¹².

Esa idea arquetípica, en Occidente, de la grabación fonográfica no parece, sin embargo, ubicarse tan sólo en los primordios antiguos griegos, ni en el Renacimiento europeo. Según todo indica, se incorpora en el transcurso del tiempo, alcanzando los inicios del siglo XIX. En ese momento ya se postula el fonógrafo (WARD, 1975), inventado finalmente en 1877. Lo que parece constituir el espacio específico del fonógrafo en el pensamiento que lo construyó es la tentativa de supresión de la distancia y, por tanto, la intención de revertir la lejanía en cercanía, para usar expresiones y pensamiento de quien escribió magistralmente sobre el tema (HEIDEGGER, 1984, p. 249). Es

12 Fue Tinhorão (1981, p. 13) quien me llamó la atención sobre ese episodio pantagruélico. Sobre el texto de Rabelais, confrontar Moland (1950, p. 166-170). Sobre la literatura italiana quinientista, ver Toffanin (1965). Entre los escritores italianos de la época relacionados con la cuestión, y conforme las indicaciones originales de Jacob (1845), apud Tinhorão (1981), anoto: Baldassare Castiglione y Celio Calcagnini. Sobre el primero, ver Carpeaux (1959, v. 1-A, p. 105-106) y Toffanin (1965); sobre el segundo, Toffanin (1965).

pertinente recordar que en el episodio de **Pantagruel**, los sonidos solo se congelan porque los confines y límites del mundo –en el mar Glacial de la cosmografía correspondiente, cuyas islas son habitadas por bárbaros y monstruos– allá está –en su desarticulación congénita– lo inefable; en la distancia tan distante que paraliza: ¡lo exótico y lo exacústico!

¿Finalmente, el fonógrafo –como el radio, el cinematógrafo, el televisor, la máquina de retratos, etc.– logra efectivamente revertir la lejanía en cercanía? Heidegger (1984) afirma que no. Pues la lejanía, aunque poco extensa, es aún lejanía, constituyendo –agrego– esta lejanía-cercana que, en el campo de la ciencia, establece la esencia misma de sus objetos. El fonógrafo parece relacionarse, en lo básico, con la objetivación de la distancia y, así, con su “otificación”. La historia de la aplicación del fonógrafo en el terreno de las “musicologías” es extremadamente consistente con las ideas antes mencionadas. Inicialmente, verifíquese que nunca ingresó al campo de la Musicología Histórica. Y eso no porque –sería una pobre explicación– esa Musicología estudiaría la **música del pasado** de la Civilización occidental, cuando aún no había fonógrafo. No, el fonógrafo no entró en la “musicología” que tendría por objeto la MO –lo que persiste como tal desde la época de la invención del aparato hasta hoy– por razones muy diferentes. Para comenzar, considérese que esta disciplina, para los casos, por ejemplo, de un Webern o de un Monteverdi, tiene como centro de su campo de investigaciones la partitura. La grabación fonográfica es, en consecuencia, inadecuada como

objeto. Sin embargo, esta no es la razón sustancial de ello. La sustancia de todo –creo– está en la creencia, por parte de los practicantes de esa Musicología, en la cercanía de la MO. Yo dije: de la **música**, no de la **partitura**. Si la MO es cercana –no está en el Mar Glacial–, no constituye algo para ser “otificado” y, por tanto, nada de “musicología” con relación a ella, pero sí con su partitura, especie de fonógrafo visual. El fonógrafo –el auditivo– nunca ingresó al campo científico que tiene la MO como objeto, simplemente porque esta música “está aquí mismo” y así, grabarla sería una redundancia imperdonable, pues es exactamente el movimiento opuesto a aquello que necesita su “musicología” –arrojarla allá, “otra”, a través de la partitura. Nótese, por otro lado, como el fonógrafo tuvo una acogida triunfal en el ámbito de la fruición de la MO, lo que bien evidencia como esa música-fruida no es la misma cosa que es como música-entendida.

Sobre el Folclore Musical y sobre las músicas folclóricas –aun occidentales– nótese que el ingreso del fonógrafo en su mundo sólo se da a partir de la década de 1920. Nettl (1964, p. 16) y Dahlback (1958, p. 7) documentan que hasta esa época los estudiosos de ese campo del conocimiento creían también inadecuada la grabación fonográfica, sometiéndose a la misma creencia de la cercanía de las músicas-objeto, ya mencionada. Nótese que fue Bela Bartók¹³ quien genialmente postuló que, como objetos

13 No es casual que haya sido un compositor “nacionalista” tan genial como Bartók, quien no solo postuló, sino que propugnó esa idea, tan crucial para el proyecto “nacionalista” en la MO. Sobre la contribución etnomusicológica bartokiana, revítese, por ejemplo, Bartók (1981).

etnomusicológicos, las músicas folclóricas occidentales eran tan “extrañas” como la “más primitiva” de las “músicas exóticas”. Por tanto, a ellas también les deberían ser aplicadas las disciplinas de la grabación fonográfica, de la transcripción fonética y del análisis posterior. Pero no es sólo por “extrañeza” que deberían ser tratadas así, transformándose en objetos legítimos de la Etnomusicología, en ese entonces Musicología Comparada. En el raciocinio bartokiano, era también estético el boleto de ingreso de esas tradiciones musicales al campo de estudio de la “musicología”. Estético y político: en realidad la postulación de Bartók propugna el reconocimiento, en la universalidad de la MO, de una identidad húngara, para él tan “occidental” como las dominantes francesa, italiana y alemana y sólo pasible de constitución, precisamente, a partir del “folclore”. Aquí –como también algunas décadas después, con relación a las “músicas populares”– fruición y comprensión se recogen en una misma caja: en el movimiento de “otificación” de unos “nosotros” y de “nosotificación” de algunos “otros”. Todo en el campo de la MO, el excelente emblema del “concierto de las naciones”.

Para rematar esas ideas sobre el modo de inclusión del fonógrafo en el sistema de relaciones sociales y de pensamiento relativos a la Musicología Comparada, vale considerar por dónde –por qué puertas– se dio su ingreso a este mundo: como luego se verá, a través de las puertas del **archivo fonográfico**, es decir, de la contrapartida auditiva del **museo etnográfico**, institución que en la época de su nacimiento –y no sólo ahí– construyó el espacio por excelencia de

imaginación del “otro”. Espacio, él mismo, salvaje, donde las teorías de Frazer, Tylor, Morgan y otros sobre lo “primitivo” –y pretendidamente sobre “nuestro” origen–, privadamente elaboradas, encontraron su punto de salida en dirección al público¹⁴.

Las bases institucionales de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada fueron lanzadas en 1900, con la constitución del Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de la Universidad de la misma ciudad. El Instituto, dirigido por el psicólogo, musicólogo y filósofo alemán Carl Stumpf, era una de las entidades más respetadas en la escena de la Psicología europea de la época, esa naciente disciplina considerada entonces como una especie de reina de las Ciencias Humanas. La Psicología practicada en el Instituto –interesada en la investigación de los canales sensoriales–, aunque con base empírica, de laboratorio, se contraponía al experimentalismo de la de Wilhelm Wundt¹⁵. En concordancia con esos presupuestos, el proyecto del Archivo consistía estudiar transculturalmente los procesos mentales humanos involucrados en la música, interesándose

14 A propósito de la temática de los archivos fonográficos revisense Kunst (1959), Herzog (1936a) y Hornbostel (1933).

15 De Stumpf, además del ya referido estudio sobre la música de los Bella Coola (ver 1886) –elegido por la historiografía del campo como marco inicial de la Musicología Comparada–, véase también reconocido Tonpsychologie (1883, 1890). Sobre la importancia de su contribución, consúltense Pinto (1983, p. 76-78) y Heidbreder (1964, p. 80-81). Recuérdese que Stumpf fue orientador, en el Instituto, de la tesis de doctorado sobre percepción acústico-tonal, de Wolfgang Köhler, uno de los futuros fundadores de la Psicología de la Gestalt (ENGELMANN, 1978, p. 8).

específicamente en el análisis melódico y organológico, relacionado a los instrumentos musicales. Por su parte, ese análisis melódico se centraba en las alturas (frecuencias) sonoras, entidades como sistemas de afinación, escalas, etc. –aspectos que le eran cruciales.

Las grabaciones fonográficas reunidas por el Archivo, a través de expediciones realizadas por el mundo entero, constituyen para esta Musicología no sólo la base material de su producción científica. Más que eso, sustituyen los sujetos (sociedades) que las originaron, reducidos, de esa manera, a los registros sonoros, a los que se les adicionan notas “etnográficas”, es decir, lingüístico-culturales. Esta, dígame, Psicomusicología –cuyos principales representantes, además de Stumpf, son Erich Moritz con Hornbostel y Otto Abraham– se vislumbra como una disciplina etnológica a través de la filiación a las ideas difusionistas y evolucionistas vigentes en la época. Eso sólo se concretiza por medio de la colaboración de Hornbostel con el musicólogo berlinés Curt Sachs. Hornbostel fue alumno de Stumpf en el Instituto de Psicología, habiendo sido escogido como su sucesor en la dirección del Archivo de Fonogramas. Sachs –que viajó por Europa estudiando las colecciones organológicas de diversos museos etnográficos– tenía como cuestiones fundamentales las relacionadas con los orígenes de la música y la danza y con la clasificación de instrumentos musicales (SACHS, 1947, 1953, 1962).

