

L'estudi de la música des de la perspectiva etnomusicològica

Josep Martí*

En fer un breu repàs dels treballs publicats en època recent a les revistes especialitzades etnomusicològiques ens adonem de seguida de la gran diversificació d'interessos que reflecteix l'actual investigació. Al costat de temàtiques que posseeixen ja una sòlida tradició en la disciplina com, per exemple, l'anàlisi formal, l'oralitat, l'estudi dels instruments musicals (organologia) o la baladística, no hi manquen pas estudis centrats en les músiques populars, tal com es presenten en les societats postindustrials, en els paisatges sonors, en els processos de transculturació i globalització en els quals la música constitueix també un poderós agent actiu, etc. La vida musical dels àmbits rurals o de societats de dimensions reduïdes que encara es puguin trobar més o menys al marge de la civilització occidental, continua interessant a l'etnomusicòleg, però aquest també s'ha deixat seduir per l'interès de conèixer la dinàmica de les pràctiques musicals a les grans ciutats, en els nostres conservatoris o en la relació que podem establir entre música i els mitjans de comunicació actuals. Evidentment, els objectius de l'etnomusicologia contemporània ja no són els mateixos de quan s'anomenava *musicologia comparada*.

Els inicis

Històricament, podem situar els principals precedents de l'etnomusicologia en el segle XVIII, època en què es començà a manifestar l'interès d'alguns estudiosos per les músiques no occidentals i s'iniciaren també les

* Josep Martí és antropòleg i treballa com a investigador a la Institució Milà i Fontanals del Consell Superior d'Investigacions Científiques (Barcelona). En qualitat de professor convidat, imparteix també regularment cursos de la seva especialitat a diverses universitats del país. En els darrers anys ha publicat els llibres: *El Folklorismo: Uso y abuso de la Tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996 i *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.

Adreça professional: Institució Milà i Fontanals, CSIC. C/ Egipcíaques 15, 08001 Barcelona.
Adreça electrònica: jmartí@bicat.csic.es

recopilacions sistemàtiques a Europa de cançons populars, activitat fortament marcada per la investigació filològica i literària.¹ Al final del segle XIX, els treballs d'alguns investigadors com J. Ellis, E. M. von Hornbostel o C. Stumpf marquen els vertaders orígens de la disciplina que, sota els auspicis del positivisme, naixeria amb el nom de *musicologia comparada*.

En aquells anys, els estudis etnomusicològics ja produïren obres eminentment científiques: Theodor Baker, per exemple, va realitzar un estudi sobre els indis Sèneca de l'estat de Nova York, en el qual combinà l'observació etnogràfica amb la descripció musicològica (Baker, 1882); Carl Stumpf publicà l'any 1886 cançons dels indis Bellakula; Karl Hagen realitzà un important estudi sobre la música d'australians, melanesis i polinesis (Hagen, 1892) i en 1893 aparegué el treball de Richard Wallaschek *Primitive music* dedicat globalment a la música dels pobles *primitius*.

El gran desenvolupament que conegué l'etnomusicologia al final del segle XIX i al començament del XX seria inimaginable si no fos per la invenció del fonògraf per part de Thomas Edison. La primera gravació etnomusicològica sembla que és la que J.W. Fewkes va realitzar l'any 1890 tot duent a terme un estudi sobre els Passamaquoddy a Amèrica del Nord. Poc més tard, s'inicià l'aplicació d'aquesta tècnica tan important a Europa. Entre els pioners podem esmentar els noms de Bela Vikár (Hongria) i Eugeniya Lin-yova (Rússia) que utilitzaren el fonògraf per a la recopilació de cançons tradicionals l'any 1896 i 1897 respectivament. La utilització sistemàtica del fonògraf va fer possible, en els primers anys del segle XX, la creació d'importants arxius fonogràfics (Viena, París, Berlín) a redós dels quals s'anirien articulant les principals escoles d'investigació etnomusicològica.

Dins de l'òptica positivista, i com en moltes altres disciplines del segle XIX, els criteris que van acabar determinant la metodologia de l'etnomusicologia van ser el de la mesura i el de la comparació. La mateixa denominació de *musicologia comparada* amb què, en els seus orígens, es coneixia la disciplina il·lustra a la perfecció la importància que s'atorgava al comparativisme. El formalisme dels primers etnomusicòlegs entestats a comparar entre les diferents cultures del planeta estructures musicals després de mesurar amb cura escales i intervals, però sense prendre en consideració el context, dugué molt sovint la metodologia a l'absurd. D'aquesta manera es recorregué una etapa de la història de la disciplina que, amb prou encert, ha estat denominada «fase del comparativisme ingenu» (Simon, 1978:12).

Els inicis de l'etnomusicologia com a disciplina científica foren marcats per la denominada «escola berlinesa» de la qual formaven part, al llarg de diverses dècades, investigadors tan rellevants com C. Stumpf, E. M. von

(1) Sobre la història de l'etnomusicologia vegeu, per exemple: Boilès i Natt'ez, 1977; Baumann, 1992; Nettl i Bohlman 1991. Per a l'estat espanyol en particular: Martí, 1997. En tots aquests treballs es troba una àmplia bibliografia.

