

# ALTRES MANERES D'ENTENDRE LA MÚSICA: EL CONEIXEMENT ETNOMUSICOLÒGIC AL SERVEI DE L'ENSENYAMENT

## 1. L'ETNOMUSICOLOGIA, AVUI

L'etnomusicologia, actualment, ja no és el mateix de quan, en la seva qualitat d'hereva de l'anomenada "musicologia comparada", era entesa com aquella branca de la musicologia interessada en les alteritats musicals des d'una perspectiva clarament eurocèntrica. Si en els anys seixanta, la idea expressada per A. P. Merriam que "està clar que l'etnomusicologia no s'ha de restringir a l'estudi d'àrees geogràfiques particulars o de determinades societats, sinó que l'etnomusicologia és aplicable a qualsevol tipus de música en qualsevol societat"<sup>1</sup> podia sonar una mica desconcertant, avui és una idea cada cop més assumida pels etnomusicòlegs. Ja no és motiu de sorpresa per a ningú que en els congressos d'etnomusicologia es presentin temes de recerca que, a més dels àmbits més tradicionals d'investigació, com poden ésser les anomenades "músiques de tradició oral", hom parli també de les músiques populars que avui s'han ensenyorit dels nostres mitjans de comunicació, de les músiques que constitueixen la nostra tradició clàssica o de molts altres aspectes que transcendeixen estils musicals i societats particulars, i que pertanyen al fet musical en si, com poden ésser els fenòmens de percepció, d'hibridació, de conceptualització, funcionalització, semantització de la música, etc.

De fet, una de les assumpcions bàsiques de l'etnomusicologia és considerar la música com a cultura, és a dir, considerar la música com quelcom més que una sèrie de sons sintàcticament estructurats. S'és molt conscient, doncs, que el fet musical implica determinades idees, significacions, valors i funcions que relacionen íntimament aquests sons amb el teixit social que els produeix. L'etnomusicologia no es limita a transcriure, classificar i comparar les tonades que es puguin recollir fent treball de camp, sinó que es preocupa també de reflexionar sobre el fenomen musical tal com es presenta en qualsevol tipus de societat, i, evidentment, no pot eludir l'obligació de posar sota el seu punt de mira les nostres mateixes pràctiques musicals.<sup>2</sup> En el món de la cultura no hi ha res que sigui arbitrari. Totes les categories que són pròpies del nostre univers musical: la distinció entre música

tradicional, acadèmica o popular moderna, les idees de música religiosa, patriòtica o simfònica, els conceptes de cantautor, director d'orquestra o *discjockey*, els diferents gèneres i estils que configuren el nostre univers musical, les maneres que tenim de fruir de la música –des del model de concert més tradicional fins al *karaoke* o l'ús privat del *walkman*– estan íntimament lligats a la nostra realitat i la nostra manera d'entendre la societat. En les summament diversificades pràctiques musicals que ens són pròpies, s'hi reflecteixen els nostres valors, la complexa estratificació social i la influència de l'omnipresent teranyina dels mitjans de producció.

Les implicacions, doncs, que l'etnomusicologia pot tenir per a l'ensenyament musical van molt més enllà de les aportacions que dècades enrere s'assignaven a l'anomenat "folklore musical", centrades bàsicament a incloure a les classes de música materials molt depurats procedents dels treballs de camp locals. La manera més fàcil d'exemplificar el valor que l'etnomusicologia pot tenir per a la pedagogia és recordar l'èxit i encert que el mètode de pedagogia musical revolucionari de Carl Orff va tenir per al seu temps. El sistema pedagògic desenvolupat per aquell músic alemany estava fortament influenciat per la música indonèsia.<sup>3</sup> Això es posa clarament de manifest en el tipus d'instruments musicals emprats pel Mètode Orff, que ens recorda la típica formació instrumental del *gamelan*. Però allò que Carl Orff manlevà a la cultura musical indonèsia per aplicar-ho a la nostra pedagogia musical no es limita, ni de bon tros, a l'ús dels diversos instruments de percussió que avui fan sonar els nostres infants. Partint de l'assumpció fonamental de la pedagogia d'Orff que no es pot dir pràcticament de ningú que li manquin aptituds musicals, el Mètode Orff es basa en la triple activitat de so, paraula i moviment. Totes aquestes idees es troben implícites en la cultura musical indonèsia. En aquest país asiàtic, la pràctica musical no està limitada als professionals, una categoria que en l'àmbit musical tradicional indonesi pràcticament és inexistent, sinó que tothom pot participar en les orquestres de *gamelan*, una formació musical que pot arribar a aplegar una trentena d'instrumentistes. A

Indonèsia, la gran majoria dels qui toquen el *gamelan* exerceixen ocupacions que no res tenen a veure amb la música: treballen al camp, són artesans, comerciants, etc. A la tarda, quan s'acostumen a fer els assajos amb el *gamelan*, qual-sevol persona del poble que ho desitgi s'afegeix als altres instrumentistes i fa música. Aquesta manera d'entendre les pràctiques musicals de la col·lectivitat contrasta fortament amb les actituds de la societat occidental.

A la nostra societat, a causa de la forta estratificació social, ens prenem molt seriosament la professionalització. En el món musical això ha tingut com a conseqüència que sovint tinguem la falsa idea que cal ser un professional, o com a mínim cal haver passat força temps a les aules del conservatori per poder fer música. Tal com han esmentat, per exemple, John Blacking<sup>9</sup> o Christopher Small<sup>5</sup>, a la nostra societat s'atorga un paper molt passiu als seus membres pel que pertoca a la música, llevat dels professionals, és clar. Les característiques de la cultura occidental exclouen els infants i moltes persones de la pràctica musical, per raons d'estratificació dels mitjans de producció: "A la música no hi ha cap mena de treball creatiu que no requereixi unes tècniques i habilitats que pocs infants posseiran."<sup>6</sup> No totes les cultures són així. Això ho constatem, per exemple, tant en la societat indonèsia, en la qual s'inspirà Orff per al seu mètode, com també en moltes cultures africanes en les quals, mitjançant els processos de socialització, els infants de menys de deu anys poden tenir una participació activa en les pràctiques musicals de la comunitat molt més intensa que la que poden mostrar la gran majoria dels adults en la societat occidental.<sup>7</sup>

Tal com escrigué el mateix Carl Orff: "La música elemental no és mai només música sinó que forma una unitat amb moviment, dansa i paraula. És música que fa un mateix, en la qual pren part no tan sols com a oient sinó també com a participant."<sup>8</sup>

Aquesta triple activitat de so, paraula i moviment característica del mètode desenvolupat per Orff també la trobem en la música indonèsia, en la qual s'associa la música del *gamelan* amb dansa, mim i el teatre de titelles.

## 2. LA PERCEPCIÓ DE LA NOSTRA REALITAT MUSICAL A TRAVÉS DE LA REFLEXIÓ ETNOMUSICOLÒGICA

L'etnomusicologia no ens aporta tan sols coneixements sobre les músiques de societats remotes, sinó també sobre la nostra mateixa societat, ja que aquesta és també motiu de reflexió i, sobretot, perquè és acarada amb l'experiència aconseguida per l'estudi de múltiples cultures. Tal com escrigué Christopher Small: "Un peix no té consciència de l'aigua, perquè no té notícia de cap

altre medi. Fins fa molt poc, aquesta ha estat la posició de la cultura europea respecte de la resta del món; durant més de tres segles, la total i invencible certesa de la superioritat axiomàtica de l'art europeu en relació amb la resta del món garantí que Europa es veiés aïllada de la influència fecundant d'altres cultures, que per als europeus eren rares i exòtiques, en el millor dels casos, i en el pitjor, primitives i indignes de fixar-s'hi."<sup>9</sup>

John Blacking, per exemple, afirmava que després d'haver estat treballant durant molts anys sobre la música dels Venda, a Sud-àfrica, ja no podia entendre la música occidental de la mateixa manera com l'havia entesa fins aleshores.<sup>10</sup> De fet, el coneixement d'altres cultures ens permet una major objectivitat a l'hora de comprendre la nostra realitat musical. Ens ajuda a fer una interpretació diferent de la nostra història.