Es de la colaboración de Hornbostel con Sachs que proviene el acento más etnológico –originalmente psicológico–

de la Escuela. Fundamentalmente, allí la música fue abordada a partir del estudio comparativo (*vergleichende*) del origen y difusión de ítems, trazos y complejos, es decir, dentro del marco característico de la doctrina de los círculos culturales (*Kulturkreise*), en que la noción de **préstamo** es básica. Por otro lado, ese abordaje se nutre de las ideas evolucionistas de moda en la época, específicamente como elaboradas por Tylor y Frazer. Ello somete el difusionismo de la Escuela a la postulación de una unidad psíquica de la humanidad, entendida en términos de la discusión de que los “pueblos primitivos” (los **Naturvölker**) –objetos efectivos de estudio de esa Musicología– representarían estadios anteriores de desarrollo en relación a los europeos, tomados como referencia terminal. Como Etnología, la Musicología Comparada se caracteriza frecuentemente en el escenario de la Antropología de su época, de filiación difusionista-evolucionista. No le aporta a ese cuadro ninguna originalidad, aplicándolo sin mayores elaboraciones, como si su objeto específico, la música, no tuviera nada de especial. Este me parece un punto interesante de la problemática que intento desmenuzar. Interesante por las contradicciones que circunscribe: finalmente, ¿dónde reside para esa Musicología, la especificidad de la música? De un lado, no parece tener nada de propio, al punto de no provocar ningún desplazamiento observable en el plano teórico-metodológico de su propia comprensión. El plano de su inteligibilidad está dominado por la visión difusionista-evolucionista, que es ahí simplemente genérica. Por otro lado la música de esa Musicología se revelará

plenamente especial cuando, congelada en los minúsculos cilindros de cera en que se asilaba, podrá ser oída, transcrita y analizada fonológico-gramaticalmente. He ahí su especificidad: en el plano de su expresión sensible. Esa Musicología Comparada es simplemente la Musicología Sistemática de los “pueblos primitivos”, cuya inteligibilidad se entrega a la Etnología y a la Psicología. Según Adler (1885) y Riemann (1908), la Musicología Sistemática –opuesta a la Histórica– tiene los “aspectos sonoros” de la música como su campo primordial de investigación (PINTO, 1983, p. 70-73). De Adler a Kunst, la sedimentación de un nuevo campo profesional redundó en la construcción sociológicamente efectiva de un objeto y en el abandono, al menos en ese periodo, de intenciones meramente pensables con relación a él.

La lectura de Hornbostel (1982, v. 3) da idea de lo que sinteticé¹⁶. Es una obra “musicológica” –en relación con lo que Merriam llamará “sonido de la música”–, hecha a expensas del material “etnológico” recogido por Koch Grünberg (1982, v. 1-3), en los dos viajes que hizo al noroeste amazónico (Brasil y Venezuela) en la segunda década del siglo XX. Este tipo de colaboración –entre “musicólogos”

16 Este trabajo de Hornbostel **no** es aquel que, publicado en el primer volumen de la misma obra de Koch Grünberg (1982, v. 1-3), se constituyó como elemento fundamental para su célebre teoría de las “quintas sopladas” (Blasquintentheorie) (ver Hornbostel, 1927, 1928). Esta teoría tuvo un gran impacto en Brasil (ver BEVILAQUA, 1937), así como toda la formulación de la Escuela de Berlín. Camêu (1977) elaboró una summa brasileña de esa Musicología, constructora de la categoría “música de nuestros indios”, tan importante para los discursos del Folclore y de la Cultura brasileños (MENEZEZ BASTOS, 1978b).

y “etnólogos” –se tornó un modelo para la Escuela, como se puede verificar por el análisis de las colaboraciones de Bose (1972) –a continuación del artículo de Hornbostel que se leerá aquí– y Schneider (1952), elaborada con base en el material recogido por E. H. Sneathlage en Mato Grosso. Una lectura cuidadosa de esa obra de Hornbostel –producción característica de la Escuela– permite observar el divorcio ontológico y epistemológico entre los abordajes “musicológico” y “etnológico”. La música –el “sonido”– es mera ilustración y testimonio de ideas genéricas sobre los “pueblos primitivos”. Le paso la palabra a Hornbostel:

El resultado más importante al que contribuyeron los fonogramas de Koch Grünberg es que el **canto de todos los indios**, de los esquimales polares a los (habitantes) de la Tierra del Fuego, **tiene un carácter común que lo distingue claramente del modo de cantar de todos los otros pueblos**. (1982, v. 3, p. 360-361)

Esta, la característica de dichos cantos, genérica por excelencia. Siguiendo a Hornbostel, se verá que también es la única. Pues ese **carácter común** (de los “indios”, en oposición al de “todos los otros pueblos”) es indiviso. Dice:

Así como es **fácil y correcto conocer** el carácter común de los cantos indígenas, es **difícil encontrar en cada tribu diferencias de estilo musical**. (p. 363)

¿Por qué esa condena a la generalidad?

Responde el autor alegando que ese **carácter común** provendría:

No del **grado de desarrollo ni de la cultura**, sino de la **raza** [...] (lo que está arraigado) tan profundamente en lo **fisiológico** que dura por milenios. (p. 362).

Esa Musicología, por tanto –y para usar sus propias categorías de comprensión– es inapetente por encontrar lo **diferente** dentro de aquello tan diferente del “nosotros” que ayudaba a construir, que es lo “exótico”, lo “otro”. Apenas desea conocer su **común genérico**, medida de su extrema alteridad proyectada: naturalismo musicológico y tautologismo etnológico, separados inicialmente y al final tentativamente yuxtapuestos, que, sin embargo, nunca logra compatibilizar debido a la falta de compromiso congénito que establece entre uno y otro. En los futuros “sonido” y “cultura” de la música de Merriam, finalmente se hallará la representación del diálogo sordo de un incognoscente civilizado con un incognoscente salvaje –colonias y estados-naciones.

Es necesario aquí relativizar lo que antes llamé inapetencia de la Escuela, en la perspectiva de un adecuado conocimiento musicológico. Para ello, debe partirse del presupuesto de la historicidad de la ciencia –incluso de esta, que mis huesos escriben. De otro lado, nótese que esa inapetencia se manifiesta en un terreno particularmente problemático: el de la adecuación material y operacional entre los planos de expresión y contenido del lenguaje (LYONS, 1974a, p. 53-98, 1974b, p. 11-

24), la música, sobre lo que hasta hoy sólo se tienen teorías limitadas. Además, no podemos dejar de anotar las importantes conquistas de la Escuela realizadas en los campos de la transcripción fonética, el análisis fonológico gramatical, así como la organología¹⁷. Finalmente, aunque el naturalismo sumado a lo tautológico de su forma de hacer ciencia, desafortunadamente, no pudo conocer adecuadamente al “otro”, es revelador de sí mismo (“tautológicos”). De ese “nosotros” que junto con su contrapartida (en lo) salvaje, tanto ha rondado el inicio de este texto. ¿Será que no fue la construcción natural del “otro” lo que le permitió a esta Musicología la elaboración de todo un saber fonológico-gramatical, absolutamente crucial en el sentido del moldeo –contrastivo (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976a, p. 5-6) con relación a la de los otros “musicólogos”, “músicos” y “antropólogos”– de la identidad social del futuro etnomusicólogo? En otras palabras, ¿No habrá sido ese naturalismo, apostado al “otro”, lo que creó condiciones para que parte fundamental de la cultura del etnomusicólogo fuera engendrada, la cultura siendo una expresión tan importante–pordiacríca y reivindicativa– del contraste en las relaciones de identidad? (GOODENOUGH, 1969) Por otro lado, ¿el simple “préstamo” ortodoxo (BOURDIEU, 1983) que hizo la Escuela del pensamiento etnológico no estará mostrando allí que, entre ese futuro etnomusicólogo y el antropólogo,

17 Sobre la transcripción y el análisis, consúltese, por ejemplo, Abraham y Hornbostel (1909-1910) y el aquí ya leído Hornbolstel (1982, v. 3). Para la organología, ver el clásico Hornbostel y Sachs (1961). Para una antología de trabajos de Hornbostel, consúltese Kaden y Stockmann (1986).

las relaciones están muy lejos de ser igualitarias? Finalmente, ¿el hecho de portar ese conocimiento etnológico –y de ofrecer ilustración sensible a la Etnología, correspondiente– no habrá constituido la prueba tal vez definitiva de la singularidad del musicólogo comparado en relación con los otros “musicólogos” y “músicos”? En fin, ¿escribir-leer la música de los “otros” como diacrítico y como capital científico (BOURDIEU, 1983)?

La expansión que la Musicología Comparada tuvo en la Alemania de las tres primeras décadas del siglo XX, originaria de las actividades de la Escuela, fue de gran magnitud. A partir del marco fundador el grupo fue reproduciéndose y, para ello, fue fundamental el montaje de un sistema de enseñanza para la formación de egresados. Las posiciones de empleo más relevantes para la categoría se concentraban en el Archivo de Fonogramas y en la Escuela de Música de la Universidad de Berlín, así como en la Colección de Instrumentos Musicales y en la Biblioteca Pública –estatales– de la ciudad. Todo parece indicar que el Archivo y la Colección desempeñaban un papel jerárquicamente superior en el conjunto, constituyendo los lugares de **trabajo ideal** (GOODE, 1969) para la Musicología Comparada, sus puntos (“mercados”), por excelencia de salida para el público¹⁸. La reproducción

18 El marco fundador de la Escuela incluía elementos oriundos, en lo básico, de las áreas de la Psicología, la Música (Historia de la Música, Teoría Musical y Educación Musical, fundamentalmente) y de las Artes Plásticas (Historia del Arte, principalmente). Hornbostel, de manera excepcional, se doctoró en Química.

del sistema fue tan potente que en 1930 fue creada la “Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients” cuya denominación se transformó en “Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft” en 1933, fecha a partir de la que su órgano oficial empezó a publicar el *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft*.

Wilenski (1970)¹⁹ mostró cómo la creación de una entidad representativa a nivel nacional manifiesta, para una nueva profesión, un paso importante en la perspectiva de su consolidación. Tal entidad delimita un nuevo campo, sobre todo con relación a las áreas vecinas, discriminando el perfil legítimamente competente para el desempeño de las tareas características de su marco de trabajo. Eso tiene como consecuencia el discernimiento entre tareas centrales (el **trabajo ideal** para Goodle (1969)) y el *dirty job* (1969), atribuido a los subordinados. Finalmente, la entidad puede intermediar conflictos entre los antiguos y los nuevos profesionales del campo, conflictos que apuntan a la cuestión del carácter mercantil del nuevo trabajo y al conjunto de las relaciones mantenidas por los profesionales con su clientela.

La elección que hizo la Escuela

En el sentido de la presente reconstrucción, me serví de noticias, informes, etc., constantes en los números de los doce primeros años de Ethnomusicology, incluso de los once números iniciales de Ethno-Musicology Newsletter, considerados como el primer volumen de Ethnomusicology (Ver MERRIAM, 1953-1957 y 1958; MCALLESTER, 1959-1962; NETTL, 1962-1964). Además de esas fuentes, usé las mencionadas en la nota 4, así como Nettl (1964) y Merriam (1964).