Hornbostel, R. Lachmann, E. Fischer, M. Schneider, M. Kolinski i G. Herzog. Els primers etnomusicòlegs, fortament influenciats per l'evolucionisme, adoptaren de bon grat l'esquema de l'evolució unilineal: es perseguia escatir què era el més antic d'un determinat fenomen de natura musical, en un desig de constituir seqüències de menor a major complexitat. La *Kulturkreislehre* o escola dels *cercles culturals* pròpia de l'escola etnològica vienesa va estar precisament molt relacionada amb l'escola de musicologia comparada de Berlin. Si la *Kulturkreislehre* adquirí tanta importància dins de l'antropologia, especialment en els anys 1910-1930, fou en gran part pel material que li anaven aportant els estudis de musicologia comparada (Schneider, 1976). La *Kulturkreislehre* va trobar un ajut inestimable en l'organologia, ja que l'estudi dels instruments musicals es prestava perfectament a l'anàlisi comparativa pròpia dels difusionistes.

L'organologia es constituí ben aviat com un dels àmbits més ben definits de l'etnomusicologia. Mitjançant els treballs d'alguns investigadors com V.Ch. Mahillon, E.M. von Hornbostel i C. Sachs (1914) s'iniciaren les primeres classificacions científiques dels instruments musicals. Posteriorment, A. Schaeffner, fortament influenciat per la sociologia francesa, va realitzar aportacions molt valuoses a l'organologia. Schaeffner s'esforçà a superar la mera taxonomia i descripció morfològica dels instruments, tot estudiant-los tenint en consideració el context sociocultural corresponent.

Els dos paradigmes

Els treballs de B. Bartók, C. Brailoiu i C. Sachs, al marge de l'escola berlinesa però molt influenciats per l'escola, van enriquir notablement la metodologia de la disciplina, especialment durant el període comprès entre les dues grans guerres. Posteriorment, sobretot a partir dels anys cinquanta, la denominació de *musicologia comparada* va anar perdent importància i va ser progressivament reemplaçada per la d'*etnomusicologia*. Aquest canvi terminològic no obeïa només a la crítica que molt sovint havia rebut l'adjectiu *comparada*, pel seu escàs valor definitori (tota ciència se serveix de la comparació), sinó que era també simptomàtic de la pèrdua relativa de rellevància dels mètodes estrictament musicològics a favor de la importància cada cop més gran que anava rebent l'orientació metodològica de l'etnologia. Les arrels d'aquesta línia de treball de caràcter més culturalista han de ser cercats en la vella escola americana etnomusicològica de les primeres dècades del segle XX (F. Boas, F. Densmore, H. Roberts, G. Herzog), que ja des dels seus inicis, formada en gran part per antropòlegs, va estar més interessada per la cultura en general, de la qual consideraven la música part integrant.

Mentre que a Europa s'havia treballat molt més des d'una perspectiva musicològica a partir dels *documents musicals* que s'anaven recopilant en els arxius fonogràfics, als Estats Units, la investigació se centrava sobretot en el treball de camp antropològic destinat a l'estudi holístic de *les àrees culturals*.²

Amb aquest canvi qualitatiu, que comporta una important alternativa de treball en l'etnomusicologia posterior als anys seixanta, es posen de manifest les dues principals línies o tendències d'investigació que fins ara han predominat —i que continuen coexistint— en l'etnomusicologia, depenent de si se la considera més com a disciplina musicològica o com a disciplina antropològica. Des de la primera perspectiva, es tendeix a considerar la música com un fenomen aïllat i, per tant, comprensible de manera immanent. Allò que és important és el *producte musical*, i les referències a altres elements de la cultura són purament accessòries.³ Dins d'aquest paradigma es dona, doncs, una importància prioritària a la descripció, classificació i anàlisi dels aspectes tècnics de l'estructura musical. Un dels principals problemes que ha preocupat l'investigador és el de la transcripció musical del material sonor aconseguit en els treballs de recopilació. La transcripció, com a element de descripció i anàlisi, ha de ser el més fidel possible a la font original. Amb aquest objectiu, s'empra la notació musical occidental enriquida, no obstant, amb nombrosos signes addicionals. Els treballs de B. Bartók constitueixen un bon exemple d'aquestes tècniques. L'interès per la fidelitat de la transcripció ha fomentat la invenció i aplicació a la investigació de diversos aparells electroacústics com el melògraf o l'oscil·lògraf. Tot això té com a finalitat fonamental, l'anàlisi de l'estructura musical que, principalment, es focalitzarà en l'estudi de l'escala, la línia melòdica, el ritme i el metre, la polifonia, la relació entre text i melodia, així com les característiques dels diversos estils vocals i instrumentals.