Una de les primeres coses que l'etnomusicòleg ha hagut d'aprendre és relativitzar el mateix concepte de "música". És impossible de trobar una definició vàlida universalment. Moltes cultures ni tan sols tenen el terme equivalent al de "música". De vegades, allò que més s'acosta a la nostra idea de "música" engloba activitats que per a nosaltres són independents. Així, per exemple, a l'Índia, la paraula "*sangit*" es tradueix normalment com a "música", però la dansa també s'inclou sota el mateix terme.<sup>11</sup> En altres cultures, els manca un concepte globalitzador. Els indis americans no tenen una paraula que designi totes les activitats musicals.<sup>12</sup> A l'Iran, el terme persa per designar "música" és "*musiqi*", que fa referència sobretot a la música instrumental i a determinats tipus de la vocal. Però aquesta darrera és anomenada sobretot "*khandan*", una paraula que podem traduir com "cantar", "recitar" o "llegir". El cant de l'Alcorà, l'estructura del qual no és gaire diferent del cant secular, no s'entén que pertanyi a "*musiqi*", tampoc el cant del *muezzin* quan crida a la pregària. La raó d'aquesta exclusió és que la visió tradicional considera la música com quelcom pecaminós que, per tant, ha de restar fora de l'àmbit religiós. De manera que la música instrumental és "*musiqi*", el cant de l'Alcorà i les pregàries, però, són "*khandan*".<sup>13</sup> En llengua somali, el camp semàntic de "*muusika*", terme introduït recentment, es limita a la producció musical moderna, sobretot referida a instruments d'importació, europeus, indis o àrabs, mentre que la producció musical tradicional continua essent classificada d'acord amb categories distintes (poesia, cant, dansa).<sup>14</sup>

Una altra cosa que l'etnomusicòleg ha hagut d'aprendre és no jutjar altres músiques segons els valors amb els quals ha estat educat. En una publicació sobre l'Índia, publicada per F. Baltazard Solvyns<sup>15</sup>, en la qual es fa també referència

a la música, es poden llegir opinions com la següent: "Els instruments dels hindús han arribat a un sorprenent grau de perfecció, però no podem dir el mateix de la seva música, que encara es manté en la seva infantesa. És impossible de no fer aquesta crítica veient un hindú tocant el tambura. Tenint a les seves mans aquest magnífic instrument, pintat, daurat, luxosament ornamentat, podríem creure en un principi que n'hauria d'extreure els sons més encantadors. Però, al contrari, el músic es manté durant hores en la mateixa posició cantant una melodia monòtona i tocant de tant en tant una de les quatre cordes de les quals es compon l'instrument. Aquest és l'únic ús que en fa, l'únic plaer que cerca. Això per a ell ja és una gran cosa. Assegut a la catifa o en una peça de tela blanca, s'abandona a les sensacions plaents que produeix la vibració d'una única corda, i probablement encara abandonaria aquest plaer si demanés el més mínim esforç. Tot ha de ser proporcional al seu gust natural per la mandra i la indolència."<sup>16</sup>

"El 'soorna' és el nostre oboè. Però els hindús el toquen tan malament que sols poden produir amb ell un so cridaner i desagradable. L'europeu més acostumat al so de la música hindú no pot aguantar un concert amb diversos 'soorna' acompanyats amb alguns dels seus altres sorollosos instruments. Cada 'soorna' va com ell vol sense prestar atenció a la mesura o a l'harmonia. Des d'una certa distància hom podria pensar que es tracta dels crits d'una munió de bèsties salvatges."<sup>17</sup>

Això es va escriure al principi del segle XIX, i tot i que les visions etnocèntriques han acompanyat durant molt de temps l'etnomusicologia, i encara avui no han estat esbandides totalment, està clar que, en l'actualitat, l'etnomusicologia veu les coses d'una manera molt diferent. Com que no entenem la música tan sols com a sons, sinó formant part de tot un sistema sociocultural, ens caldrà entendre qualsevol tipus de música, no segons els valors de l'observador, sinó dels de la cultura estudiada.

Parlar de músiques més o menys evolucionades no té sentit. La música està en relació directa amb la cultura on es desenvolupa, i estarà, per tant, d'acord amb les necessitats i possibilitats d'aquesta darrera. Es pot parlar de músiques tècnicament més o menys complexes, de músiques més o menys imbricades amb la vida quotidiana, de músiques que demanin més o menys participació social, de músiques més o menys apropiades per aconseguir estats alterats de consciència, de músiques que exigeixin més o menys virtuosisme instrumental, de músiques més obertes o més tancades vers la innovació, de músiques més lligades a la idea d'*opus* com quelcom que un cop està fet ha de restar així de

manera immutable, o de músiques més lliures que es facin dependre directament de l'esperit creador del moment de la seva execució, etc. D'acord amb aquests diversos valors, serà cada societat la que decideixi quina música li és més escaient.

L'etnomusicologia ens ha ajudat a entendre la música com alguna cosa més que art. El fet de considerar la música com un art, amb totes les implicacions que això suposa, és una idea típicament occidental, però estudiant altres cultures hem vist de manera clara que entre les moltes coses que pot ser la música, també és comerç, expressió de les creences religioses i sentiments ètnics, expressió de les estructures de poder, cohesionador social, prestigi social, portadora de poders màgics i terapèutics, etc. I de la mateixa manera que la música pot ser totes aquestes coses per a moltes cultures, hem vist que també ho pot ser per a la nostra: El *caixet* de Pavarotti o el de Julio Iglesias no és el mateix que el de tota una cobla de sardanes sencera; sense les nostres pràctiques i creences religioses dels darrers segles no entendríem ni existiria bona part del nostre repertori musical; davant d'una senyera preferim cantar la *Santa Espina* o *Els Segadors* més que no pas els *Pajaritos*; la sintonia musical que anuncia el discurs per televisió d'un cap d'estat no es basarà mai en qualsevol tipus de música, ans només s'emprarà aquella que connota significacions adients al rang de l'autoritat; moltes tribus urbanes es caracteritzen per un estil musical determinat que els ajuda a crear i mantenir el sentiment de *communitas*; per raons de prestigi, no és el mateix tenir a casa un piano *Steinway* que un *Yamaha*; la indústria del *muzak* ha desenvolupat fons musicals adients per animar-nos a comprar més en els grans magatzems; la musicoteràpia intenta trobar aplicacions racionals terapèutiques a la música. Evidentment, la música no està només per procurar-nos plaer estètic.

Una de les coses importants que també hem après ha estat el gran error de voler entendre la història musical de la humanitat de manera lineal i progressiva. Fins no fa pas gaire temps, i dins d'una perspectiva evolucionista, encara s'entenia la nostra música clàssica com el zenit d'un conjunt de pràctiques musicals que s'han produït en el transcurs de la història. Totes les altres músiques són vistes o bé com a passos anteriors avui ja superats que s'identifiquen amb la infantesa de la nostra "grau música" o bé com a expressions degenerades del fenomen musical. Pel que respecta al primer cas, encara trobem avui dia aquella vella idea d'alguns cercles musicològics que creien que el principal valor de l'anomenada "música folklòrica" rau en la informació que ens pot donar sobre la infantesa de la "gran" música occidental abans que

aquesta conegués l'escriptura, de la mateixa manera que sota una òptica evolucionista es creia que la música dels africans o dels aborígens australians ens aportaria imatges equiparables als inicis de la música occidental.