19 Beato (s.f) me fue de extrema utilidad por la excelente reseña que hace de la literatura sociológica sobre las profesiones.

de las cuatro agencias mencionadas como lugares privilegiados de trabajo, explicita dos estrategias cruciales para la consolidación de la disciplina en Alemania: el Archivo y el Museo (la Colección de Instrumentos Musicales) llevándole a la clientela el imaginario del “otro”, considerado como origen del “nosotros”. Imaginario con dos caras: auditivo y visual. De otro lado, la reproducción de sus marcos: la Universidad y la Biblioteca. Respectivamente, estrategias públicas y privadas de mercadeo y de producción-reproducción. La ascensión del nazismo y la Segunda Guerra Mundial fulminaron los caminos de la Musicología Comparada en Alemania. Aun en 1933 –el mismo año del bautismo definitivo de la “Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft”, fue creada en New York, la “American Society for Comparative Musicology”, estatutariamente definida como organización-hija de la entidad alemana, razón por la que los miembros de la primera tenían inscripción automática en la americana. En el Comité Organizador, así como en la primera y única Dirección de la entidad norteamericana, participó Georg Herzog, uno de los más brillantes alumnos de Hornbosten en Alemania. Herzog, acosado por el nazismo, se mudó en 1932 a Estados Unidos, donde fue estudiante de Franz Boas en la Universidad de Columbia. La creación de esa especie de “sucursal” de la sociedad alemana en Estados Unidos fue una estrategia creada como un intento de fortalecimiento internacional de la “Gesellschaft”, en grandes dificultades en la Alemania nazista. Muchos de sus miembros eran judíos o indispuestos

políticamente con el estado nazista. Esa situación se hizo insuperable en los años siguientes, provocando la disolución de la comunidad en Alemania, simbolizada por la muerte de Erich Moritz von Hornbostel, en Inglaterra, en 1935.

Durante algunos años, miembros norteamericanos como Charles Seeger y Helen Roberts y los emigrados alemanes –entre los que se cuentan Georg Herzog, Manfred Bukofzer y Mieczyslaw Kolinski– intentaron darle continuidad a la “Gesellschaft”, activando la “sucursal” de New York. Era el tiempo de la Gran Depresión. En seguida, con la entrada de Estados Unidos a la guerra, las dificultades para mantener la organización se hicieron muy agudas. Por otro lado, no se había caracterizado aún como una entidad norteamericana representativa a nivel nacional de la comunidad del país, era un embrión. Eso provocó la extinción de la “Society” en 1939.

En Estados Unidos, los orígenes de la futura Etnomusicología remontan también, como en Alemania, al fin del siglo XIX, estando asociados al archivo fonográfico. En 1889, el arqueólogo norteamericano Walter Fewkes –futuro director del “Bureau of American Ethnology” de la “Smithsonian Institution” en Washington, D.C.– hizo, entre los indios Zuni y Passamoquoddy, las primeras grabaciones fonográficas (en cilindros de Edson) de “música exótica” del mundo, transcritas y analizadas dos años después por Gilman (1891). Ya en el siglo XX y con el auspicio del referido “Bureau”, Frances Densmore (véase, por ejemplo, 1922) es uno de los nombres que merece mención especial. A ella se debe una extensa producción fonográfica

y etnográfica cuya relevancia, que fue puesta durante años entre paréntesis por pretendida superficialidad teórica, ha venido siendo reconocida recientemente (BOILÈS; NATTIEZ, 1977, p. 36-37).

Aunque los orígenes norteamericanos de la Etnomusicología se hayan concentrado en el archivo fonográfico, cabe considerar que este estaba vinculado institucionalmente a la Etnología y no a la Psicología como en Alemania. Una Etnología que, aunque –a través de Boas– haya incorporado el interés psicológico, dialoga, desde el comienzo, mucho más con la Lingüística, la Antropología, la Física y la Arqueología (HALLOWELL, 1976). El nombre de Boas es congénito en la perspectiva de la conformación de la Etnomusicología en Estados Unidos. Detentor de un gran interés por la música (véanse 1886 y 1955), lo incluye en su actividad de profesor de Antropología. Boas fue profesor de Kroeber y de Herskovits, profesores, a su vez, de Helen Roberts (véanse 1933 y 1936) y Merriam. Además, seguidor del pensamiento de Stumpf sobre la música, él va a unirse también a la “posteridad norteamericana” de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada. Como dije anteriormente, Herzog, al emigrar a Estados Unidos en 1932, fue alumno de Boas en Columbia. Nótese, sin embargo, que Herzog no llegó allí solo: con él llegaron también los fonogramas del Phonogrammarchiv del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, las bases materiales, como espero haber mostrado, de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada²⁰.

20 Esos fonogramas permanecieron inicialmente en la Universidad de Columbia. En 1948, Herzog se transfirió a los Archives of Folk and Primitive (actualmente, “Traditional”) Music de Indiana

El desarrollo de la futura Etnomusicología en Estados Unidos se asocia, entonces, a Boas, teniendo también como base los sustratos fonográficos del “Bureau” –norteamericanos y alemanes emigrados– del Phonogrammarchiv. Poco a poco, eso se explicita por la captura de la disciplina –y por esta dejarse capturar– por la Etnología, de la que va a constituir un subcampo. Esa captura, sin embargo, no es completa, pues el área de estudio seguirá manteniendo sus vínculos con la Música y con las “musicologías” en general –especialmente con la Musicología Histórica–, integrando su marco de vecindad por sus relaciones con el Folclore. Sobre tales relaciones –que solo se dan con más vigor a partir de 1930, en la huella de la “revolución” bartokiana– trabajaré apenas brevemente aquí.

Ese proceso, que surge en las décadas de 1930 y 1940 y culmina en los años 50, puede ser aprehendido por el examen de las *demarchés* alrededor de la denominación de la disciplina. Inicialmente, la antigua Musicología Comparada empieza, poco a poco, a ser llamada “Ethno-Musicology” (KUNST, 1950), con ese guion tan interesante como una pluma de guacamaya. En la efectución del modelo de Adler, la Musicología Comparada es **comparada** tan solo por oposición a la Histórica, la primera ocupándose de los “primitivos”,

University, en Bloomington, llevándolos consigo. Es interesante apuntar que allí van a ser mucho más asociados al área del Folclore. Sobre el empleo que hizo Boas del pensamiento musical de Stumpf –que él contraponía al de Spencer– véase Boas (1955, p. 341). Nótese que también Curt Sachs –después de un pasaje por el hoy Museo del Hombre, en París– emigró a Estados Unidos, en 1939, donde fue a trabajar en el sector de música de la Biblioteca de la Universidad de New York.

la segunda de los “civilizados”. Aquí la Musicología Sistemática se evidenciará por el abordaje de los aspectos “físicos” de la música. Bajo el alegato de que **comparar** es tarea de cualquier ciencia, emergió la nueva denominación del campo: *Ethno-musicology*. Lo que parece estar implicado en ese nuevo nombre es, de un lado, la evidencia del contraste **Musicología Comparada/ Musicología Histórica** y, en última instancia, la pertinencia del área (como Musicología) en el territorio de la Música y, así, en el círculo de las Artes. De otro lado, sin embargo, lo que parece estar siendo dicho allí es que la nueva área es una Etnología sectorial (tocante a la música) y, así, también, una Ciencia (Social). Esa “cientifización” (social) de la Etno-Musicología parece querer ser comunicada por completo con la cancelación del guion de la expresión, que tiene lugar en 1955, durante el 1º Encuentro Anual de la Society for Ethnomusicology (SEM).

El proceso que culminó, en 1955, en la fundación de la SEM y del cual las *demarchés* acerca del nombre de la disciplina son tan importantes, se hizo alrededor de la creación de un mercado cada vez más grande de bienes y servicios y de prestigio referente a las músicas exóticas y folclóricas. La grabación fonográfica desempeña un papel central en ese mercado, la aparición de empresas como *Ethnic Folkways Records* siendo sintomática de esa irrupción. Paralelamente a eso, la oferta de cursos en el área –impartidos en departamentos de Música, Antropología y Folclore, así como en bibliotecas, archivos y museos de universidades–, va multiplicando el

grupo de manera gradual. Los egresados del sistema de enseñanza encuentran en esos mismos tipos de agencia los lugares más comunes de posiciones de empleo. Los encuentros anuales de la American Anthropological Association (fundada en 1888) y de la American Musicological Society (de 1948) van incluyendo, por otro lado, más la temática etnomusicológica. Agencias de financiación de la investigación tradicionalmente usadas por la Etnología, la Musicología y el Folclore empiezan a incluir poco a poco la Etnomusicología como rúbrica financiable. De manera correspondiente, la producción bibliográfica del campo crece aceleradamente, teniendo inicialmente a Asia, Oceanía y África como regiones de mayor interés. Junto a esa producción, casi siempre relacionada con la fonográfica para fines de estudio y/o difusión, la Etnomusicología alza un vuelo público cada vez más vigoroso, siempre ilustre, prestigioso.

Creada la SEM –a partir de los esfuerzos del grupo originario de emigrados alemanes y de miembros norteamericanos como Alan P. Merriam, David McAllester, Bruno Nettl y otros–, el proceso de consolidación de la Etnomusicología tiene continuidad. La publicación de algunos textos clásicos comienza a despuntar, y caracterizará los años 60. Aún en los 50 aparecen los célebres *Enemy Way Music* (MCALLESTER, 1954) y *Music in Primitive Culture* (NETTL, 1956), este último el primer manual del área. La delimitación del objeto de la disciplina y la presentación de sus métodos y técnicas de investigación son temáticas prioritarias en el periodo, junto a los levantamientos

y estudios monográficos. Desde el punto de vista de la delimitación, la Etnomusicología, de acuerdo con el manual en referencia (NETTL, 1956, p. 1), se constituye a partir del abordaje de tres “tipos” de música: oriental, folclórica y primitiva. Nettl, un ex alumno de Herzog y, como tal, “nieta” de Hornbostel, usa en su delimitación los criterios de la oralidad y/o no occidentalidad de las músicas-objeto, manteniendo de esa forma los criterios empleados por Kunst, a lo que suma el discernimiento bartokiano sobre las músicas folclóricas.