La segona línia d'investigació, en canvi, centra el seu interès en la música com a cultura més que en les meres estructures musicals. Els treballs d'A. Lomax (1968), Mc Allester (1954), A. P. Merriam (1934) i J. Blacking (1973), per exemple, són paradigmàtics en aquest sentit. D'aquesta manera, els objectius de l'etnomusicologia perden el seu interès prioritari pel producte musical estricte i centren la seva atenció en els aspectes dinàmics de la cultura relatius al fenomen musical, tot prenent, a més, en consideració aspectes extramusicals que són imprescindibles per comprendre l'univers sonor organitzat. Aquesta segona línia d'investigació s'ocuparà de manera especial de la problemàtica de la funció, del simbolisme, de l'aculturació, del canvi d'actituds i valors, donarà molta més importància a l'àmbit dels actors (portadors actius i passius de la tradició) que els estudis més estrictament musicològics, i, dins dels pressupòsits de l'etnocièn-

(2) Sobre el concepte d'*àrees culturals* vegeu: Harris, 1981: 323-325.

(3) Aquest és encara, per exemple, el posicionament de Simha Arom, un dels principals exponents actuals d'aquesta perspectiva etnomusicològica. Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu: Arom, 1991.

cia, també s'ocuparà de la conceptualització dels fenòmens sonors des del punt de vista *emic*.⁴

La idea clau que, de forma tàcita, ha orientat la majoria dels interessos clàssics d'investigació a l'etnomusicologia és la d'*exotisme*, ja sigui en l'espai —músiques no occidentals— o en el temps —tradició musical pròpia desplaçada pels efectes socioculturals de la revolució industrial—. El caràcter culturalment subjectiu del concepte d'*exotisme* representa un problema seriós per poder accedir al coneixement del fenomen musical en tota la seva transcendència cultural, dificultat que intenta ser superada per les tendències de caràcter més culturalista de l'etnomusicologia que, tot definint els seus objectius com «the study of music as culture» (Merriam, 1977: 204), no només recalca la importància del context sinó que també amplia considerablement els àmbits d'estudi de la disciplina en no voler limitar el seu camp d'actuació a les músiques no occidentals o de caràcter preindustrial.

L'etnomusicologia a l'actualitat

L'evolució que ha experimentat l'etnomusicologia en les darreres dècades fa que, avui dia, ja sigui més difícil intentar entendre la disciplina senzillament com el punt d'unió entre estudis musicals i antropològics. Com qualsevol altra disciplina, el seu progrés depèn, en gran part, de les relacions que pugui establir amb altres camps de coneixement, de manera que sense les aportacions de la lingüística, la semiòtica, la sociologia, la història o les més recents influències dels *cultural studies* anglosaxons, per exemple, l'etnomusicologia actual no seria comprensible.

L'etnomusicologia, en els darrers trenta anys, ha experimentat una important consolidació al mateix temps que una fragmentació evident. L'impuls rebut per la disciplina a partir dels anys cinquanta, tot coincidint amb el seu canvi de denominació, ha tingut com a resultat l'assoliment d'un important corpus metodològic i conceptual que ha reforçat sensiblement els fonaments de la disciplina. Per altra banda, la seva mateixa evolució, ha ocasionat que, actualment, l'etnomusicologia compti amb maneres molt diferents d'aproximar-se al fet musical, diferències que es reflecteixen tant en els objectius concrets com en l'àmbit conceptual i metodològic. Totes aquestes diferents maneres d'entendre el seu camp d'estudi coexisteixen, de fet, de manera complementària.

Una de les característiques del pensament etnomusicològic de les últimes dècades ha consistit en la superació de velles dicotomies amb fun-

(4) Sobre aquest concepte vegeu més endavant.

cions definitòries que limitaven negativament el seu desenvolupament. Les oposicions música culta *versus* música popular i música occidental *versus* música no occidental, han jugat un paper determinant en els inicis de l'etnomusicologia com a disciplina musicològica. Si l'oposició música occidental/música no occidental, com a eix d'articulació acadèmica musicològica amb pretensions d'universalitat, resulta clarament etnocèntrica per l'evident protagonisme que es dona al primer membre d'aquesta dicotomia —i que, per tant, no ens serviria per entendre allò que ha de ser l'etnomusicologia—, la dicotomia culte/popular no és menys qüestionable. També aquí podem parlar d'*etnocentrisme vertical* (Dahlhaus, 1977: 145). Allò que és música culta, tradicional o popular és summament contextual i només pot ser entès com el resultat d'un acte interpretatiu a la llum de determinades narratives articulades al voltant de referents de caràcter intracultural. El reconeixement del subjectivisme cultural d'aquests conceptes ha significat un avenç important per a l'actual etnomusicologia. Ara, som plenament conscients que els conceptes *culte/tradicional/popular* són constructes socials que han estat assumits de manera molt acrítica per la musicologia. Avui dia ja no podem entendre allò que és o ha de ser l'etnomusicologia en base a aquests paràmetres.⁵

Des del punt de vista epistemològic, la cerca de la significació o significacions de les pràctiques musicals de la humanitat ha constituït, sens dubte, una de les qüestions bàsiques característiques per a la investigació etnomusicològica en les darreres dècades. D'aquí que els etnomusicòlegs hagin recorregut a l'ajut que els podien proporcionar diferents corrents de pensament com ara l'etnociència, la semiòtica o l'hermenèutica.