Així com d'una manera pregouament etnocèntrica, hom pot entendre la música folklòrica i les anomenades "músiques ètniques" com a estadis inferiors en l'evolució musical humana, hom entén també les altres músiques que no són adscribibles a aquestes categories i que no pertanyen a la tradició dels conservatoris, senzillament com a degenerades o subproductes de la nostra civilització. Sols cal que pensem en les opinions d'alguns musicòlegs de negar tot valor de creació musical a les músiques populars actuals:

"Molta més presència que el folklore, el jazz o el flamenc tenen en l'actualitat les revistes dedicades al fenomen de la 'música jove', és a dir, el rock and roll i els seus connexos i derivats: pop, twist, mod, heavy metal, ska, reggae, punk, break dance, funky, i un gran nombre de denominacions amb les quals els qui controlen el mercat procuren mantenir en actiu la font de llurs beneficis. Es tracta, òbviament, d'un fenomen que molt poc o no res té a veure amb la música pròpiament dita. No ja per un criteri de qualitat, en qualsevol cas indefensable, sinó per una qüestió encara que sigui merament quantitativa: la música (és a dir, l'objecte sonor) resta aquí reduïda a un garbuix de decibels que constitueixen el teló de fons al qual s'aferran tot tipus de mercaderies: discs, fotografies, vídeos, roba, calçats, begudes, i tot allò que la capacitat d'exploració pugui imaginar."<sup>18</sup>

"La fabricació de musiquetes cinematogràfiques, de sorolls televisius o de cançons lleugeres, en realitat no té res a veure amb la creació musical."<sup>19</sup>

Sovint es té, per exemple, la idea que la música popular urbana és un producte homogeni, que la seva única raó d'ésser és la comercial, que el gust i les emocions musicals dels joves són exclusivament la conseqüència de l'exploració comercial.<sup>20</sup> Aquesta perspectiva canvia radicalment quan apliquem la visió etnomusicològica, senzillament perquè veiem que aquestes músiques tenen per al seu públic motivacions, valors, significacions i complexitats tècniques molt determinats; en altres paraules, un grau d'implicació amb el seu entorn social que no ha de coincidir forçosament amb la idea sobre la música que té l'acadèmia.

### 3. FOLKLORE I FOLKLORISME

Ja fa temps que en els plans d'estudi musicals s'inclou l'anomenada "música tradicional" o "folklore". De fet, a Anglaterra, l'ús de la música tradicional a les escoles es constata com a mínim des de l'any 1905, mesura que es prengué amb

la voluntat d'encoratjar un art nacional musical anglès, per fomentar l'orgull nacional i contrarestar els, aleshores, considerats perniciosos efectes de la cultura popular urbana.<sup>21</sup> A Catalunya, Eduard López Chavarri, en un llarg article publicat a la "Revista Musical Catalana" l'any 1906, demanava la creació d'escoles populars de música per tal que hi tinguessin cabuda els repertoris de tipus tradicional.<sup>22</sup> Actualment, amb la recent generalització de les classes de música en els plans d'estudi de l'ensenyament obligatori a Catalunya, el folklore hi és també present. Nogensmenys, l'etnomusicologia actual no es pot estar de fer algunes observacions sobre la manera com són habitualment presentats aquests tipus de materials a les institucions docents. D'una part, aquests materials musicals es prenen en consideració sovint com un mitjà per arribar a la música clàssica, més que no pas pels seus valors intrínsecs. Tal com formulà l'etnomusicòleg gallec Luis Costa, a les escoles es dóna sovint al folklore musical el tractament d'una "música de trànsit"<sup>23</sup>, que s'associa, a més, amb el món infantil. I, d'una altra part, els mestres de música no són sempre conscients que aquests materials que presenten com a fidels exponents d'una cultura preindustrial, tenen en realitat poc a veure amb aquesta realitat passada. Es tracta senzillament d'un corpus de creacions musicals que ha estat descontextualitzat, seleccionat, resemantitzat i, de vegades, també modificat formalment, al qual se li atorguen nous valors i noves funcions sempre segons determinades visions de la societat actual. Aquests materials musicals no són presentats de manera fidel a la història, sinó sempre sota la particular perspectiva del folklorisme<sup>24</sup>, que dota de "valor folklòric" determinats productes que ens ha llegat la tradició segons els criteris d'antigor, genuïtat, ruralitat i etnicitat. Així, hom entén les cançons populars catalanes com creacions "fresques i senzilles" i, sobretot, com exemples de moralitat, quan qualsevol estudiós de les tradicions sap que això no ha d'ésser forçosament així, i que no és sinó una visió romàntica del folklore i tergiversadora de la realitat allò que determina la visió que la nostra actual societat té de la seva tradició. Un exemple ben il·lustratiu d'aquesta problemàtica el tenim en la versió simplificada de la balada "La filla del marxant" tal com ha estat publicada en *Toca-tin-bal. Cançons populars dels Països Catalans*<sup>25</sup>, d'ús habitual a les escoles, en la qual se'ns presenta la protagonista de la balada —la filla del marxant— com una noia decent, assenyada i "moralment modèlica", mentre que, en realitat, a la balada original la protagonista acaba a la força per haver "donat els seus amors al peu d'una olivera" i haver avortat clandestinament el fill engendrat.<sup>26</sup>

En principi, no crec que haguem de considerar en absolut censurable el fet d'adaptar la nostra tradició cançonística a les necessitats actuals de la societat, puix que això sempre ha estat així. Les cançons que s'han anat transmetent oralment sempre s'han modificat d'acord amb les circumstàncies, i, a més, aquestes creacions no són patrimoni de ningú en particular, sinó que pertanyen senzillament a la col·lectivitat que les desitja fer seves. Però, tot i així, és important que els pedagogs siguin conscients del tractament que el folklorisme, com a fenomen social, fa de la tradició per tal que hom conegui millor la natura dels materials de folklore emprats a les classes i per tal, també, de no caure en falsos essencialismes.

#### 4. UNA POSSIBILITAT DE CONÈIXER CULTURES MUSICALS DIFERENTS

Una de les aportacions més interessants que pot fer l'etnomusicologia a l'ensenyament musical rau en el punt abans esmentat de relativitzar la idea de música que tradicionalment s'ensenya en el nostre sistema cultural. Això ens capacitarà, a més, per poder assimilar més fàcilment moltes altres alternatives musicals que ja des dels mateixos inicis de l'etnomusicologia han interessat a la disciplina.

John Howard trobava tres raons molt concretes per incloure les músiques no occidentals en els cursos sobre música:<sup>27</sup>

1. Ens ajuden a entendre millor els processos bàsics de la música occidental.
2. S'afegeix més profunditat i una altra perspectiva a l'estudi històric i social de la música.
3. Aquestes músiques poden ser un estímul per al treball pràctic i creatiu dels alumnes.

Així, per exemple, quan parlem de polirrítmies, no hi ha res millor que exemplificar-ho amb música africana; quan parlem d'organització tonal —les escales—, haurem de fer algunes excursions en aquells sistemes musicals com, per exemple, la música àrab amb la seva rica i peculiar divisió intervàlica de l'octava; quan parlem de timbre, un capbussament a la música japonesa ens pot mostrar com de subtil i refinat pot ésser el tractament dels diversos colors que es poden aconseguir amb la veu i els instruments. Aquests són alguns exemples de determinades problemàtiques musicals que tradicionalment han tingut un cert interès per a nosaltres i que poden ésser tractades perfectament mitjançant exemples provinents d'altres societats. Però a més, l'examen d'altres cultures musicals ens pot proporcionar valuoses perspectives sobre el fet musical que, tot i que hagin estat minimitzades per la nostra tradició cultural, poden ésser també molt importants per a la pràctica musical. Així, per exemple, el paper de la improvisació és en els

nostres concerts pràcticament inexistent, per bé que, de fet, constitueix un dels capítols més suggerents del fer música. Els desenvolupaments melòdics dels *ragas* hindús ens poden resultar francament útils i alligonadors en tractar la improvisació, per no parlar dels exemples que tenim a casa com és el *jazz* o, en alguns aspectes, àdhuc la mateixa música de la comunitat gitana. L'heterofonia que trobem en moltes cultures musicals asiàtiques, la qual no té res a veure amb la nostra harmonia de caire vertical, és un bon exemple per l'ús simultani de diverses línies melòdiques. En moltes cultures no occidentals, la relació entre música i cos es manifesta d'una manera realment rica si la comparem amb la nostra tradició acadèmica que ens obliga a escoltar els concerts quietes i asseguts tot minimitzant —o àdhuc anorreadant— qualsevol reacció corporal davant de la música.