A pesar de todo ese crecimiento, la Etnomusicología nunca alcanzó la autonomía profesional de la que habla Freidson (1971), expresada en el control sobre sus medios y condiciones de trabajo y, de manera crucial, sobre su contenido. Esa autonomía le permitiría el monopolio del mercado que tanto ayudó a constituir (LARSON, 1977) y el ideal de la autoevaluación entre pares con inmunidad a presiones externas. La inclusión de la disciplina en la Etnología nunca logró desplazar esta profesión en términos de sus sistemas de conocimiento y enseñanza. Aquí, leer-escribir música, aunque de los “otros” –emblemas del etnomusicólogo con relación al etnólogo–, siempre fue algo en sí mismo exótico, lanzado a los márgenes de la disciplina. Una disciplina, la Etnología, tradicionalmente territorio de la viso-verbalidad (COPANS, 1974), pudiendo verificarse incluso como el no saber –con relación al saber de los subordinados– también potencializa poder²¹. Eso sobre la pertinencia

21 Lévi-Strauss de manera flagrante ilustra esa postura, en sus célebres reflexiones sobre música

etnológica y, por tanto, científica de la Etnomusicología. Con relación a su cualificación musical-artística, indicada por las relaciones de contraste que mantiene con la Musicología Histórica, ocurrió lo mismo, *mutatis mutandis*: ningún desplazamiento en los sistemas de conocimiento y enseñanza, en los que la consideración sobre el “otro” –aún a través de la escritura-lectura musical– siempre fue algo remoto, absorbible solo como remitida para lo ex acústico de lo original.

Las razones para la no autonomía de la Etnomusicología deben ser buscadas en la concreción de las relaciones sociales mantenidas por la disciplina con su vecindad y, a partir de ahí, con la clientela del mercado de música exótica y folclórica. McAllester (1963, p. 183-185), en un importante artículo –un informe analítico del campo, publicado en el número conmemorativo de los diez años de la SEM²²– apunta de manera aguda las tres características básicas de la fase de implementación de la disciplina. En esa fase, según él:

1. La mayoría de los etnomusicólogos encuentra sus posiciones de empleo en departamentos y escuelas universitarios de música, en algunos de ellos habiendo *majors* específicos del área. El ejemplo paradigmático es el Instituto de Etnomusicología

(principalmente, 1964, p. 22-38 y 1971, p. 589-596)

22 Aunque fundada en 1955, la SEM cuenta con su fecha de origen –para efectos, incluso, de la numeración de Ethnomusicology– a partir de 1953, cuando Ethno-Musicology Newsletter comenzó a ser publicada (aún mimeografiada), por obra del grupo fundador de la Sociedad.

de la Universidad de California en Los Ángeles, que, dirigido por Mantle Hood, era una especie de conservatorio de “música exótica”. Hood (ver su célebre 1960) es un “descendiente” más de la Escuela –a través de Kunst–, enfatizando en el Instituto la ejecución musical. Esta Etnomusicología “aplicada” sería “poco antropológica”;

2. Los proyectos de investigación etnomusicológica son financiados a través de agencias vinculadas a la Antropología. Entre esos proyectos, McAllester hace mención al de Lomax (véase 1968) –el conspicuo *Cantometrics*–, que se realiza bajo el amparo del Departamento de Antropología de la Universidad de Columbia, contando con el soporte de nadie más que Margaret Mead. Entre las razones presentadas por el autor para esa tendencia –marcada por un fuerte “énfasis antropológico” –, está la de que las fundaciones nacionales (como el “National Institute of Mental Health”) financian mucho más las ciencias que las artes;

3. Finalmente, lo que más da prestigio –*success*, según ese nativo tan reflexivo– al etnomusicólogo es interrelacionar las áreas matrices de su disciplina: Antropología y Música. Entre las instituciones citadas por el autor donde hay una maximización de ese *success*, está Indiana University, en Bloomington. Ahí, la colaboración entre los departamentos de música (a través de Walter Kaufmann), Antropología (vía Alan P. Merriam)

y aún el Archives of Folk and Primitive Music (bajo la dirección de Georg List) es caracterizada como extremadamente significativa.

Este marco norteamericano de los años 50 y del inicio de los 60 –marcos de cristalización de la disciplina– sintetiza la esencia del proyecto etnomusicológico. Aquí, en caso de que quiera remitirse a los tiempos de la Musicología Comparada en Alemania, la Etnología (Antropología) debe ser vista como una transformación de la interfaz Psicología-Etnología. Ello revela que la Etnomusicología, a pesar de todo su crecimiento, es un campo sociológicamente ambiguo, ambigüedad que se extiende epistemológicamente y que se alimenta de su historia. De un lado, la disciplina tiene pertinencia artístico-musical. Pero aquí ella es –por principio– paradójica, pues busca, como –**logía** que intenta ser, la inteligibilidad dentro del campo –el Arte– atribuida, en Occidente, al sentir. Esto se hace más extremo cuando, como también “parte” de la Antropología –una Ciencia Social– que aspira ser, busca esa inteligibilidad en lo social (de los *éthne*). Pero la música, su ancla más profunda, está en el territorio que el pensamiento occidental consagró al individuo; o, cuando consagrada a lo social, siempre al universo de la sensibilidad, nunca al de la inteligibilidad²³. Además, lo social que la

23 Spengler (1973, p. 140-187) y Toynbee (1963, p. 275-277) –referencias que levanto a partir de Carpeaux (1977, p. 9)–, en una línea de reflexión compatible con la de Dumont (1970, p. 3-16 y 1985, p. 11-71), evidenciaron esta devoción del Arte, especialmente de la Música, a la ideología individualista occidental. Particularmente, cuando referida al gran individuo, al “genio”. Sobre la vocación social-sensible de la música en

Etnomusicología busca no se encuentra en el terreno de lo familiar, del “nosotros”, sino en el de la extrema alteridad, paradoja que remata la naturaleza ambigua de la inclusión musical-artística de la disciplina.

En el plano de su primera inclusión, por tanto, lo que se verifica es que el etnomusicólogo construye su identidad manipulando emblemas marginales a las áreas inclusivas, despreciando así al artista que casi es por el científico que casi será –científico social–, desprecio que demarca bien la naturaleza eminentemente conflictiva de su inserción en el círculo en análisis. Como disciplina antropológica, por otro lado, la Etnomusicología se va a caracterizar francamente como área subordinada, asimetría (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976b, p. 54-58)²⁴ que se construye a partir de la estratificación de autoridad científica (RITZER, 1971) o, en la acepción de Bourdieu (1983), de la acumulación diferencial del capital científico, vigente en la comunidad antropológica, entre antropólogos y etnomusicólogos. El recurso involucrado en ese proceso de estratificación es la inteligibilidad de la totalidad de lo sociocultural, específicamente de este como **etno-**. La música –reducida al

Occidente, revítese la tradición estético-filosófica que remonta a Filolao, Platón y Aristóteles (HAMELINE, 1978; TELLO, 1962; WOLF, 1965).

24 Aunque las nociones de **simetría**, **asimetría** e **identidad contrastiva**, debido a Cardoso de Oliveira, hayan sido construidas en un contexto original de estudios de relaciones intertribales e interétnicas, no veo por qué limitarlas a ese marco, cuando creo que detentan fertilidad para deslindar relaciones intersocietarias de otras matrices.

“sonido”— aquí será un “particular”, un “específico”, especie de **ejemplo, ilustración** de la “cultura” —y de la “sociedad”—, territorios epistémicos monopolizados por los antropólogos. Es ese sistema de relaciones sociales lo que constituye el **dilema etnomusicológico**, manifestación regional de la **paradoja musicológica**. Se trata del **dilema** de una cultura científica —una **episteme**— donde la música es **fonografía**, es decir, pura sensorialidad, cuya inteligibilidad no es semántica, sino pragmático-contextual. Por otro lado, la **totalidad** aquí (la “cultura” y la “sociedad”), excluyente de la **música** (“sonido”) es de tipo funcional.

A pesar de toda la aspiración científica (social) de la Etnomusicología, de la que Merriam fue uno de los más brillantes apóstoles, ella nunca logró apropiarse del recurso antes mencionado, la inteligibilidad de la totalidad “sociocultural” de la música. Esto representaría la concreción de aquello a lo que vengo llamando plano de intenciones del proyecto etnomusicológico y que Becker (1970) entiende como la dimensión simbólica de una profesión. Como dije, tal recurso permanece monopolizado por las categorías localizadas en el centro (“general”) del sistema antropológico. ¿Por qué tanta ambigüedad *vis a vis* un crecimiento tan grande? Esta indagación parte del presupuesto de que el etnomusicólogo, dentro de sus sistemas inclusivos —Música y Antropología—, sólo actúa con relativa autonomía en el intersticio que se explicita como el “sonido de la música

de los otros”. Pero aquí, dos caballos de Troya, de la ciencia y del arte, contestan la disciplina: “no **entiendo** nada de **música**”; “la **música** no se **explica**, se **siente**”²⁵. ¿A qué viene la paradoja?

La paradoja en cuestión —que enlaza la ciencia y el arte— hace posible un gran margen de maniobra dirigida al crecimiento de la **Etnomusicología**. Eso responde, a su vez, al crecimiento del ya mencionado mercado de la música exótica y folclórica, mercado que apunta hacia las relaciones —públicas— con la clientela del sistema. El etnomusicólogo, en sus relaciones con el antropólogo, controlando el “sonido de la música” manipula algo del dominio antropológico (el “otro”). De manera correspondiente, en aquellas relaciones que mantiene con el músico y con los musicólogos —especialmente, el histórico— administrando algo sobre lo “otro”, se apropia de la parcela del mundo musical relativa a la inteligibilidad de la música. Un camaleón, el etnomusicólogo: músico entre antropólogos, y viceversa; es eso lo que le permite —lejos de una mera pulsación entre falsa conciencia y práctica— apropiarse de recursos aquí y allí al mismo tiempo. Su comerciabilidad, instrumento de aquella del mercado de

25 Sobre la primera frase hecha, confrontar Menezes Bastos (1986). Esas frases —proverbiales sobre la disciplina—son prácticamente sinónimas: ambas apuntan, de un lado, hacia la negatividad de un entendimiento musical (“no entiendo”; “no se explica”) y, de manera complementaria, hacia la positividad sentimental a su respecto (“no entiendo”, quiere decir “siento”, “se siente”). Esa sinonimia indica que aquí los valores no son ni “artísticos” ni “científicos”, así apenas manifiestos a partir de un pensamiento que los engloba: el occidental.

la “música de los otros” que intermedia, mercado que vende identidades. En ese mercado se evidencia la racionalidad tanto de las separaciones como de las uniones entre Etnomusicología, Música y Antropología.