Dins dels corrents postpositivistes, l'etnociència parteix de la idea bàsica que la cultura (i per tant també la música) consisteix, en realitat, en tot allò que una persona ha de saber o creure per tal d'operar de manera acceptable per als membres de la seva pròpia societat. En aquest context, l'interès prioritari per a la investigació etnomusicològica se centra en la significació que tenen les diferents manifestacions musicals per als portadors de la tradició. L'etnomusicòleg, doncs, intentarà escatir tot allò que es refereix als processos de conceptualització, classificacions, denominacions, representacions específiques de l'univers musical tal com s'interioritzen pels agents socials. Un aspecte bàsic dins dels pressupòsits de l'etnociència es troba en la dicotomia *ètic/èmic* formulada pel lingüista Kenneth L. Pike.⁶ Parlem de perspectiva *ètic* quan ens referim a la pròpia de l'investigador, mentre que l'*èmic* fa al·lusió a la manera com els portadors d'una cultura veuen la seva mateixa cultura. D'aquesta manera, i a tall d'exemple, mentre que la classificació dels instruments musicals segons la sistemàtica de Hornbostel-Sachs obeeix a una perspectiva *ètic*, les pròpies classificacions que trobem dins d'una cultura determinada —com el

(5) Al respecte, vegeu: Martí, 2000: 221-233.

(6) Mots derivats de *phonetic* i *phonemic*. Per aquesta qüestió vegeu l'article de Frank Alvarez-Pereyre i Simha Arom esmentat a la bibliografia.

criteri basat en el material de construcció de l'instrument tal com s'empra a la tradició xinesa— són propis de la perspectiva *èmic*. Amb la perspectiva *ètic* l'investigador aborda l'estudi de la cultura en qüestió amb els criteris descriptius d'un observador aliè al sistema i associa els fenòmens observats amb els conceptes científics disponibles que, generalment, es presten bé a la comparació entre diferents cultures. Amb la perspectiva *èmic*, en canvi, s'intenta comprendre el sistema musical amb les idees i conceptes provinents del grup cultural en qüestió.

La relació que podem establir entre els dos membres de la dicotomia *èmic/ètic* resulta, de fet, una mica més complexa d'allò que pot semblar en un principi, i les darreres tendències de l'etnomusicologia tendeixen a relativitzar la validesa de la dicotomia. Sobretot, perquè allò pretesament *ètic* pot tenir una important component d'*emicitat* (pròpia de la cultura de l'investigador). I allò pretesament *èmic* pressuposa també fàcilment un enquadrament, per bé que inconscient, en les estructures mentals de l'observador. Però malgrat això, la distinció entre les perspectives basades en els coneixements dels *insiders* i els dels *outsiders* ocupa un paper central en la metodologia actual de l'etnomusicologia. Això ens porta, a més, a una problemàtica crucial: el fet que ens qüestionem no només què ens interessa conèixer, sinó també com arribem, en realitat, a conèixer. Bons exemples per a l'aplicació de la metodologia de l'etnociència a l'etnomusicologia els trobem en els treballs, per exemple, de Gerhard Kubik (1979, 1991) o Hugo Zemp (1971).

En el camp musical, la semiòtica, com a conjunt de tècniques d'anàlisi derivades de l'estructuralisme que centren la seva atenció en l'estudi de les relacions entre signes, pretén assolir un coneixement objectiu dels sistemes musicals investigats. Sorgida especialment dels treballs de C.S. Pierce i Ferdinand de Saussure, emprà mètodes derivats de la lingüística. La semiòtica musical ha trobat un important desenvolupament en els treballs de J.J. Nattiez (1987, 1990), però a més de l'interès etnomusicològic indubtable que presenten els estudis d'aquest investigador, podem constatar dins de la mateixa etnomusicologia, intents d'aplicació d'aquesta metodologia per part de molts dels seus especialistes (vegeu per exemple Desroches, 1980; Pelinski, 1981).

En principi, és clar que allò que en primer lloc interessa a la semiòtica és l'estudi dels signes i la seva organització, però donat que els signes són portadors de significació, no resulta difícil establir-ne relacions amb l'hermenèutica. Aquest apropament d'alguns semiòlegs a l'hermenèutica té a veure, evidentment, amb la pèrdua de pes específic que han experimentat en les darreres dècades les perspectives estructuralistes de tipus més formalista. Ara, a la important pregunta de *What, if anything, can music refer to?* (A. Newcomb, citat a Nattiez, 1995: 144), s'afanyen a contestar-hi tant la semiòtica com l'hermenèutica.⁷

(7) Vegeu Nattiez, 1995.