Aquestes músiques no occidentals —a més del seu valor intrínsec— ens poden ensenyar, doncs, moltes coses. Però, a més, hi ha un altre tipus de música que avui cap pedagog musical no pot tampoc ignorar, això és l'anomenada *world music* o "músiques de món", una etiqueta que fou creada l'any 1987 per raons estrictament comercials. Es tracta, bàsicament, d'aquelles músiques que, tot i ésser de procedència no occidental, s'han fusionat amb elements nostres, incorporant aspectes morfològics i instruments, per exemple, propis de la música popular internacionalitzada però conservant clarament elements tradicionals autòctons. Avui dia la *world music* representa un important capítol del *business* de la música popular moderna. Representa, però, també aquest interès del Primer Món per aquelles altres cultures que fins aleshores havien estat musicalment ignorades. Allò que s'ofereix al públic no és mai una tradició local aïllada completament dels nous corrents, sinó que gairebé sempre es tracta de productes musicals híbrids conseqüentment modificats per tal que siguin digeribles pel nou públic occidental.

Bons exemples per a la *world music* són estils com el *reggae*, el *rai* o la *salsa*, tot i que també s'ha de dir que *world music* és un terme relatiu i no es considera a tot arreu com a tal els mateixos estils. La *salsa*, per exemple, un producte musical d'origen caribeny o antillà és etiquetada com a *world music* a Anglaterra, mentre que no es així als Estats Units. El *reggae* és una música d'impacte internacional que va cristal·litzar cap al 1969. En les seves estructures musicals s'han sintetitzat elements provinents de la música tradicional afrojamaicana i de la cultura musical popular nord-americana amb el seu important component afroamericà. La seva base harmònica és típicament occidental, però els principis organitzadors de so i ideals sonors són deutors del rock i de la música afroamericana. El *rai* és,

així mateix, un dels casos més interessants de la *world music*. Actualment, constitueix un dels principals exponents de la música popular moderna al nord d'Àfrica, i combina elements de la tradició nord-africana amb elements occidentals de les noves músiques populars. Es tracta d'un estil que a Europa no només interessa als immigrants magribins, sinó que també troba els seus incondicionals entre els autòctons.

Es tracta de músiques que tot i que són de procedència no occidental, per la seva modernitat, s'adeqüen als valors musicals dels joves occidentals d'avui dia i, en conseqüència, són molt més fàcilment assimilables que les altres tradicions d'origen no occidental.

La presència a les aules d'aquestes músiques de factura moderna però majoritàriament de procedència no occidental permet donar una apropiada dimensió pluricultural a l'ensenyament, cosa necessària, no tan sols a causa de la cada vegada més acusada composició pluricultural de la nostra societat, sinó com a escaient reflex dels fenòmens de globalització actuals.

L'educació pluricultural a les nostres escoles és avui una necessitat, però també hem de ser ben conscients que no basta d'incloure músiques "exòtiques". L'etnomusicologia pot ser un bon mitjà per acostar-se a altres grups culturalment diferents amb els quals físicament o virtualment es conviu. Però assumir músiques "exòtiques" amb una perspectiva multiculturalista també pot significar instrumentalitzar-les per ajudar a donar sentit o enfortir la tan clàssica concepció etnocràtica de la cultura. Molt sovint, quan parlem de multiculturalisme, no estem parlant, en realitat, de "cultures en contacte" en el sentit estricto o neutre de l'expressió, sinó d'un complex camp de narratives que serveixen no tan sols per identificar el grup propi i els altres, sinó també per enfortir un *statu quo* jeràrquic d'acord amb aquells que dicten les regles del joc. No resulta difícil trobar exemples que donin força a aquest argument. Així, doncs, segons Charles Hamm, a Sud-àfrica, el règim feixista de l'*apartheid* s'interessava per l'autèntica música ètnica de les tribus, mentre que la música pop americana esdevingué un símbol de l'oposició.<sup>28</sup> Per a l'antic sistema sociopolític sud-africà sempre resultaria millor identificar un grup subaltern amb "música ètnica", atès que, comptat i debatut, aquestes músiques tenen també un paper subaltern en l'univers musical de les societats modernes. Mory Kanté, el conegut músic guineà resident a París manifestava que "Cal acabar amb la imatge de músics africans com lligats a la música tribal". "Es parla de música africana com música ètnica, però és també música universal."<sup>29</sup> Aquesta és una

trampa que, sense voler-ho, duu implícita la filosofia dels festivals multiculturals i en bona mesura també la mateixa idea de *world music*. Així, per exemple, quan el cantant de música popular moderna Mali Salif Keita toca a Barcelona, les crítiques dels diaris al seu recital s'etiqueten com "música ètnica"<sup>30</sup>, mentre que per a altres músics del Primer Món es parla senzillament de "rock", "pop" o simplement "cançó". Existeix, doncs, clarament la tendència de voler assimilar les produccions musicals de l'anomenat Tercer Món com a "ètniques" sense que hom no sigui sempre conscient que el terme "ètnic", aplicat a la música, suggereix l'existència de formes superiors i inferiors.<sup>31</sup>

Si tota música és cultura, si tota cultura es desenvolupa dins de formacions ètniques, resulta clar que qualsevol música ja és per definició "ètnica". En aquest sentit s'expressava, per exemple, John Blacking quan escrivia "[...] tota música és una música ètnica perquè constitueix un fet social, en el qual les formes i execucions formen part de les tradicions culturals d'una vida social."<sup>32</sup> O bé: "Cal recordar que a la majoria de conservatoris només ensenyen un tipus determinat de música ètnica i que la musicologia en realitat és una musicologia ètnica."<sup>33</sup> Si filem prim, haurem d'acabar admetent que si totes les músiques són, en el fons, "ètniques", el terme "música ètnica" resulta redundant i més val, per tant, que parlem senzillament de "música".

Dins del panorama pluricultural actual, resulta d'interès allò que el músic africà de renom internacional Yossou N'Dour digué en unes declaracions fetes a "La Vanguardia": "Em sembla contradictori aquest interès artístic que suscita tot allò que és africà amb l'onada de racisme que existeix avui en el món."<sup>34</sup> Dins de l'esperit del multiculturalisme és possible que hom valori, avui, l'art africà més que mai; això no exclou, però, ni de bon tros el racisme. El multiculturalisme, mitjançant el reconeixement explícit de la cultura com a etiqueta, pot enfortir les velles estructures jeràrquiques socials de tipus ètnic, i poc favor faria l'etnomusicologia a la pedagogia si caigués en aquest parany.

Sempre que tinguem presents totes aquestes consideracions, està clar que la nostra pedagogia no se'n pot estar, de tractar materials musicals procedents d'altres cultures, però no com a músiques "ètniques", sinó senzillament com a alternatives musicals diferents: "El nou repté per a l'ensenyament musical ve de les músiques del Sud i de l'Orient. ¿Poden aquests estils estar presents en les principals línies d'actuació de l'ensenyament musical? [...] és segur que hi poden estar si estem preparats a considerar-los com a música i no com a banderes ètniques o nacionals, o com a il·lustracions exòtiques de la

cultura.<sup>35</sup>

Gràcies a altres músiques, es coneixen altres experiències rítmiques, melòdiques, tímbriques, d'organització tonal etc. que enriqueixen l'experiència musical de l'individu. Depèn, però, de com s'entenguin i es presentin aquests materials als alumnes, perquè l'etnomusicologia contribueixi a enfortir el sentiment etnocèntric de la nostra cultura o, al contrari, ajudi a aconseguir una més justa societat pluricultural.