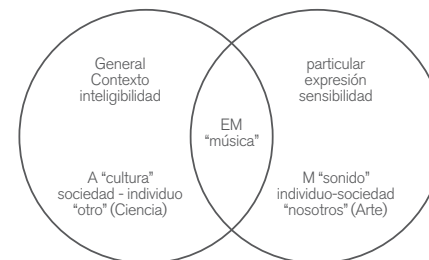


Figura 1.1 Relaciones entre Etnomusicología, Música y Antropología

En esta figura, **A** es Antropología, **M** es Música y **EM** es Etnomusicología. Las características de cada uno de los dominios originales deben ser entendidas como de ejes diferentes, pero correspondientes, arregladas en pares de oposición. Así, por ejemplo la **sensibilidad** es el negativo de la **inteligibilidad**, los dos siendo equivalentes pero no congruentes con **expresión/contexto**. Esas categorías son pertinentes para el pensamiento occidental, constituyendo un conjunto de ideologías, creencias y representaciones colectivas (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976c, p. 39-43) científicas. Científicas por ser vigentes en la comunidad respectiva, pero relativas, también, a la sociedad como un todo, fundamentalmente al nivel de su legitimación. Comparto la postura de Bourdieu (1983) de que una verdadera ciencia de la ciencia no puede ser tan sólo inmanente con relación a su objeto.

Alan P. Merriam es el clásico por

excelencia de la Etnomusicología. Cofundador de la SEM, primer editor de *Ethnomusicology* –desde los tiempos “míticos” de *Ethno-Musicology Newsletter*–, presidente (1961-1963) y ocupante de todos los puestos relevantes de la Sociedad, representa el espíritu de la cristalización de la profesión, siendo el *primus inter pares* en el arte de, como lo apunta McAllester (1963, p. 183-185), hacer el puente entre la Antropología y la Música. En ese movimiento, Merriam se caracteriza como el intelectual que encarna la voluntad –y los valores– del grupo en cuestión. (GRAMSCI, 1968a, 1968b). Músico (clarinetista) graduado en 1948, en Northwestern University, llega a la Antropología a través de Herskovits y Richard A. Waterman, dos profesionales anfibios entre la Música y la Antropología. Merriam se doctora bajo la orientación del primero, con una tesis sobre la música de los cultos afro-baianos (MERRIAM, 1951)²⁶. La herencia del espíritu de la Escuela de Berlín de Musicología Comparada es transparente en la obra de Merriam, y, traída a la luz, especialmente, en su estudio sobre la música de los indios Flathead (1967). Allí, inspirado en Kolinski (1936, 1949, 1959) y Herzog (1935, 1949) –dos de los mencionados emigrados alemanes de la Escuela– y retomando la esencia de la acusmática de Hornbostel, conforme lo que ya leímos, indaga gravemente en las conclusiones:

26 Para un resumen de la vida y obra de Merriam, véase Gillis (1980). Sobre Herskovits (ver 1944) y Waterman (1952), nótese en ellos la relevancia de la temática de la aculturación americana de las músicas africanas negras, de importancia fundamental para la teoría de la aculturación del primero (REDFIELD et. al., 1936).

¿A qué conclusiones podemos llegar sobre la música Flathead y los resultados del análisis descritos en las páginas anteriores? El oído, solo, nos dice que casi cualquier canción Flathead que escuchemos es indígena americana, por oposición, por ejemplo, a la música africana. Además, es claramente identificable como música indígena norteamericana, por oposición a la suramericana, y es justamente tan claramente de las tierras bajas como se opone, por ejemplo, al estilo esquimal o al del este. Todo esto puede ser verificado simplemente a través del oído y el análisis de la música lo confirma específicamente, punto por punto. (MERRIAM, 1967, p. 330)

En esta indagación, implícitamente, tanto el salto como la continuidad del *Kulturkreis* a la *cultural area*: de lo macro –y largamente conjetural– a lo mediano –y casi sólo puntualmente verificable. Ahí, el **oído** es el aparato básico de prueba, siendo el **análisis de la música** (fonológico-gramatical) un epifenómeno. En seguida, Merriam profundiza su cuestionamiento, poniendo en peligro su propio modelo conceptual:

El **oído** no nos dice, sin embargo, si una canción **desconocida** es una canción Flathead, por oposición a una canción Blackfoot o Crow; ¿el **análisis** nos da la respuesta a esa cuestión? (p. 330)

A pesar de considerar que la comparación sería imposible, debido a la falta de estudios compatibles con el suyo sobre los Flathead, sobre la música de otros grupos indígenas de las tierras bajas,

Merriam se responde a sí mismo:

el **análisis** nos mostró, no obstante, que la música Flathead no puede ser tratada como un todo y que no es significativo confundir la configuración diversa de los varios subgrupos de canciones para alcanzar una “canción media” Flathead. (p.330)

Más adelante remata:

Es decir, la música Flathead es claramente de las tierras bajas; tanto el **oído** como el **análisis** lo confirman. (p. 331)

Lo que la música hace ahí –y el oído y el análisis son los medios para eso– es tan sólo ilustrar y atestiguar la veracidad y consistencia (culturalistas) del instrumental conceptual preexistente, lo general de todo. Canciones **desconocidas** constituyen para Merriam (1967, p. 330) –como para Hornbostel (1982, v. 3, p. 363)– un peligro para su sistema conceptual. ¿Qué serán las **canciones desconocidas** sino exactamente aquellas que –a pesar de audibles y analizables– no están preclasificadas dentro de un área cultural, siendo canciones y no **ejemplos**?

Buscando la identidad de la música Flathead, Merriam se deja, finalmente, vencer por la tautología, colocándola además en los mismos Flathead:

¿Podría un indio Flathead, por sí mismo, apuntar sin errores las canciones Flathead de una muestra mixta que le fuera presentada? Esta es una pregunta compleja, pues involucra otros criterios, además de

los **estrictamente musicales**. Los Flathead no abstraen su **música**, de su **contexto**. (p. 331).

¿Qué será en ese texto –desde el comienzo tan rutinario como un mero test– **la música como música** sino, en su **estructura musical**, el sonido congelado pantagruélico, extirpado de quien lo generó? Y, así, ¿condenado al **contexto**, es decir, a la **música como cultura**? ¿Y el Flathead, que Homo será? ¿Cómo yo, que en el **concierto** (en la **música**) no logra abstraer la música del **comer crispetas**, por ejemplo? Cabe resaltar que, en el enfrentamiento de esa paradoja onto y epistemológica –cuyo origen es histórico-social–, la posición de Merriam, lejos de ser pasiva, es dramática. Él resume los valores más preciados de la profesión que encarnó de manera tan brillante. Tal dramatismo, presente en los gérmenes originales del pensamiento de la esencia del proyecto etnomusicológico, está especialmente manifiesto en el clásico *The Anthropology of Music* (1964), su trabajo teórico por excelencia. Aquí la paradoja y los esfuerzos para superarla se transparentan en su rigor extremo. Ese libro explicita la cristalización de la Etnomusicología, en los años 60, ocurriendo de ahí en adelante o la dilución o desplazamientos creadores en y de la disciplina. Causante de un gran impacto en el medio etnomusicológico, alcanza también el centro del sistema antropológico inclusivo, lo que deja claro una reseña en el *Current Anthropology* (MERRIAM, et. al., 1966). Buscando definir la tarea del etnomusicólogo como “el hacer **ciencia** sobre la música”, él agudamente pregunta:

¿La etnomusicología es, entonces, una ciencia social o una humanidad? La respuesta es que pertenece a los dos [campos]; su **abordaje** y sus **objetivos** son más **científicos** que **humanísticos**, mientras que su objeto (*subject matter*) es más humanístico que científico. (MERRIAM, 1964, p. 25)

Esa doble pertenencia de la disciplina no es genérica pues:

el etnomusicólogo busca crear su **propio puente** entre las ciencias sociales y las humanidades. (p. 21)

Así, la Etnomusicología no es una suma, sino una construcción original. En esa perspectiva, sin embargo, hay barreras para superar que devienen de las inadecuaciones históricamente existentes entre los dos continentes (p. 18). Merriam intenta superar tales barreras a través del recurso al concepto de **cultura**. Para el autor, **cultura** es

el comportamiento aprendido y acumulado. (p. 21)

Y entonces, ¿qué será la **música**? ¿Algo típico o especial, en los términos del concepto de **cultura**? El autor definirá en sus palabras su objeto –la **música**– como:

un **producto del hombre** y (que) tiene **estructura**, pero su estructura no puede tener **existencia en sí misma**, divorciada del **comportamiento (cultura)** que la produce. (p. 7)

He ahí el rigor de la paradoja esterilizante: ¿cómo acercarse a un lenguaje (sonoro), si a pesar de tener

estructura –es decir, un plano de expresión, con niveles fonológico y gramatical (LYONS, 1974a, p. 53-98) y **comportamiento** –su realidad contextual-pragmática– está extirpado de contenido? ¿Tiene texto, contexto, pero de manera contraria a toda evidencia empírico-inductiva no envía a nada? ¿Su **estructura** no siendo, por tanto, **social**, para retornar a Mauss (1979, p. 118), cuya lucidez he intentado tomar prestada desde el inicio? ¿Será que en ese congelamiento de la música en la fonografía no estará, enigmáticamente, también congelado el individuo occidental? ¿Cómo la esfinge que, si es descifrada –es decir, semantizada y revertida a lo social–, rodará montaña abajo, invirtiendo así lo que le ocurrirá a Edipo, que también rodará, pero hacia arriba? ¿Será –para finalizar esa tarea– que en ese enigma de Merriam, representado por su célebre definición de la Etnomusicología como “el estudio de la **música** en la **cultura**” (MERRIAM, 1964, p. 7), no estará apenas la manifestación etnomusicológica de la **paradoja musicológica**, la expresión científica (de las “musicologías”) del modo de inclusión de la música en Occidente?