Si la semiòtica procedeix de la tradició estructuralista, l'hermenèutica ha de ser enquadrada dins de les perspectives fenomenològiques. Pensadors com Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur i també l'antropòleg Clifford Geertz ens han aportat claus dins de la dimensió hermenèutica, que poden ser de gran profit per a l'etnomusicologia. Tant la fenomenologia com l'hermenèutica constitueixen teories del coneixement que es basen més a *comprendre* —en el sentit de Dilthey— que a *explicar*, talment com és propi en les ciències naturals. D'aquesta manera, a qualsevol explicació li ha de precedir la comprensió:

«Since we understand our world in terms of pre-existing symbols, like language, before we attempt to explain it, our explanations are always conditioned by preconceptions and pre-understandings given to us by those symbols. The selfconscious task of bringing that understanding to language involves what Ricoeur calls a 'hermeneutic arc'. If we take music to be one such symbol system, we can say that the arc begins with pre-understandings of music, moves through a structural explanation of music as sound, behaviour, and cognition, to arrive at an interpretation and new understandings of the world referenced by music acting as a symbol» (Rice, 1997: 115).

L'hermenèutica, com a activitat clarament focalitzada cap a la interpretació de les significacions atribuïdes a les obres i a les pràctiques dels individus, constitueix un punt de suport important per al treball etnomusicològic de les últimes dècades. D'aquesta manera, l'etnomusicologia, interessada per allò que s'ha denominat *descripció densa* (Geertz, 1992: 19-40) de la realitat que s'ha d'estudiar, pot entendre's com un acte interpretatiu i conjuminació d'actituds polítiques.

L'etnomusicologia més recent s'ha nodrit també del corrent dels *cultural studies*, que sorgit originàriament del criticisme literari anglosaxó dins del conjunt de les diferents perspectives postestructuralistes, constitueix, avui dia, un important camp de coneixement transdisciplinari.

Els *estudis culturals* se centren principalment en les anàlisis realitzades en la societat industrial, i, a diferència del tradicional humanisme, refusa de pla l'equiparació de *cultura* a *alta cultura*, tot argumentant que qualsevol tipus de forma cultural necessita ser estudiada en relació a altres pràctiques culturals i a les estructures històriques. La teoria del llenguatge de Ferdinand de Saussure és un dels punts de partida d'aquesta aproximació epistemològica. El llenguatge no serveix només per denominar els objectes que configuren la nostra realitat, sinó que determina poderosament l'accés que es té a aquesta realitat, i aquest accés, per tant, constitueix tan sols una de les seves múltiples visions. I el mateix passa amb la ciència, que no es limita a descriure una realitat, sinó que també la construeix d'acord amb discursos —en sentit de Foucault— molt concrets.

L'òptica dels *estudis culturals* parteix de la base que la investigació dels processos que analitza, són prometedors no tan sols des del punt de vista

teòric, sinó també social. D'aquí que, dins del postestructuralisme, els *estudis culturals* posseïxin tant una tradició intel·lectual com, també, una tradició política ja que s'aprecia en la cultura una doble articulació: la cultura constitueix la base d'on procedeix l'anàlisi, l'objecte d'estudi, però alhora un lloc de crítica política i intervenció. Dins d'aquests pressupòsits, l'etnomusicologia esdevé també crítica social i cultural (Martí, 2000: 285-293).

L'anomenada *crisi de representació* és una de les conseqüències que les diferents visions sorgides dins del postmodernisme han tingut per a les ciències socials i humanes —i per tant, també, per a l'etnomusicologia. Atès que el llenguatge i el discurs en general constitueixen sistemes conceptuals i epistemològics per ells mateixos, tot intent de representar la cultura —i per tant, també, la música— de l'*altre* pateix una òbvia distorsió. Representar la cultura de l'*altre* implica *presentar-la* dins de les estructures mentals del propi investigador. Aquest *handicap* és indubtablement insalvable, però és important que sigui tingut en compte per l'investigador que d'aquesta manera aconseguirà una representació de la realitat molt més coherent que la que s'obté a partir d'un positivisme ingenu que ignori aquest fet.

Àmbits d'estudi

L'evolució que experimenta qualsevol disciplina es posa especialment de manifest en els àmbits d'estudi. En els anys 60, Allan P. Merriam realitzà aquella constatació programàtica que diu que l'etnomusicologia no es limita a l'estudi d'àrees geogràfiques particulars, o de determinats tipus de societats, sinó que s'ha d'interessar per qualsevol corpus de música de qualsevol societat (Merriam, 1960: 111). Aquestes idees contrastaven clarament amb l'etnomusicologia més primitiva que limitava els seus àmbits d'estudi a les músiques de tradició oral o a les de procedència no europea. En les darreres dècades, la constatació programàtica de Merriam s'ha fet definitivament realitat.

Als tradicionals àmbits d'investigació de l'etnomusicologia, se li'n sumen avui molts d'altres que majoritàriament han sorgit com a conseqüència directa dels pressupòsits bàsics següents:

1. El fet *exòtic* ha deixat ja de ser l'objecte privilegiat de la investigació.
2. Es descarta aquella idea primitiva de puresa que impel·lia els investigadors a centrar la seva atenció en àmbits socioculturals reals o pretesament homogenis.

3. S'atorga una importància cada cop més gran als processos en lloc de limitar-se a entendre la música com a producte en si.