## 5. LES MÚSIQUES POPULARS ACTUALS

Si totes aquestes músiques suara esmentades poden entrar a l'ensenyament musical a partir dels coneixements que ha anat acumulant l'etnomusicologia, allò que està clar és que no podem deixar de banda, tot i que d'alguna manera ja ho hem vist de refiló en parlar de la *world music*, tot el potencial de les músiques populars actuals. També l'etnomusicologia s'ha interessat per aquestes músiques i ofereix mètodes d'anàlisi musicològica que es complementen amb els que han bastit altres enfocaments epistemològics de caire sociològic o semiòtic. El jazz, el pop, el rock o el techno, per exemple, formen part del nostre univers musical més quotidià. Una musicologia que es consideri seriosa no pot ignorar aquests tipus de música, i de fet, els estudis sobre música popular han viscut els darrers vint anys en els àmbits musicològics (o etnomusicològics) més capdavanters una impressionant embranzida. A Espanya, aquest tipus d'estudis són encara força recents; dins de la musicologia, no fou fins a l'any 1997 en què es llegí la primera tesi doctoral sobre aquest àmbit<sup>36</sup>, però l'interès de joves musicòlegs o etnomusicòlegs és cada cop més gran.

En els àmbits pedagògics, encara es troba una certa resistència a incorporar aquest important capítol de la música als plans d'estudi, concretament per dues raons: la primera és la visió francament negativa que, des de certs cercles, encara es té sobre aquests tipus de músiques. Sovint, la idea de música popular moderna s'equipara a la de músiques comercials, de músiques sense cap valor estètic, de música de masses —amb les connotacions negatives que això implica: una cultura musical degradada, trivialitzada, superficial, artificial i estandarditzada<sup>37</sup>. Aquest tipus d'equiparacions només es poden fer a partir del desconeixement més absolut que es té del fenomen. La comercialitat és un aspecte inherent a l'activitat humana i la trobem tant en els àmbits de les músiques considerades "serioses" —pensem per exemple en el món de l'òpera— com en les populars. Popularitat i comercialització poden estar estretament relacionades, però cal tenir en compte que no tot allò que es considera música popular es

comercialitza amb el mateix grau d'intensitat i que l'anticomercialitat apareix, també, com a valor positiu per a determinats àmbits de creació dins de les músiques populars, tal com per exemple era el cas del rock progressiu en els seus orígens o tal com també podem apreciar en tants grups de música popular moderna que, en la seva manera de compondre o d'interpretar, tenen com a ideal explícit distanciar-se com més lluny millor de les fórmules comercials. Quan entrem en els dominis del valor estètic, estem parlant de músiques bones i dolentes. Però ens equivoquem si pensem que els criteris socials per qualificar una música com a bona o dolenta es basen en fets exclusivament musicals. Tal com afirmava el musicòleg alemany Carl Dahlhaus, en la idea de música bona o dolenta es troben entrelligats aspectes de tècnica compositiva, estètics, morals i socials<sup>38</sup>: "El judici estètic sempre es barreja amb implicacions socials, de manera que la idea que la 'música dolenta' tendeix a estar en correspondència directa amb allò que es considera socialment baix, és una implicació de l'estètica tradicional, que es troba encoberta encara a l'actual controvèrsia entre música seriosa i música lleugera, i és la causa dels ressentiments que entelen les discussions i malbarata el diàleg sobre aquesta dicotomia."<sup>39</sup>

Allò que està molt clar és que ens errariem de bat a bat si pretenguéssim mesurar la qualitat estètica d'aquestes músiques amb els criteris tradicionals del cànon acadèmic. La veu gruixuda, per exemple, de Gianna Nanini, Paolo Conte o Tom Waits ben poc té a veure amb els ideals estètics del cant tal com són ensenyats al conservatori. L'encisadora flexibilitat en el tractament rítmic de les grans peces de jazz, és molt diferent a la claredat mètrica dels nostres clàssics. L'eixordadora i embriagant potència sonora del *heavy metal* no té massa en comú amb la manera com s'empra el volum sonor en les orquestres simfòniques. En les músiques populars trobem ideals estètics que no sempre han de coincidir amb els criteris del conservatori, però allò que no es pot fer, si no és des de la ignorància més agosarada, és negar valors estètics a aquests tipus de música<sup>40</sup>. I allò que està clar, també, és que no resulta vàlid identificar les músiques populars amb la idea de música de masses. Aquesta darrera idea enclou un controvertit concepte sociològic que no és identificable amb cap tipus concret de música. En principi, qualsevol mena de música pot ser susceptible d'entrar en la dinàmica dels típics processos de la cultura de masses. Sols cal pensar en el recent fenomen protagonitzat pel cant gregorià dels monjos de Silos o en les àries d'òpera interpretades pels "tres tenors" als multitudinaris estadis.

La segona raó per al poc interès del professorat per aquests tipus de músiques és el desconeixement que en tenen des d'un punt de vista musicològic. Una conclusió que s'infereix del que dèiem suara és que a l'hora d'analitzar aquests tipus de músiques, els criteris emprats per entendre una sonata de Mozart, una simfonia de Txai-kovski o uns valsos de Chopin no serveixen gaire per analitzar Pink Floyd, Bruce Springsteen o Tina Turner. A més, cal afegir aquí el problema de la reduccionista i tergiversadora equiparació que sovint es fa de la música amb la partitura musical. Una música qualsevol és molt més d'allò que es desprèn de la seva plasmació en una partitura. Això és vàlid tant per a les peces musicals clàssiques com per a les actuals. Però, si ja és un engany fer aquesta identificació en el cas de la música clàssica, tot i que l'escriptura musical que normalment fem s'ha desenvolupat d'acord amb els criteris estètics del cànon acadèmic, molt més gran serà la tergiversació quan intentem entendre una peça musical amb criteris estètics molt diferents mitjançant un sistema d'escriptura musical que no ha estat desenvolupat per a ella. Recordo que, tot conversant amb els membres del grup *Gris*, un conjunt musical de rock, la noia que el duia i la principal responsable per a les composicions del grup, tot i tenir molts anys d'estudis de conservatori al darrere, em digué que no solia escriure la música de les seves composicions, senzillament perquè no sabia com fer-ho. La notació musical tradicional no està pensada per a aquest tipus de música.

No cal dir que el desinterès demostrat per la investigació musicològica fins fa uns anys per aquest tipus de músiques té bona part de culpa en la desorientació que té el professorat de música quan voldria incorporar-les al pla d'estudis. Entre les diverses raons que es poden pensar per aquest desinterès hi ha evidentment el fet que, tal com succeí amb l'estudi de les músiques no occidentals, en endinsar-nos en les noves músiques populars arribem a conclusions que ens fan repensar moltes de les idees que teníem ben establertes sobre la música i la musicalitat, cosa que provoca lògicament la resistència dels àmbits musicològics més tradicionalistes.

Però l'interès d'incloure les músiques populars actuals en els plans d'estudi és evident. No tan sols pel fet de no poder ignorar un fenomen musicalment tan important, sinó també, per la senzilla raó que bona part de les experiències i interessos musicals del jovent se centren en aquest àmbit. Es tracta de les músiques que més a prop estan de la realitat dels estudiants, i no donar-hi importància i desapropiar-les en les explicacions sobre el fenomen musical no sembla ésser ni l'actitud més intel·ligent ni la més pedagògica.

## 6. UNA ALTRA MANERA D'ENTENDRE LA INTERACCIÓ MESTRE-ALUMNE A PARTIR DE LES EXPERIÈNCIES DE L'ETNOMUSICOLOGIA

Christopher Small, en el seu llibre *Música, Sociedad, Educación*, comentava que segons les seves observacions, en el *college* britànic, la classe que hom considerava més avorrida era precisament la de música. Aquesta impressió també es té sovint entre nosaltres. La classe de música, a part d'ésser considerada una d'aquelles que no són importants, no és precisament la més estimada entre els alumnes. Sembla que és, doncs, un contrasentit, no només perquè la música és una d'aquelles coses de què hom tradicionalment frueix, sinó perquè la música és per als joves realment important. En una enquesta que es féu al Departament de Musicologia del CSIC, l'any 1995, entre joves barcelonins, el 68,7% dels enquestats es declarava un gran amant de la música, i un 29,2% afirmava que la música li agradava prou. Davant d'aquest 96,9% de respostes positives, tan sols un 1,5% es conformava dient que la música li agradava poc, i un 0,5% donava per entès que no sentia cap interès per la música. No calen, però, les enquestes per fer-nos saber que la música constitueix un capítol important en la vida quotidiana dels joves. La massiva participació als concerts i festivals musicals, i el fet que la música articuli bona part del lleure són fets prou evidents per destacar el lloc francament privilegiat que ocupa la música entre aquest sector de la població.