Para concluir, haciéndole justicia a los esfuerzos de Merriam para suplantar los dilemas que, como intelectual, encarnó vigorosamente, se hace necesario considerar la problemática de la adecuación operacional y material (LYONS, 1974b, p. 11-24), en el sentido de la elaboración del proyecto de una Semántica Musical.

El problema de la Semántica Musical se resume a la posibilidad de evidenciar de manera analítica las transformaciones

operadas por el nativo entre expresión y contenido musicales. Suponer que la música (“sonido”) no “envía” nada, sino “ella misma” (“sonido”), es ir contra toda evidencia empírica. Pues, la música –tanto como la lengua a ese respecto– extrae su universalidad a partir del hecho de que, teniendo lugar en todas las sociedades humanas, es específica relación a cada una de estas. No existe **la** música más que analíticamente sino músicas; su comprensión como “el lenguaje universal” constituyendo tan sólo una construcción mítica occidental, que contribuye al surgimiento de la **paradoja musicológica**²⁷. La cuestión

27 Con la intención de apoyar mi afirmación, anoto que la música está ausente en el episodio de la Torre de Babel (Gen. XI: 1-9), en que Dios castiga a los descendientes de Noé por su orgullo, con la diferenciación lingüística, signo de la diferenciación étnica. La identidad humana primordial estaba dada allí por el trabajo a través del cual el hombre se “divertía” –es decir, se diferenciaba de los otros seres (MENEZES BASTOS, 1983). Después del pecado original, esa “diversión” se torna “tortura”, según el latín vulgar tripaliare (MENEZES BASTOS, 1983). En la tradición bíblica –modelo a ese respecto de la occidental– el lugar de la música es la comunicación con lo sagrado, lo que en una lectura durkheimiana (1978), significa: con lo social. Esa sería la competencia primordial de la Salmódia y, posteriormente, del Gregoriano, este último obra de la ingeniería social católica (del griego *katholikós*, “universal”). La teoría clásica griega de la música –sobre todo la de los modos, modelo también de la occidental– que, junto a la Salmódia judaica está en la base del canto Gregoriano, en su elaboración católica busca alejar de lo social la inteligibilidad, direccionándolo hacia la sensibilidad. Esto –es bueno recordarlo– desde el punto de vista de los fieles, no de sus sacerdotes y, menos aún, de sus teóricos. La música sería entonces una herramienta inteligente, en el sentido de la empatía de los fieles sobre el sentimiento socialmente sancionado por la Iglesia. Social-sensible, pues –y ahí sin lascivia– nunca inteligible. Del otro lado de esa misma tradición

referente al tipo de semanticidad de la música –si referencial o de sentido, afectiva o cognitiva– no debe ser confundida con la problemática misma de su semanticidad. Tal confusión está en la base de la negativa de contenido al lenguaje musical. Así, su vocación semántica, antes de sentido que de referencia –para reportarme solo a uno de los dobles de la cuestión–, le ha valido la destitución significadora. Partiendo del principio de que el proyecto se centraliza –aunque no se agote– en la problemática sobre el deslindamiento de las transformaciones inconscientemente llevadas a cabo por el nativo, entre expresión y contenido musicales, su encaminamiento pasa por el análisis de las siguientes cuestiones:

¿Cuáles son las **categorías**, definidas en términos de observables, operadas en esas transformaciones?

¿Cuáles son las **operaciones**, establecidas en el plano de la reductibilidad, que sufren esas categorías en el proceso de transformación?

Las categorías y las operaciones referidas no deben simplemente reproducir el

bíblico, la música se ocupa de la seducción erótica del hombre en relación a sus mujeres. Los Cantares (El Cantar de los cantares), de Salomón, serían aquí arquetipos. Sobre el Génesis ver Leach (1983), que, sin embargo, no considera el episodio de la Torre de Babel. Sobre la Salmódia y el Gregoriano, véanse Ward (1975) y Hindley (1977). Trajano (1984) y Beato (s.f.) evidencian la vocación sagrada de la música a través del estudio de músicas brasileñas contemporáneas, en que muestran que también es pertinente la paradoja entre sensibilidad e inteligibilidad. En una tradición remota a Nadel (1951), vigorizada por Leach (1976), comprendo lo que es una sociedad en términos políticos y no de localidad, conforme Radcliffe-Brown (1940).

sentido común –*ad hoc* sobre el universo de las reglas, estructural– pero no pueden dejar de ser aplicables al mundo de las evidencias empírico-nativas.

Las dos primeras cuestiones hablan al respecto de la **adecuación operacional** de una teoría semántica, y la última apunta hacia su **adecuación material** (LYONS, 1974a). De manera subyacente a ambas cuestiones, está la problemática del envío musical –que no significa su contexto o la “cultura” en el sentido de Merriam–, es decir: dada una determinada estructura fonológico-gramatical –por ejemplo, un **motivo**–, ¿cuál es su correspondiente en el plano semántico, típicamente una *axía* (valor)?²⁸

Cuando Merriam define la tarea de la Etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura, identificando la música (**estructura**, en sus palabras) con el plano de la expresión de ese lenguaje (su fonología y gramática) y la cultura (que llama **comportamiento**) con su contexto o el comportamiento social (SPRADLEY, 1972, p.8; WERNER, FENTON, 1970) alrededor, él en la búsqueda de una Semántica, se instala en el campo de una Pragmática (CHERRY, 1974, p. 337), una especie de Socio-Musicología. Parte del principio de que la música (su **sonido**) está **fuera** de la **cultura**, no siendo comportamiento social. Si la música no es **social** –en el sentido en que Mauss hizo un paradigma de la “forma”, en el caso de la plegaria–, pues en la ideología occidental sería **individual**, indescifrable, y le cabría a la Etnomusicología removerla de ahí, de las Humanidades, y colocarla en la

28 La pregunta inversa es igualmente importante.

Ciencia (Social), terreno de la **cultura**. Merriam, por una parte separa; y, por otra, se esteriliza en esa separación, no alcanzando a reducir los dos mundos de su música. Finalmente, intentando distanciarse del sentido común, Merriam acaba empapado en él, reproduciendo la ideología occidental individualista sobre la música. Incluso su Socio-Musicología –su Pragmática Musical que es, por cierto, su Etnomusicología– tampoco puede avanzar, lo que supone la dilución posterior de su pensamiento. ¿Cómo elaborar una Pragmática –y entonces residir en el terreno del uso y de la función– de objetos cuyos sentidos son desconocidos? ¿Cómo discernir el uso de una pala más allá de su sentido a no ser erigiéndola en un **fetiché**?²⁹

Cuando nueve años más tarde, Merriam (MERRIAM, 1973, referido en 1977, p. 2014) redefine la disciplina como “el estudio de la **música como cultura**”, apunta hacia una ruptura de su pensamiento, abriendo una brecha para una efectiva Semántica. En la primera de esas definiciones, lo que se verifica es una búsqueda del sentido, que nunca se concreta a pesar de una diligencia tan grande, sustituida por el descubrimiento del uso. Este, sin embargo, despegado de sus determinaciones semánticas. La música como sobre sin carta. En la segunda, sin embargo, la perspectiva de una clave: el sentido de la música (**cultura**) como algo **codificado en su propia estructura (música como cultura)**. Infelizmente, Merriam no tuvo la oportunidad de llevar más lejos esa fina síntesis, pues

fue víctima, pocos años después, de una muerte inesperada. De cualquier manera, de su profundo esfuerzo puede extraerse la propia perspectiva de ruptura de la **paradoja musicológica**, particularmente del dilema **etnomusicológico**. Aquí, la victoria del intelectual sobre los intereses de clase (GRAMSCI, 1968a, 1968b) que intentan congelar la música en la fonografía, hechizo del sentido supremo de su “catolización”³⁰. Se percibe en ello un salto sobre una pobre interligación de la Música (y **música**) con la Antropología (con la **cultura**), dirigido hacia una Musicología con Hombre –una Antropología, con Música–, tarea seductora para, tal vez, un siglo más de trabajo. Pretendo que el panorama que esbocé aquí constituya un dibujo articulado del campo de la Etnomusicología, a partir de los puntos de vista histórico, sociológico y cultural, y, desde sus orígenes modernos en la Escuela de Berlín de Musicología Comparada hasta los momentos de su cristalización, en los Estados Unidos de los años 60. Así, aunque el estudio no sea exhaustivo, creo haber dado una idea global de la disciplina como sistema científico.

Si la Etnomusicología se cristaliza en Estados Unidos en los años 60, ¿a partir de ahí, qué ocurre con ella? Entiendo por cristalización la **normalización** (KUHNS, 1975) de la disciplina, en torno al **paradigma** dilemático evidenciado. Cristalizada la Etnomusicología, lo que los años 70 y 80 mostrarán es la dilución del paradigma en cuestión, que propicia un incremento impresionante del campo en análisis: sistema de enseñanza, mercado de empleos, financiación a

la investigación, edición (biblio-disco-filmográfica), etc. El crecimiento de la SEM puede ilustrar eso: en 1981, totaliza 2191 miembros (STONE; CASSEL, 1986, p. 2), muchos kilómetros además de las 24 personas que, participantes del 54º Encuentro Anual de la American Anthropological Association –realizado en Boston en 1955–, se reunieron para discutir la posibilidad de la fundación de una sociedad de Etnomusicología (SEEGER, 1953, p. 3)³¹. Ese periodo se caracterizó por un espantoso *boom* de la industria cultural norteamericana, significativo también en el ámbito de las músicas “exóticas” y folclóricas. Esas músicas se tornan objeto de una expresiva industria fonográfica, radiofónica, televisiva y de *show business*, en general. Correspondientemente a ese *boom*, se evidencia la utilización, cada vez más frecuente, de elementos y procesos empleados en esas músicas en la elaboración de las músicas urbanas. Eso, por otro lado, representa un gran trabajo de difusión internacional. Cabe notar que, concomitantemente, se vive en ese país una época de fuerte explosión de la cuestión de la etnicidad, trazada a partir de movimientos sociales que, luchando por derechos civiles, encuentran en la música tal vez el universo principal en el sentido de la “reconstrucción de las raíces”. Tales movimientos adoptan, enérgicamente, la “cultura” como diacrítico de alteridad y como foco de reivindicación (CARNEIRO DA CUNHA, 1986). De manera paralela, en el plano epistémico tiene lugar la incorporación por la Etnomusicología,

29 Para la cuestión del valor de la mercancía que aquí consideré tangencialmente, revítese Godelier (1981) en su relectura de Marx (1983, p. 70-78)

30 Sobre la cuestión gramsciana del intelectual, consúltese Portelli (1974, p. 93-118)

31 Para una revisión de ese proceso de crecimiento, consúltese McLeod (1973, p. v-vi), Béhague (1975, p. iv), Rice (1983, p. v) y Etkorn (1985, p. 395-396).

del área de estudios de las músicas populares urbanas, un objeto antes residual e, incluso, rechazado. Aunque el paradigma de la disciplina permanezca fundamentalmente inalterado, dilemático pues no se puede hablar más de la Etnomusicología como la Ciencia de las “músicas exóticas”. Ese desplazamiento se relaciona con el que tiene lugar, de manera similar, en la Antropología, bajo la égida de su “moderna crisis” (LEVI-STRAUSS, 1962). En ese escenario, una nueva perspectiva es la de la programación de un *corpus scientiarum musicarum* que, atravesando las “musicologías”, penetra en las Ciencias Humanas. Chase (1976), inspirado en Levi-Strauss (1970) y en Seeger (1977), entre los etnomusicólogos más antiguos, están en la base de esa perspectiva, cultivada, entre otros, por Blacking (1977, 1980), Nattiez (1975), Feld (1982, 1984) y por mí mismo (1978a, [1976]). Fuera de la Etnomusicología, Imberty (1979, 1981) –un psicólogo de la música– y Sheperd (1977) –sociólogo– constituyen dos ejemplos importantes de esa tendencia.