Es parla d'*etnomusicologia repatriada*, un concepte pres de l'antropologia, en el sentit que bona part de les mateixes conceptualitzacions i metodologies que anteriorment s'havien aplicat a l'estudi de cultures molt allunyades, es declaren vàlides per investigar les pràctiques musicals de la cultura del mateix investigador. D'aquesta manera, per exemple, en nom de l'etnomusicologia s'ha treballat sobre Mozart (Nettl, 1989), sobre els assaigs de les orquestres simfòniques (Koskof, 1988) o sobre l'ensenyament dels conservatoris (Kingsbury, 1988; Hennion, 1988). Estretament lligat a la idea d'*etnomusicologia repatriada* trobem la d'*etnomusicologia urbana*. En aquest cas són els complexos processos que es produeixen dins de la dinàmica musical urbana allò que és objecte d'anàlisi de l'investigador. L'etnomusicòleg ha de confrontar-se amb estils musicals extremadament híbrids, amb el potencial ingent de les músiques populars actuals, amb les seves relacions amb els mitjans de comunicació i les noves tecnologies. Això fa que haguem de parlar avui dia de *mediamorfosi*, és a dir, la suma total dels canvis socials, institucionals i econòmics en la vida musical causats per l'aparició de les tecnologies de la comunicació desenvolupades i aplicades en el segle XX (Blaukopf, 1992: 25). En aquest cas, ens trobem davant d'un interessant fenomen d'una transmissió musical que no és ni pròpiament oral ni tampoc escrita, sinó que hem de parlar d'una altra font musical de natura diversa i de gran importància pel que fa a la seva rellevància social. La *mediamorfosi* té un paper fonamental en tot allò que ateny la globalització, àmbit que també ha suscitat un fort interès per part dels etnomusicòlegs que orientaran els seus treballs a esclarir la tensió existent entre processos de difusió i la creació de nous sentits locals dins del món globalitzat.

La constatació i reconeixement de la *diferència* obtenen una importància inusitada: es presta una atenció més gran a les alteritats culturals que conviuen dins d'un mateix sistema —com per exemple les representades pels immigrants— o es parla, també, de l'*etnomusicologia del gènere* que pren com a punt de partida la distinció entre els rols sexuals socialment establerts i la seva relació amb les pràctiques musicals. Això fa que s'hagi de parlar també de *música i identitat*, i dins d'aquest capítol, l'aspecte concret de l'etnicitat ha estat un dels que més han interessat a la investigació. La voluntat d'entendre la música a partir dels seus processos musicals actius en lloc de limitar-se o concentrar-se preponderantment en els productes (l'obra musical), ha tingut com a resultat, especialment a partir dels anys vuitanta, el fet de donar una importància molt més gran a tot allò relacionat amb la *performance*.⁸

Tot i que en ocasions s'afirma que l'etnomusicologia es desentén de la història, això no és exactament així, ja que al marge de l'interès per la

(8) Vegeu per exemple: Herndon, 1980; Quereshi, 1987.

història que ja mostraven les velles perspectives evolucionistes, el *canvi* — amb la dimensió diacrònica que això implica— és una categoria d'ús habitual per als etnomusicòlegs. Però aquesta tendència no ha fet sinó créixer en les dues últimes dècades. L'etnomusicologia investiga el passat musical tant de cultures àgrafes com de cultures amb tradició escrita⁹ i fins i tot s'ha encunyat expressament la denominació d'*etnomusicologia històrica* (Kaufman Shelemay, 1980).

Per últim, també resulta interessant esmentar que els etnomusicòlegs s'han aventurat en camps d'estudi que fins i tot sobrepassen l'àmbit estricte del fet musical socialment establert, segons la idea de *soundscape* o paisatges sonors talment com desenvolupà Murray R. Schafer (1977) o els relatius a altres tipus de circumstàncies com, per exemple, les expressions sonores de col·lectius en manifestacions de carrer o en el context de les competicions esportives.¹⁰

Evidentment, l'interès de tots aquests diferents àmbits d'estudi que hem esmentat rau no només en el fet que plantegen problemàtiques noves i aporten nous coneixements, sinó també en el fet que ens obliguen a replantejar-nos constantment aspectes conceptuals i metodològics que afecten tota la disciplina en general.

Conclusió

Actualment, l'etnomusicologia s'està perfilant com una de les branques de la musicologia més prometedores i al mateix temps amb més capacitat per potenciar i promoure el debat epistemològic dins de la investigació musical. Això és gràcies a la seva obertura heurística, al seu relativisme inherent i, sobretot, a la seva voluntat d'entendre el fet musical i les seves diferents manifestacions, segons les perspectives de diferents cultures tot evitant d'aquesta manera reduir la seva àrea de visió amb una única perspectiva —en el nostre cas, l'occidental—. Allò que la música és en realitat va molt més enllà de les meres diferenciacions que es puguin establir a nivell de superfície entre gèneres, estils, repertoris o peculiaritats intraculturals.