Sabem que la música té una gran importància en els adolescents, més encara que entre els adults, perquè al marge d'usar-la com a font de fruïció estètica, la música exerceix algunes funcions socials que són determinants per a ells. Atesa la marcada funció identificadora de la música, aquesta té un paper bàsic en la configuració de les identitats dels adolescents. No és només que els joves necessitin la música, és que la música també defineix allò que és ésser jove<sup>11</sup> i moltes de les diferents identitats que hom assimila mitjançant la seva adolescència, entre les quals els importants rols de masculinitat i feminitat, tal com ens ho demostren els estudis sobre música i gènere.<sup>12</sup>

A la vista, però, de l'opinió més aviat negativa que els estudiants tenen de les seves classes de música, sembla que mestres i alumnes no s'entenen gaire en el camp musical. En relació amb aquesta problemàtica, també podem recórrer a les experiències de l'etnomusicologia; concretament en dos punts:

- La necessitat dels ensenyants de reconsiderar la tradicional idea de música fornida en el decurs de la història pel cànon acadèmic.
- L'interès d'assumir, els professors, perspectives etnomusicològiques en la seva interacció amb l'alumnat.



Pel que respecta al primer punt, en planes anteriors ja he esmentat alguns aspectes que cal tenir en compte: la música constitueix un fenomen complex que no es pot reduir a allò que habitualment anomenem "art"; és molt més que això. Però encara hi ha un altre aspecte que és molt important: evitar la cosificació de la música.

Sovint, quan parlem de "música", tendim a identificar-la amb obres concretes. En l'educació musical, "*saber música*" vol dir coses moltes diferents, però un dels criteris més evidents és el fet d'arribar a conèixer determinades obres musicals, les quals des d'un punt de vista socialment molt subjectiu, es consideren importants. Saber música vol dir, també, posseir uns coneixements —encara que siguin rudimentaris— de tècnica musical, tècnica entesa segons la visió més tradicionalista dels conservatoris i sempre dependents de la idea d'obra musical a la qual, suava, em referia. Possiblement, serà aquí on raguin les raons principals de la poca sintonia entre mestres i alumnes, i que, per tant, els esforços de la pedagogia no vagin acompanyats sempre de l'èxit desitjat. En etnomusicologia s'ha insistit moltes vegades que no s'ha d'entendre la música com a producte, sinó com a procés, i que tampoc no s'ha de considerar la música aïllada del seu context sociocultural. Què vol dir tot això aplicat a les nostres classes de música? Vol dir sobretot que l'*opus* musical no ho és tot. Des d'un punt de vista vivencial, la música és molt més que l'obra en si; és el resultat de la conjuminació interactiva de diversos elements: el producte musical, el context i el mateix individu. Una música no serà doncs per si mateixa ni bona ni dolenta, sinó que serà la interrelació d'aquests tres elements —el producte musical, el context i l'individu— allò que permeti qualificar una determinada peça musical com a bona, útil o pertinent. Qualsevol persona que es consideri amant de la música ha passat segurament per l'experiència de fruit, en alguna circumstància determinada, de moments musicals que pel seu amateurisme no passarien l'examen d'un crític seriós. Es pot fruit d'una audició malgrat que no es tracti d'un músic professional, per no referir-me al plaer que produeix el fet d'ésser un mateix qui fa sonar un instrument, tot i que, com a amateur, estigui ben lluny de la perfecció exigible a qualsevol professional. El grau de gaudi d'una audició determinada no ha d'estar sempre en proporció directa amb la pretesa "qualitat" intrínseca de l'obra musical o de la seva interpretació, sinó que cal tenir altres factors en compte, com és la disposició i predisposició de la persona en el moment de l'audició, com també el context, tant pel que es refereix al context sociocultural en general de la persona, com a l'ambient concret del moment de l'audició. La combinació de tots aquests factors és allò que fa que en un moment determinat puguem viure la

música.

Si assumim aquests pressupòsits, resulta fàcil de veure el poc sentit que tenen els fetixismes de l'autenticitat o de la qualitat intrínseca de l'obra musical. En dissenyar els cursos d'ensenyament musical, no es tracta, doncs, de bastir una llista de grans compositors que els alumnes hauran de conèixer. Això és el menys important. L'augment de la competència musical de l'alumne i les activitats que tenen com a finalitat ajudar-lo a racionalitzar sobre el fet musical són tasques ben pròpies de la pedagogia. Però en perseguir aquests objectius, s'ha de tenir sempre present que, abans que res, cal poder jugar amb la capacitat d'experimentar la vivència musical per part dels estudiants, una cosa que no es pot imposar de manera vertical d'acord amb els tradicionals currículums acadèmics, sinó sempre a partir del mateix alumne. Una cosa és racionalitzar sobre el fet musical, una altra molt diferent entendre la música com a fenomen bàsicament racional, cosa que no és veritat. Parlem d'entendre la música, però molt més important és sentir-la.

El segon punt al qual feia referència abans, és a dir, la possibilitat que el professor de música assumeixi estratègies etnomusicològiques en la seva interacció amb l'alumnat és també fàcil d'entendre. Perquè l'etnomusicòleg estudiï una societat determinada és essencial que la pugui arribar a comprendre. En les ciències socials es parla de la visió "*etic*" i de la visió "*emic*". Es tracta d'una dicotomia de la qual s'ha parlat molt i que no està lliure de certes controvèrsies,<sup>33</sup> però expressat d'una manera molt simplificada, podem entendre la perspectiva *etic* com la visió que l'observador, en el nostre cas l'etnomusicòleg, té de la cultura estudiada, mentre que la perspectiva *emic* seria la visió que els mateixos portadors de la cultura tenen sobre ells mateixos. En el primer cas, es tracta de la manera com és vista la cultura en qüestió per una persona aliena a aquesta cultura. En el segon cas, es tractaria de la visió que es té des de dins mateix. Un bon treball d'etnomusicologia haurà de combinar sempre ambdues perspectives. Aquesta estratègia d'aproximació a l'objecte d'estudi pot ésser assumida també pel professor de música, pel que fa al seu alumnat. De fet, aquesta estratègia és seguida, ben segur, de manera més o menys intuïtiva per qualsevol pedagog que entengui la seva professió, però sempre s'obtidran millors resultats si és adoptada de manera plenament conscient i amb una certa sistematització. En el nostre cas, tenir en compte la perspectiva *emic* suposaria senzillament fer un gran esforç per arribar a entendre musicalment els alumnes. Això vol dir intentar posar-se en el seu lloc, no només interressar-se pels seus repertoris, sinó també intentar entendre les diverses significacions que donen al fet musical, intentar entendre el seu quadre de

valors, entendre per què, on, quan i amb qui escolten música. Es tracta, doncs, de fugir d'aquella visió tan negativa que considera els joves estudiants com incultes musicalment parlant, de negar *a priori* tota musicalitat a les músiques que ells escolten habitualment, de denigrar els seus gustos musicals o d'infravalorar els mitjans d'accés extraacadèmics al coneixement musical que per a ells són pertinents. Tal com l'etnomusicòleg, el professor de música hauria d'entendre la seva activitat de manera dialògica, i, per tant, estar ben predisposat no només a ensenyar sinó també a aprendre dels seus mateixos alumnes. És molt possible que en l'ensenyament de les matemàtiques o de la història universal les coses siguin molt diferents, però, pel que fa a la música, no hem d'oblidar que els adolescents no tenen tan sols els seus gustos, sinó també el corresponent corpus de coneixements musicals, tot i que ben poc tinguin a veure amb el saber de tipus acadèmic. Molts d'ells posseiran els seus criteris per distingir entre les tendències i els graus de qualitat de la música *techno*, sabran si una música concreta és bona o no ho és per ballar, tindran els seus models de referència musicals tal com els poden tenir els adults o professionals del camp de la música, etc. Tot això es posarà de manifest en determinades categories que empraran habitualment en les seves converses sobre música i que, sovint, resultaran hermètiques per a l'adult no iniciat. Termes com *grounch*, *trash*, *pogo*, *drum'n'bass*, *trip-hop*, *rave*, etc., amb els quals estan familiaritzats, resulten francament incomprendibles per a qui no coneix el seu entorn musical. Aquest vocabulari musical específic no fa sinó posar de manifest l'existència d'un capital cultural que tot pedagog musical hauria de prendre en consideració molt seriosament. Si d'acord amb Eulalio Ferrer, considerem la informació com un fenomen bàsicament vertical i la comunicació com un d'horitzontal,<sup>45</sup> allò que cal en l'ensenyament de la música en els programes d'educació obligatòria és pensar no només en el component informatiu, sinó donar també la importància deguda al component comunicatiu i concebre, aleshores, les nostres classes dialògicament.