Aunque no pretenda detenerme en esos últimos autores –pues están fuera de la periodización de mi estudio– vale apuntar algo sobre ellos. En principio, la perspectiva globalizante me parece ser dominante en todos: aquí no habrá más “musicologías” definidas en términos temáticos de “tipos” de música –“primitiva”, “folclórica”, etc. Alternativamente, su delimitación se hará en términos teórico-metodológicos. Pero hay algo más fundamental en la nueva perspectiva: la superación del clásico **rompecabezas** (KUHN, 1975) etnomusicológico, consistente con la

tentativa de yuxtaposición del “sonido” con la “cultura” y, de manera compatible, con la denegación semántica de la música y su condenación al contexto. De una manera u otra, la perspectiva en consideración parte del principio de que la música es un sistema significante-significado. Eso no elimina, por otra parte, la investigación socio-musicológica –o de la Pragmática de la Música–, apenas la establece como tal.

Esas transformaciones en el paradigma dilemático de la Etnomusicología que configurarían una **crisis** (KUHN, 1975), se relacionan con desplazamientos correspondientes en los campos de la Antropología y de la Música, todo articulándose con transformaciones socioculturales en el mundo, específicamente en el campo de las relaciones interétnicas. De los años 70 en adelante, si la Antropología –alguna– consagra también para sí características que tradicionalmente serían más bien del Arte que de la Ciencia (GEERTZ, 1978), en el ámbito de la Música –alguna también– lo que ocurre es inverso: la “cientifización” del Arte (BOULEZ, 1972). Se rompe, por tanto, la simple biunivocidad entre sensibilidad e inteligibilidad con relación al Arte y a la Ciencia, respectivamente.

Referencias Bibliográficas

- Abraham, O. y Hornbostel, E. M. von. (1909-1910). Vorschläge für die Transkription Exotischen Melodien. Sammelbände del Internationalen Musikgesellschaft, v. 1, p. 1-25
- Adler, G. (1885). Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, v. 1, p. 5-20
- Anfilov, G. (1966). Physics and Music. Moscú: Mir Publishers,
- Baker, T. (1882). Über die Musik der Nordamerikanische Wilden. Leipzig: Breitkopf und Hartel.
- Bartók, B. (1981). Escritos sobre Música Popular. México D.F.: SigloVeintiuno.
- Becker, H. (1970). Sociological Work: Method and Substance. New Brunswick: Transaction Books.
- Béhague, G. (1975). From de Editor. Ethnomusicology, v. 19, n. 2, p. iv
- Bevilaqua, O. (1937). A Sirinx no Brasil. Exame de Exemplares Pertencentes à Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Revista Brasileira de Música, v. 4, n. 1-2, p. 1-11
- Blacking, J. (1980). Le Sens Musical. París: Minuit.
- Blacking, J. (1977). L'homme Producteur de Musique (Second Partie). Musique en Jeu, v. 29, p. 108-116
- Boas, F. (1955). Primitive Art. New York: Dover.

- Boas, F. (1886). *The Central Eskimo*. Washington: Smithsonian Institution-Bureau of Ethnology (Annual Report 6)
- Boilès, C. (1984). *Universals of Music Behaviour: a Taxonomic Approach*. *The world of Music*, v. 26, n. 2, p. 50-64
- Boilès, C.; Nattiez, J.J. (1977). *Petite Histoire Critique de l'Ethnomusicologie*. *Musique en Jeu*, v. 26, p. 26-53
- Bose, F. (1972). *Die Musik der Tukáno und Desána*. *Jahrbuch fuer Musikalische Volks und Voelkerkunde*, v. 6
- Boulez, P. (1972). *A Música hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, P. (1983). *O Campo Científico*. In: Ortiz, R. (Org.). *Sociologia: P. Bourdieu*. São Paulo: Ática, p. 122-155.
- Buck, C. D. (Coord.). (1949). *A Dictionary of Select Synonymous in the Principal Indo-European Languages: A Contribution to the History of Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Câmeu, H. (1977). *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.
- Cardoso de Oliveira, R. (1976a). *Identidade Étnica, Identificação e Manipulação*. In: _____. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira, p. 1-31.
- Cardoso de Oliveira, R. (1976b). *Processos de Articulação Étnica*. In: _____. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira, p. 53-78.
- Cardoso de Oliveira, R. (1976c). *Um Conceito Antropológico de Identidade*. In: _____. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira, p. 33-52.
- Carneiro da Cunha, M. (1986). *Etnicidade: da Cultura Residual mas Irredutível*. In: _____. *Antropologia do Brasil: Mito, História, Etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, p. 97-108.
- Carpeaux, O. M. (1959). *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 8v.
- Carpeaux, O. (1977). *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Chase, G. (1976). *Musicology, History, and Anthropology: Current Thoughts*. In: GRUBBS, J. W. (Ed.). *Current Thought in Musicology*. Austin: University of Texas Press, p. 231-246.
- Cherry, C. (1974). *A Comunicação Humana*. São Paulo: Cultrix.
- Copans, J. (1974). *Da Etnologia à Antropologia*. In: COPANS, Jean et al. *Antropologia, Ciência das Sociedades Primitivas?*. Lisboa: Edições 70.
- Corominas, J. (1954). *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Dahlback, K. (1958). *Methods in Vocal Folk Music Research*. Oslo: Oslo University Press.
- Densmore, F. (1922). *Northern Ute Music*. Washington: Smithsonian Institution-Bureau of American Ethnology (Bulletin 75).
- Dumont, L. (1970). *Homo Hierarchicus: Ensayo sobre el Sistema de Castas*. Madrid: Aguilar.
- Dumont, L. (1985). *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Durkheim, E. (1978). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. In: Gianotti, J. A. (Org). *Os Pensadores: E. Durkheim*. São Paulo: Abril Cultural, p. 203-245.
- Engelmann, A. (1978). *Introdução*. In: Engelmann, A. (Org.). *Psicologia: Wolfgang Köhler*. São Paulo: Ática, p. 7-36.
- Etzkorn, K. P. (1985). *Letter from Editor*. *Ethnomusicology*, v. 29, n. 3, p. 395-396
- Feld, S. (1984). *Communication, Music, and Speech about Music*. *Yearbook of Traditional Music*, v. 16, p. 1-18
- Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Freidson, E. (Ed.). (1971). *The Professions and their Prospects*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Gillis, F. J. (1980). *Alan P. Merriam (1923-1980)*. *Ethnomusicology*, v. 24, n.3, p. v-vi
- Gilman, B. I. (1891). *Zuni Melodies*. *Journal of American Ethnology and Archaeology*, v. 1, p. 63-91
- Godelier, M. (1981). *Economia Mercantil, Fetichismo, Magia e Ciência*. In: CARVALHO, Edgard de A. (Org). *Antropologia: Godelier*. São Paulo: Ática, p. 66-75.
- Goode, W. (1969). *The Theoretical Limits of Professionalization*. In: ETZIONI, Amitai (Ed.). *The Semi-Professions and Organization: Teachers, Nurses, Social Workers*. New York: The Free Press, p. 266-313.

Gourlay, K. A. (1984). The Non-Universality of Music and the Universality of Non-Music. *The Word of Music*, v. 26, n. 2, p. 23-37

Goodenough, W. H. (1969). Rethinking 'Status' and 'Role': Toward a General Model of the Cultural Organization of Social Relationships. In: Bantom, M. (Ed.). *The Relevance of Models for Social Anthropology*. Londres: Tavistock (ASA Monographs 1) p. 1-24.

Gramsci, A. (1968a). *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Gramsci, A. (1968b). *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Hallowell, A. I. (1976). The Beginnings of Anthropology in America. In: LAGUNA, F. de (Ed.). *Selected Papers from the American Anthropological Association, 1888-1920*. Washington: American Anthropological Association, p. 1-90.

Hameline, J.Y. (1978). Histoire de la Musique et de ses Effets. In: DUMAURIER, E. (Org.). *Le Pouvoir des Sons*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, p. 11-35.

Heidbreder, E. (1964). *Psicologías del Siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.

Heidegger, M. (1984). A coisa. In: Sousa, E. *Mitologia*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimaraes, p. 235-271.

Herskovits, M. (1944). Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life. *Musical Quarterly*, v. 30, p. 479-492

Herzog, G. (1936a). Research in Primitive and Folk Music in the United States, a Survey. Washington: American Council of Learned Societies (Bulletin24).

Herzog, G. (1949). Salish Music. In: SMITH, M. W. (Ed.). *Indian of the Urban Northwest*. New York: Columbia University Press, p. 93-109.

Herzog, G. (1935). Special Song Types in North American Indian Music. *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft*, v. 3, n. 1-2, p. 1-11

Hindley, G. (1977). The Larousse Encyclopedia of Music. Londres: Hamlyn.