Per totes aquestes raons, avui dia es qüestiona fins i tot la pertinència de continuar conservant la denominació d'*etnomusicologia*, donades les connotacions limitadores i, fins i tot etnocèntriques, que pressuposa el prefix *etno*, talment com s'entén en la nostra societat.¹¹ En realitat, l'etnomusi-

(9) Vegeu per exemple: Philipp, 1989; Skog, 1991; Widdess, 1992.

(10) Vegeu per exemple: Ayats, 1992; Kopiez i Brink, 1998.

(11) Per aquesta qüestió, vegeu Martí, 2000: 21-30.

cològia ha passat a ser, senzillament, *musicologia*, una musicologia, per usar la metàfora de Gadamer, amb horitzons interns però sense fronteres, plenament conscient que la *música* pot posseir múltiples significacions, no només per a les distintes cultures del planeta sinó també per a les diferents articulacions internes dins de la mateixa disciplina.

Referències bibliogràfiques

- ÁLVAREZ-PÉREYRE, FRANK i AROM, SIMHA: «Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue», a *The World of Music*. Núm. 35, 1993, pp. 7-33.
- AROM, SIMHA: *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge/París: Cambridge University Press, 1991.
- AYATS, JAUME: «Troupes françaises, hors du golfe. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation», a *Ethnologie Française*. Núm. 22, 1992, pp. 348-367.
- BAKER, THEODOR: *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*. Leipzig: Druck von Breitkopf & Härtel, 1882.
- BAUMANN, MAX PETER (Ed.): *European Studies in Ethnomusicology: Historical Development and Recent Trends*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1992.
- BLACKING, JOHN: *How musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973. (Trad. catalana: *Fins a quin punt l'home és music?* Vic: Eumo, 1994).
- BLAUKOPF, KURT: «Mediamorphosis and Secondary Orality: A Challenge to Cultural Policy», a M. P. BAUMANN (Ed.): *World Music. Musics of the World, Intercultural Music Studies 3*. Wilhelmshaven. 1992, pp. 19-36.
- BOILÈS, CH.; NATTIEZ, J.: «Petite histoire critique de l'ethnomusicologie», a *Musique en Jeu*. Núm. 28, 1977, pp. 26-53.
- DAHLHAUS, CARL: «Historisches Bewußtsein und Ethnologie», a *Die Musikforschung*. Núm. 30/2, 1977, pp. 144-148.
- DESROCHES, MONIQUE: «Validation empirique de la méthode sémiologique en musique: Le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes en Martinique», a *Yearbook of the International Folk Music Council*. Núm. 12, 1980, pp. 67-76.
- GEERTZ, CLIFFORD: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992 (Ed. original: 1973).
- HAGEN, KARL: *Ueber die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)*. Hamburg: F. Schlotke, 1892.
- HARRIS, MARVIN: *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- HENNION, ANTONIE: *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*. París: Anthropos, 1988.
- HERNDON, MARCIA: *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

- HORNPOSTEL, ERICH VON i SACHS, CURT: «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», a *Zeitschrift für Ethnologie*. Núm. 4/5, 1914, pp. 3-39. (Traducció catalana: «Classificació d'instruments musicals», a *Fulls de treball de Carrutxa*. Núm. 2, 1994, pp. 89-108 i també a *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*. Núm. 3, 1995, pp. 97-120).
- KAUFMAN SHELEMAY, KAY: «Historical Ethnomusicology: Reconstructing Fa-lasha Ritual», a *Ethnomusicology*. Núm. 24/2, 1980, pp. 233-258.
- KINGSBURY, HENRY: *Music, Talent, and Performance: A Conservatory System*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- KOPIEZ, REINHARD i BRINK, GUIDO: *Fußball-Fangesänge. Eine Fanomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- KOSKOF, ELLEN: «Cognitive Strategies in Rehearsal», a *Selected Reports in Ethnomusicology*. Núm. 7, 1988, pp. 59-68.
- KUBIK, GERHARD: «Aspekts of 'Are'are musical theory», a *Ethnomusicology* 23/1, 1979, pp. 5-48.
- KUBIK, GERHARD: «Documentation in the Field. Scientific Strategies and the Psychology of Culture Contact», a M. P. BAUMANN (Ed.): *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991, pp. 318-335.
- LOMAX, ALAN: *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.
- MARTÍ, JOSEP: «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain», a *Yearbook for Traditional Music*. Núm. 28, 1997, pp. 107-140.
- MARTÍ, JOSEP: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.
- Mc. ALLESTER, DAVID P.: *Enemy Way Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- MERRIAM, ALAN P.: «Ethnomusicology: discussion and definition of the field», a *Ethnomusicology*. Núm. 4, 1960, pp. 107-114.
- MERRIAM, ALAN P.: *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, ALAN P.: «Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective», a *Ethnomusicology*. Núm. 21, 1977, pp. 189-204.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES: *Musicologie générale et sémiologie*. Mayenne: Christian Bourgeois Éditeur, 1987.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES: «Herméneutique, Analyse, Sémiologie Musicale», a RAFFAELE POZZI (Ed.): *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*. Firenze: Leo S. Olschki, 1995, pp. 143-162.
- NETTL, BRUNO: «Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture», a *Yearbook for Traditional Music*. Núm. 21, 1989, pp. 1-16.
- NETTL, BRUNO i BOHLMAN, PHILIP V. (Eds.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- PELINSKI, RAMÓN: *La musique des Inuit du Caribou*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1981.