## 7. CONCLUSIÓ

*"La vertadera finalitat de l'educació, tal com Bruner suggereix, és formar conscientment les eines per organitzar el pensar. [...] També podem pensar musicalment."*<sup>45</sup>

Pel que fa a aquesta problemàtica, no hi ha cap dubte que les aportacions de l'etnomusicologia poden resultar d'interès. "*Pensar musicalment*" no vol dir només assimilar de manera passiva, sinó sobretot trobar sentits a l'univers sonor que ens envolta, configurar creativament els seus elements segons aquests sentits, encara que això ens

dugui sovint a la necessitat de qüestionar els cànons establerts i de reestructurar les nostres idees sobre aquest univers sonor: "La cultura humana no és quelcom que només s'hagi de transmetre, perpetuar o preservar, sinó que ha de ser constantment reïnterpretada. En la seva qualitat d'element vital dels processos culturals, la música és *re-creacional*, en el millor dels sentits del terme: ens ajuda, a nosaltres i a les nostres cultures, a renovar-nos, a transformar-nos."<sup>46</sup>

Pel que fa a la realitat catalana i espanyola, l'encara dèbil implantació institucional de l'etnomusicologia al país fa que aquest àmbit d'estudi no hagi tingut gaire repercussió en el camp de l'ensenyament musical. Evidentment, no n'hi ha prou que els pedagogs s'interessin per l'etnomusicologia, sinó que també els etnomusicòlegs s'haurien d'interessar encara més pels treballs de tipus interdisciplinari per tal de cercar possibles aplicacions de les seves experiències a les escoles. Caldria realitzar, així mateix, un notable esforç editorial, per tal de donar suport a aquests treballs interdisciplinaris. El problema no és només que manquin publicacions que afrontin aquesta problemàtica concreta, sinó que també la teoria etnomusicològica està molt poc representada en el panorama editorial espanyol, de la mateixa manera que cal fomentar les publicacions d'estudis o treballs de tipus divulgatiu sobre les diverses músiques no pertanyents al tradicional cànon acadèmic, és a dir, les músiques no occidentals i les populars modernes.

Però al marge d'aquestes mancances del nostre país que cal superar, allò que hem de tenir ben present és que, tal com escrigué John Blacking: "L'etnomusicologia té la força de revolucionar el món de la música i de l'educació musical, si segueix les implicacions de les seves troballes i es constitueix com a mètode, i no simplement com a àrea, d'estudi."<sup>47</sup>

Aquesta ha estat la idea bàsica de la meua contribució a aquest Congrés. Està clar, doncs, que l'etnomusicologia constitueix un ferm suport per a la pedagogia mitjançant els coneixements que aporta sobre cultures musicals diferents a la nostra, les quals poden enriquir considerablement l'univers musical dels estudiants. Però l'aplicació de la reflexió etnomusicològica al camp de la pedagogia musical ens pot dur encara molt més lluny: ens ajuda a relativitzar conceptes com la mateixa idea de "música" o de "musicalitat", quelcom que al capdavall ens permet comprendre molt millor les nostres pròpies pràctiques musicals i, a més, permet també incidir directament en la mateixa dinàmica de l'aprenentatge de la música.

Josep Martí

- <sup>1</sup> Alan P. Merriam, *Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field*. "Ethnomusicology", 4, 1960, pàg. 111
- <sup>2</sup> Vegeu per exemple, Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*, New York, 1992; Josep Martí, *Noves Perspectives per a una Etnomusicologia Catalana*, "Revista d'Etnologia de Catalunya", 2, 1993, pàg. 98-109; id., "L'Etnomusicologia a l'actualitat", en Cèsar Calmell (ed.), *Actes del I Congrés de Música a Catalunya*, Barcelona, 1994, pàg. 747-753; Ramón Pelinski, *Etnomusicología y discursos posmodernos*, article de propera publicació en un monogràfic d'"Anthropos", 1997.
- <sup>3</sup> Vegeu Coral Davies, "Ethnomusicology and Music Education: a view from the *white highlands*", en Ann Buckley, Karl-Olof Edström i Paul Nixon (ed.), *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*, Göteborg, 1991, pàg. 122
- <sup>4</sup> John Blacking, *How Musical is Man?* London, 1976, pàg. 4 (traducció catalana: *Fins a quin punt l'home és músic?*, Vic 1994, pàg. 24)
- <sup>5</sup> Christopher Small, *Música, sociedad, educación*. Madrid, 1989, pàg. 15
- <sup>6</sup> W. Shaw, citat per C. Davies, op. cit., pàg. 123
- <sup>7</sup> Vegeu per exemple: Polo Vallejo, *Hacer música "sin saber música"*; *África como modelo*. "Eufonía", 6, 1997, pàg. 37-43
- <sup>8</sup> Citat per C. Davies, op. cit., pàg. 123
- <sup>9</sup> C. Small, op. cit., pàg. 43
- <sup>10</sup> J. Blacking, op. cit., pàg. vi; traducció catalana: pàg. 20
- <sup>11</sup> Cfr. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. 29 Issues and Concepts*, Chicago i Urbana 1983, pàg. 20
- <sup>12</sup> Ibidem.
- <sup>13</sup> Cfr. B. Nettl, op. cit., pàg. 21
- <sup>14</sup> Cfr. Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica*. Roma, 1992, pàg. 89
- <sup>15</sup> *Les Hindôus*. París, 1808-1810
- <sup>16</sup> F. B. Solvyns, citat per Mantle Hood, "Music, the Unknown", en F. Ll. Harrison, M. Hood, i C.V. Palisca (ed.), *Musicology*, Englewood Cliffs. N.J. 1963, pàg. 220-221
- <sup>17</sup> F. B. Solvyns, citat per M. Hood, op. cit., pàg. 221
- <sup>18</sup> Jacinto Torres Mulas, *Las publicaciones periódicas musicales en España* (tesi doctoral). Madrid, 1991, pàg. 75-76
- <sup>19</sup> Ramón Barce, *Doce advertencias para una sociología de la música*. "Cuadernos de Música Iberoamericana", 1, 1996, pàg. 282
- <sup>20</sup> Cfr. Gerard Behague, *Aporte de la etnomusicología en una formación realista del educador musical latinoamericano*. "Revista Musical Chilena", 169, 1988, pàg. 43
- <sup>21</sup> Cfr. Tina Karina Ramnarine, *Folk Music Education: Initiatives in Finland*, "Folk Music Journal", 1996, 7/2, pàg. 137
- <sup>22</sup> Vegeu Eduard López Chavarri, *Les escoles populars de música*. "Revista Musical Catalana", núm. 31, 32, 33 i 34, 1906, pàg. 132-135, 151-154, 165-169 i 183-188
- <sup>23</sup> Luis Costa, *Práctica pedagógica y folklore*, comunicació presentada al III Congrés de la Societat Ibèrica d'Etnomusicologia, Benicàssim 1997, en curs de publicació.
- <sup>24</sup> Sobre això, vegeu Josep Martí, *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, 1996
- <sup>25</sup> Vol. 4, Barcelona 1986, pàg. 8-9. En aquesta publicació només es donen tres estrofes de la cançó, que de fet procedeixen de la versió una mica més llarga que trobem a Josep Soler, *Cançons per al poble d'excurió*. Barcelona, 1979, pàg. 74-75.
- <sup>26</sup> Cfr. J. Martí, op. cit. (1996), pàg. 114-116
- <sup>27</sup> John Howard, "Ethnomusicology or World Music: a discussion of the place of non-western music in higher education", en Ann Buckley, Karl-Olof Edström i Paul Nixon (ed.), *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*, Göteborg 1991, pàg. 106
- <sup>28</sup> Cfr. Umberto Fiori, "Populäre Musik: Theorie, Praxis, Wert", en Günter Mayer (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Berlin 1991, pàg. 133
- <sup>29</sup> Marino Rodríguez, *Entrevista a Mory Kanté*, "La Vanguardia", 15.2.97, pàg. 45
- <sup>30</sup> Vegeu, per exemple, "La Vanguardia", 21.5.1997, pàg. 58
- <sup>31</sup> Cfr. Keith Swanwick, *Music, mind, and education*, London i New York 1988, pàg. 103
- <sup>32</sup> John Blacking, *L'homme producteur de la musique*, "Musique en Jeu", 28, 1977, pàg. 54
- <sup>33</sup> J. Blacking, op. cit. (1976), pàg. 3; trad. catalana: pàg. 23
- <sup>34</sup> "La Vanguardia", 18.7.95, pàg. 47
- <sup>35</sup> K. Swanwick, op. cit., pàg. 112
- <sup>36</sup> Es tracta de la tesi doctoral de Sílvia Martínez: *El 'heavy metal' a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular*, presentada a la Universitat de Barcelona.
- <sup>37</sup> Cfr. Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London i New York, 1995, pàg. 21
- <sup>38</sup> Carl Dahlhaus i Hans H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, pàg. 88
- <sup>39</sup> C. Dahlhaus, op. cit., pàg. 92
- <sup>40</sup> Vegeu, per exemple, Simon Frith, "Towards an aesthetic of popular music", en R. Leppert i S. McClary (ed.) *Music and Society*. Cambridge, 1987, pàg. 133-150; Peter Wicke, *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, 1990
- <sup>41</sup> Cfr. S. Frith, op. cit., pàg. 143
- <sup>42</sup> Vegeu, per exemple, Josep Martí "Música y género entre los jóvenes barceloneses", en L. Costa (ed.), *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (en curs de publicació)
- <sup>43</sup> Vegeu, per exemple, T. N., Headland; K. L. Pike; M. Harris: *Emics und Etics. The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, 1990; Frank Alvarez-Pereyre i Simha Arom: *Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue*. "The World of Music", 35, 1993, pàg. 7-33; Marcia Herndon: *Insiders. Outsiders: Knowing our Limits. Limiting our Knowing*. "The World of Music", 35, 1993, pàg. 63-80
- <sup>44</sup> Cfr. Eulalio Ferrer: *Información y comunicación*. Ciudad de México 1997
- <sup>45</sup> K. Swanwick, op. cit., pàg. 105
- <sup>46</sup> K. Swanwick, op. cit., pàg. 119
- <sup>47</sup> J. Blacking, op. cit. (1976), pàg. 4; trad. catalana: pàg. 24