Hornbostel, E. M. von. (1933). Das Berliner Phonogrammarchiv. *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft*, v. 1, p. 40-47

Hornbostel, E. (1982). La música de los Makuschi, Taulipang y Yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, T. *Del Roraima al Orinoco*. v. 3. Caracas: Banco Central de Venezuela, p. 331-366.

Hornbostel, E. M. von; Sachs, C. (1961). Classification of Musical Instruments. *Galpin Society Journal*, v. 14, p. 3-29

Hymes, D. (1977). Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative. *New Literary History*, v. 8, n. 3, p. 431-457

Hymes, D. (2001). *Foundations in Sociolinguistics*. Filadelfia: MacMillan Publishers Limited.

Hood, M. (1960). The Challenge of 'Bi-Musicality'. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59

Imberty, M. (1979). *Entendre la Musique: Sémantique Psychologique de la Musique*. Paris: Bordas.

Imberty, M. (1981). *Les Écritures du Temps: Sémantique Psychologique de la Musique*. Tomo 2. Paris: Bordas.

Kaden, C. y Stockmann, E. (1986). Erich Moritz von Hornbostel: Tonart und Ethos- Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.

Knobloch, H. (s.f.). *Manual do Gravador*. São Paulo: Agência Editora Íris.

Koch-Grünberg, T. (1982). *Del Roraima al Orinoco*. Caracas: Banco Central de Venezuela. 3 v.

Kolinski, M. (1949). La Música del Oeste Africano. *Revista de Estudios Musicales*, v. 1, p. 191-215

Kolinski, M. (1936). Suriname Music. In: HERSKOVITS, Melville J.; HERSKOVITS, Frances S. (Ed.). *Suriname Folklore*. v. 27. New York: Columbia University Contributions to Anthropology, p. 489-758.

Kolinski, M. (1959). The Evaluation of Tempo. *Ethnomusicology*, v. 3. p. 45-57

Kuhn, T. S. (1975). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva.

Kunst, Jaap. (1959). *Ethnomusicology*. The Hague: M. Nijhoff.

Kunst, J. (1950). *Musicológica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*. Amsterdam: Koninklijke Vereeging Indisch Instituut.

Larson, M. S. (1977). *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.

Leach, E. (1983). O Gênese enquanto Mito. In: Damatta, R (Org.). *Antropologia: E. Leach*. São Paulo: Ática, p. 57-69.



Leach, E. (1976). *Sistemas Políticos de la Alta Birmania: Estudio sobre la Estructura Social kachin*. Barcelona: Anagrama.

Levi-Strauss, C. (1962). *A Crise Moderna da Antropologia*. *Revista de Antropologia*, v. 10, n. 1-2, p. 19-26

Levi-Strauss, C. (1970). *Introdução: História e Etnologia*. In: _____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 15-43.

Levi-Strauss, C. (1964). *Le Cru et le Cuit (Mythologiques I)*. Paris: Plon.

Levi-Strauss, C. (1971). *L'Homme Nu (Mythologiques IV)*. Paris: Plon.

Levi-Strauss, C. (1969). *O future dos Estudos de Parentesco*. In: LARAIA, Roque de Barros (Org.). *Organização Social*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 124-150.

Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Lyons, J. (1974a). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: University Press.

Lyons, J. (1974b). *Semântica Estrutural*. Lisboa: Presença.

Mannheim, K. (1950). *Ideologia e Utopia*. Porto Alegre: Globo.

Marx, K. (1983). *O Capital: Crítica da Economia Política*. In: GORENDER, J. et al. (Org.). *Os Economistas: K. Marx*. São Paulo: Abril Cultural, v. 1, livro 1º, Tomo I.

Mauss, M. (1979). *A Prece*. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (Org.). *Antropologia: M. Mauss*. São Paulo: Ática, p. 102-146

McAllester, D. P. (1954). *Enemy way Music*. v. 41, n. 3. Cambridge: Peabody Museum Papers.

McAllester, D. (Ed.). (1959-1962). *Ethnomusicology*, v. 3 (n. 1) – v. 6 (n. 1).

McAllester, D. (1963). *Ethnomusicology, the Field and the Society*. *Ethnomusicology*, v. 7, n. 3, p. 182-186

McLeod, N. (1973). *From de Editor*. *Ethnomusicology*, v. 7, n. 2, p. v-vi

Menezes Bastos, R. J. de. (1978a). *Antropologia Sócio-Cultural, Etnologia Brasileira e a Música dos nossos Índios: Comentários em torno de um livro de Introdução às Músicas Indígenas Brasileiras*. Manuscrito.

Menezes Bastos, R. J. de. (1978b). *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*.

Menezes Bastos, R. J. de. (1983). *Elementos para uma reflexão Inicial sobre a Questão da Preparação para o Trabalho: Conceituação e Valoração de Trabalho*. Manuscrito.

Menezes Bastos, R. J. de. (1986). *Mas eu não entendo nada de música: Para uma Crítica Antropológica à Etnomusicologia ou ao Casamento da Antropologia Sem Música com a Musicologia sem Homem*. Manuscrito.

Merriam, A. P. (1977). *Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': A Historical-Theoretical Perspective*. *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204

Merriam, A. P. (Ed.) (1953-1957). *Ethnomusicology Newsletter*, n. 1-11. (*Ethnomusicology*, v. 1).

Merriam, A. P. (Ed.) (1958). *Ethnomusicology*, v. 2, n. 1-3.

Merriam, A. P. (1967). *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York: Wenner-Gren.

Merriam, A. P. (1969). *Ethnomusicology Revisited*. *Ethnomusicology*, v. 13, n. 2, p. 213-229

Merriam, A. P. (1951). *Songs of the Afro-Bahian Cults: Na Ethnomusicological Analysis*. Evanston: Northwestern University. Ph. D. *Disertación en Antropología*.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Merriam, A. P. et al. (1966). *'The Anthropology of Music': A Current Anthropology Book Review*. *Current Anthropology*, v. 7, n. 2, p. 217-230

Moland, L. (Ed.). (1950). *Ouvres de Rabelais*. Tomo II. Paris: Garnier Frères.

Nadel, S. F. (1951). *The Foundations of Social Anthropology*. Glencoe: Free Press.

Nattiez, J. J. (1975). *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Général d'Éditeurs.

Nettl, Bruno. (Ed.). (1962-1964). *Ethnomusicology*, v. 6 (n. 2) – v. 8 (n. 3).

Nettl, B. (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. Londres: Free Press.

- Pinto, T. de O. (1983). Considerações sobre a Musicologia Comparada Alemã-Experiência e Implicações no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, v. 1, p. 69-106
- Portelli, H. (1974). Gramsci y el Bloque Histórico. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1940). Sobre Estructura Social. *Sociologia*, v. 4, n. 3, p. 214-219
- Redfield et al. (1936). Memorandum on the Study of Acculturation. *American Anthropologist*, v. 38, p. 148-152
- Rice, T. (1983). From the Editor. *Ethnomusicology*, v. 27, n. 2, p. v
- Riemann, H. (1908). *Grundriss der Musikwissenschaft. Wissenschaft und Bildung; Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens*, n. 34.
- Ritzer, G. (1971). Professionalism and the Individual. In: FREIDSON, E. (Ed.). *The Professions and their Prospects*. Beverly Hills: Sage Publications, p. 59-75
- Roberts, H. H. (1933). *Form in Primitive Music*. New York: Norton.
- Roberts, H. H. (1936). *Musical Areas of Aboriginal North American Indians*. New Haven: Yale University Press, (Publication in *Anthropology*, n. 12)
- Sachs, C. (1947). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión.
- Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo: a study in Music History*. New York: Norton.
- Sachs, C. (1962). *The Wellspring of Music*. Editado por: Jaap Kunst. The Hague: M. Nijhoff.
- Schneider, M. (1952). Contribución a la Música Indígena del Matto Grosso (Brasil). *Anuário Musical*, v. 7, p. 159-175
- Seeger, C. (1956). History of Past Organizations to the Founding of SEM. *Society for Ethnomusicology Newsletter*, v. 6, p. 1-3
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Shepherd, J. et al. (1977). *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. Londres: Transaction Books.
- Sherzer, J.; Urban, G. (Ed.). (1986). *Native South American Discourse*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Spengler, O. (1973). *A Decadência do Ocidente: Esboço de uma Morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Spradley, J. P. (1972). Foundations of Cultural Knowledge. In: SPRADLEY, J. P. (Ed.). *Culture and Cognition*. San Francisco: Chandler, p. 3-40.
- Stone, R. M.; Cassel, Nancy A. (1986). From de Editors. *Society for Ethnomusicology Newsletter*, v. 20, n. 3, p. 2
- Stumpf, C. (1886). *Lieder der Bellakula Indianer. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, v. 2, p. 405-426
- Tedlock, D. (1977). *Toward Oral Poetics*. *New Literary History*, v. 8, n. 3, p. 507-519
- Tello, F. J. L. (1962). *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: Instituto Español de Musicología.
- Tinhorão, J. R. (1981). *Música Popular: Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática.
- Toffanin, G. (1965). *Storia Letteraria d'Italia, il Cinquecento*. Milán: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi.
- Toynbee, A. (1963). *Estudio de la Historia: Las Perspectivas de la Civilización Occidental*. v. 12. Buenos Aires: Emecé.
- Trajano, W. (1984). *Músicos e Música no Meio da Travessia*. Brasília: Universidade de Brasília. *Disertación de Maestría en Antropología Social*.
- Ward, J. O. (Ed.). (1975). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Londres: Oxford University Press.
- Waterman, R. A. (1952). African Influence on the Music of the Americas. In: TAX, Sol (Ed.). *Acculturation in the Americas, Proceedings of the 29th International Congress or Americanist*. v. 2, p. 207-218.
- Werner, J.; Fenton, J. (1970). Method and Theory in Ethnoscience or Ethnoepistemology. In: Nanell, R.; Cohen, R. (Eds.). *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*. New York: Natural History Press, p. 537-578.
- Wilenski, H. L. (1970). The Professionalization of Everyone?. In: Grusky, O.; Miller, G. A. (Ed.). *The Sociology of Organizations: Basic Studies*. New York: The Free Press, p. 483-501.
- Wolf, J. (1965). *Historia de la Música*. Barcelona: Labor.
- Zempt, H. (1979). Aspects of 'Are' Are Musical Theory. *Ethnomusicology*, v. 23, n. 1, p. 5-48