- PHILIPP, MARGOT LIETH (Ed.): *Ethnomusicology and the Historical Dimension*. Ludwigsburg: Philipp, 1989.
- QUERESHI, REGULA BURCKHARDT: «Music sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis», a *Ethnomusicology*. Núm. 31/1, 1987, pp. 56-86.
- RICE, TIMOTHY: «Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology», a GREGORY F. BARZ i TIMOTHY J. COOLEY (Eds.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 101-120.
- SCHAFFER, MURRAY R.: *The tuning of the world*. Nova York: Knopf, 1977.
- SCHNEIDER, ALBRECHT: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976.
- SIMON, ARTUR: «Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomuskologie», a *Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde*. Núm. 9, 1978, pp. 8-52.
- SKOG, INGE: «On Ethnomusicology and the History of Music», a A. BUCKLEY, K. EDSTRÖM I P. NIXON (Eds.): *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*. Göteborg: Göteborgs Universitaet, 1991, pp. 5-38.
- STUMPF, CARL: «Lieder der Bellakula-Indianer», a *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Núm. 2, 1886, pp. 405-426.
- WALLASCHEK, RICHARD: *Primitive Music*. London: Longmans, Green, and Co., 1893.
- WIDDESS, RICHARD: «Historical Ethnomusicology», a HELEN MYERS (Ed.): *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Macmillan, 1992, pp. 219-237.
- ZEMP, HUGO: *La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton, 1971.

Paraules clau

Música

Musicologia

Ethnomusicologia

Abstracts

En este artículo se ofrece una visión del desarrollo de la etnomusicología, desde su surgimiento bajo la denominación de musicología comparada hasta las últimas tendencias. Si en la primera mitad del siglo xx la etnomusicología se caracterizaba por una clara predominancia de la investigación de tipo formalista, básicamente interesada en las estructuras sonoras de la música, posteriormente, coincidiendo con el cambio de denominación de musicología comparada por el de etnomusicología, la disciplina se enriqueció con un enfoque de tipo más culturalista. Las últimas tendencias de la etnomusicología se caracterizan por enmarcar sus modelos epistemológicos en las diferentes líneas de pensamiento surgidas dentro del postestructuralismo, especialmente por lo que se refiere a la etnociencia, la semiótica y la hermenéutica. Actualmente, lo exótico ha dejado ya de ser el objeto privilegiado de la investigación etnomusicológica. Sin olvidar los tradicionales ámbitos de estudio de la disciplina, han ido surgiendo nuevos intereses que confirman claramente la voluntad de la etnomusicología de no limitar su campo de actuación a determinadas áreas geográficas o a determinados tipos de sociedad. Hoy día, la etnomusicología tiene ya como objeto de estudio todo tipo de música en cualquier tipo de sociedad.

Dans cet article, on apporte une vision du développement de l'ethnomusicologie, depuis son émergence sous le nom de musicologie comparative jusqu'aux nouvelles tendances. Si dans la première moitié du 20ème siècle, l'ethnomusicologie se caractérisait par une nette prédominance de la recherche de type formaliste, intéressée en somme par les structures sonores de la musique, coïncidant postérieurement avec le changement de dénomination de musicologie comparative par celle d'ethnomusicologie, la discipline s'est enrichie d'une optique de type culturaliste. Les dernières tendances de l'ethnomusicologie se caractérisent par le fait qu'elles situent leurs modèles épistémologiques dans les différentes lignes de pensée nées du poststructuralisme, en particulier en ce qui concerne l'ethnoscience, la sémiotique et l'herméneutique. Actuellement, ce qui est exotique a cessé d'être l'objet privilégié de la recherche ethnomusicologique. Sans oublier les domaines traditionnels d'étude de la discipline, de nouveaux centres d'intérêts ont émergés, ce qui confirme clairement la volonté de l'ethnomusicologie de ne pas limiter son champ d'action à des zones géographiques déterminées ou des types de société déterminés. De nos jours, l'ethnomusicologie a pour objet d'études tout type de musique dans n'importe quelle société.

This article describes the development of ethnomusicology, from its emergence under the name of comparative musicology up to contemporary approaches. While in the first half of the twentieth century ethnomusicology was dominated by formalist research, which basically focussed on the auditory structures of music, it was later enriched through a shift to a more culturalist approach, this coinciding with its name being changed from comparative musicology to ethnomusicology. The latest ethnomusicological approaches are based, epistemologically, on different aspects of post-structuralist thinking, especially in terms of ethnoscience, semiotics and hermeneutics. The exotic has already ceased to be the privileged object of ethnomusicological research. Although the discipline has not forgotten its traditional areas of study, new interests have taken hold which clearly illustrate the wish to go beyond the limits imposed by studying specific geographical areas or kinds of society. Today's ethnomusicology studies all types of music and any kind of society.