#### BIBLIOGRAFIA ESMENTADA

- ÁLVAREZ-PEREYRE, Frank i SIMHA, Arom: *Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue*. "The World of Music", 35, 1993, pàg. 7-33
- BARCE, Ramón: *Doce advertencias para una sociología de la música*. "Cuadernos de Música Iberoamericana", 1, 1996, pàg. 273-282
- BEHAGUE, Gerard: *Aporte de la etnomusicología en una formación realista del educador musical latinoamericano*. "Revista Musical Chilena", 169, 1988, pàg. 43-48
- BLACKING, John: *L'homme producteur de la musique*. "Musique en Jeu", 28, 1977, pàg. 54-67
- id.: *How Musical is Man?*, London 1976. Traducció catalana: *Fins a quin punt l'home és music?* Vic, 1994
- COSTA, Luis: *Práctica pedagógica y folklore*, comunicació presentada al III Congrés de la Societat Ibèrica d'Etnomusicologia, Benicàssim 1997, en curs de publicació
- DAHLHAUS, Carl i Hans H. EGGBRECHT: *Was ist Musik?* Wilhelmshaven 1987
- DAVIES, Coral: "Ethnomusicology and Music Education: a view from the white highlands", en Ann Buckley, Karl-Olof Edström i Paul Nixon (ed.): *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*, Göteborg 1991, pàg. 121-126
- FERRER, Eulalio: *Información y comunicación*, Ciudad de México, 1997
- FIORI, Umberto: "Populäre Musik: Theorie, Praxis, Wert", en Günter Mayer (ed.), *Aufsätze zur Populären Musik*, Berlin 1991, pàg. 130-139
- FRITH, Simon: "Towards an aesthetic of popular music", en R. Leppert i S. McClary (ed.): *Music and Society*, Cambridge 1987, pàg. 133-150
- GIANNATTASIO, Francesco: *Il concetto di musica*. Roma, 1992.
- HEADLAND, T. N.; K. L. PIKE; M. HARRIS: *Emics und Etics. The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, 1990.
- HERNDON, Marcia: *Insiders, Outsiders: Knowing our Limits, Limiting our Knowing*, "The World of Music", 35, 1993, pàg. 63-80
- HOOD, Mantle: "Music, the Unknown", en F. Ll. Harrison, M. Hood, i C.V. Palisca (ed.): *Musiology*, Englewood Cliffs, N.J., 1963, pàg. 215-326
- HOWARD, John: "Ethnomusicology or World Music: a discussion of the place of non-western music in higher education", en Ann Buckley, Karl-Olof Edström i Paul Nixon (ed.): *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*, Göteborg, 1991, pàg. 105-112
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduard: *Les escoles populars de música*. "Revista Musical Catalana", núm. 31, 32, 33 i 34, 1906, pàg. 132-135, 151-154, 165-169 i 183-188
- MARTÍ, Josep: *Noves Perspectives per a una Etnomusicologia Catalana*. "Revista d'Etnologia de Catalunya", 2, 1993, pàg. 98-109
- id.: "L'Etnomusicologia a l'actualitat", en Cèsar Calmell (ed.): *Actes del I Congrés de Música a Catalunya*, Barcelona, 1994, pàg. 747-753
- id.: *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, 1996
- id.: "Música y género entre los jóvenes barceloneses", en L. Costa (ed.): *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (en curs de publicació)
- MARTÍNEZ, Sílvia: *El 'heavy metal' a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular* (tesi doctoral). Barcelona, 1997
- MERRIAM, Alan P.: *Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field*, "Ethnomusicology", 4, 1960, pàg. 107-114
- MYERS, Helen (ed.): *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres, 1992
- NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts*. Chicago i Urbana, 1983
- PELINSKI, Ramón: *Etnomusicología y discursos posmodernos*, article de propera publicació a un monogràfic d'"Anthropos", 1997
- RAMNARINE, Tina Karina: *Folk Music Education: Initiatives in Finland*, "Folk Music Journal", 1996, 7/2, pàg. 136-154
- RODRÍGUEZ, Marino: *Entrevista a Mory Kanté*, "La Vanguardia", 15.2.97, pàg. 45
- SMALL, Christopher: *Música, sociedad, educación*. Madrid, 1989
- SOLER, Josep: *Cançons per al poble d'excursió*. Barcelona, 1979
- SOLVYNS, F. Baltazard: *Les Hindôus*. Paris, 1808-1810
- STRINATI, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London i New York, 1995
- SWANWICK, Keith: *Music, mind, and education*. London i New York, 1988
- Tocatalbal, cançons populars dels Països Catalans*, Barcelona, 1986, vol. 4
- TORRES MULAS, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España* (tesi doctoral). Madrid, 1991
- VALLEJO, Polo: *Hacer música "sin saber música": África como modelo*, "Eufonia", 6, 1997, pàg. 37-43
- WICKE, Peter: *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, 1990