

PRÓLOGO

EN el marco preliminar de los cursos de introducción a la etnomusicología, tengo la costumbre de señalar tres aspectos que para mí son de gran importancia para la práctica investigadora: la curiosidad, la duda y el saber escaparse -cuando convenga- de los esquemas preconcebidos. Resulta sencillo de comprender que sin curiosidad difícilmente podría haber investigación. Curiosidad entendida simple y llanamente como el deseo de saber. Pero la práctica de ir acumulando y articulando conocimientos debe ir siempre acompañada por unas ciertas dosis de desconfianza. Hasta un cierto punto, hay que saber poner siempre en duda aquello que observamos, lo que nos facilita el informante, lo que leemos y también -cómo no- aquello que vamos elaborando nosotros mismos a través de nuestro trabajo de investigación. Pero uno de los aspectos que más dificultades encierra es saber escaparnos, siempre que sea necesario, de los propios esquemas culturales para posibilitar de esta manera la comprensión de otras maneras de entender la realidad, en nuestro caso la realidad musical. Ya se ha dicho en numerosas ocasiones que una de las características de la antropología -y esto es también completamente válido para la etnomusicología- es que nos familiariza con lo extraño, pero al mismo tiempo es capaz también de presentarnos como extraño lo que nos es familiar. Así, las monografías de los etnomusicólogos nos permiten acercarnos a realidades socioculturales muy alejadas de las nuestras. Gracias a Steven Feld, por ejemplo, nos podemos hacer una idea de lo que representan las prácticas musicales para los kaluli de Papua Nueva Guinea, de la misma manera que John Blacking nos ha aproximado a la música sudafricana o Antony Seeger a la de los Suyá de la Amazonía brasileña. Pero el mismo pensamiento etnomusicológico nos obliga también a reflexionar, desde una cierta distancia, sobre nuestro propio entorno musical. Con este aspecto no me refiero únicamente a las añejas tradiciones musicales de nuestro ámbito rural sino, también, a la misma vida musical en general de nuestra sociedad. Así, por ejemplo, tenemos mucho que decir sobre los actos rituales de nuestras salas de concierto, sobre las formas y significaciones de los repertorios cancionísticos más cotidianos o sobre el uso despreocupado que hacemos de expresiones como "estar inspirado", "tener duende", o "ser fiel al espíritu de una música". La oferta discográfica que podamos hallar en cualquier comercio de nuestro país ya despierta múltiples incógnitas para el etnomusicólogo. ¿Qué es lo que hay detrás de una etiqueta como World Music o Músicas del Mundo que hace que no podamos encontrar entre sus existencias los famosos conciertos de Brandemburgo? ¿No pertenece la música de J.S. Bach también a nuestro mundo? ¿De

verdad tiene la abundante oferta de música celta algo que ver con la música de aquel tan desconocido pueblo de lengua indoeuropea que le ha prestado el nombre? ¿Qué sucede con aquel concurso televisivo denominado Operación Triunfo que hace que de la noche a la mañana algunos cantantes pasen de ser absolutamente desconocidos a liderar el índice de ventas en discos?

Los tres requisitos que anteriormente mencionaba, la curiosidad, la duda y el saber evitar los esquemas preconcebidos, son importantes para devenir etnomusicólogo, pero evidentemente no serán en absoluto los únicos. Para llegar a tener una buena preparación hacen falta otras cosas, entre ellas la lectura de textos apropiados, textos como, por ejemplo, el que estoy prologando en estos momentos.

Los especialistas del ámbito etnomusicológico hace ya tiempo que nos quejamos de la escasez que en el estado español existe en cuanto a manuales o textos teóricos etnomusicológicos. No tan sólo la producción propia es muy escasa sino que las traducciones a cualquier lengua peninsular de trabajos realizados dentro del ámbito internacional son realmente algo excepcional. Sin duda alguna, la publicación del libro de Enrique Cámara contribuirá a hacernos más liviano este vacío.

A través de este libro queda claro que los objetivos y posibilidades de la etnomusicología van, de hecho, mucho más allá de las meras visiones descriptivas de las diferentes prácticas musicales de la humanidad. La etnomusicología constituye un marco privilegiado para reflexionar sobre lo musical, lo que la hace especialmente prometedora dentro de las diferentes subdisciplinas que constituyen la musicología. Y esto es así por diferentes razones. La primera de ellas es que los objetivos de estudio de la etnomusicología no se ciñen a una única sociedad, cultura o idioma musical. De ahí se deduce fácilmente que a partir del estudio de diversas culturas musicales, la etnomusicología puede hacer generalizaciones sobre lo musical que vayan más allá de las idiosincrasias de un tipo concreto de cultura. Importante es también el hecho de entender la música como cultura en el sentido antropológico del término. Esto facilita que la visión etnomusicológica no pase por alto la importancia de tener en cuenta el contexto, dado que la música no constituye sino un elemento cultural más que sólo puede explicarse tomando asimismo en consideración otros elementos culturales en los cuales se imbrica estrechamente. En este sentido, se habla a menudo de la perspectiva holística de la etnomusicología. Por esta razón, y tal como podremos apreciar a través de las páginas de este libro, la etnomusicología se sirve de diferentes niveles de análisis, de manera que además de los análisis más formalistas -aquellos que se ciñen a la materia sonora- se interesa también por categorías tales como significación, uso y función, resultando de esta manera evidentes las relaciones que podemos establecer entre las prácticas musicales y los más variados ámbitos de la vida social: religiosidad, etnicidad, poder, distinciones de género, etc. Las prácticas musicales ayudan a dotar de sentido a muchas manifestaciones de la vida social, de la misma manera que éstas también constituyen factores determinantes para las primeras.

Íntimamente relacionado al hecho de considerar la música como cultura se halla también la visión relativista propia de la antropología y que también la etnomusicología ha asumido plenamente. La convicción de querer evitar las perspectivas etnocéntricas (también en el sentido de etnocentrismo vertical o de clase) se traduce en un sano esce-

ticismo ante toda generalización que no tenga en cuenta la propia visión de los mismos agentes sociales portadores de las prácticas musicales objeto de estudio. Esta visión relativista nos ha hecho cuestionar aspectos que incluso afectan la misma idea de música tal como se ha ido entendiendo en determinados ámbitos de nuestra sociedad: música como arte, o la música como opus cuya última realidad reposa en la partitura, en el texto. Esta visión resultaría inadecuada tanto para muchas culturas no occidentales como también para buena parte de las prácticas musicales de nuestra propia sociedad.

Los ambiciosos objetivos que se plantea la etnomusicología invitan también al investigador a tener una clara predisposición hacia la interdisciplinariedad. La importancia del texto literario en la música (canción), del movimiento (danza), la naturaleza física del sonido o la constante imbricación de la música con los más variados hechos sociales -por sólo poner algunos ejemplos- hace que, tal como ya vieron los primeros etnomusicólogos, sea imposible construir la disciplina sin tener en cuenta las aportaciones de otras ramas del conocimiento.

Así, pues, estas diferentes características del trabajo etnomusicológico: exhaustividad (interés por cualquier tipo de música de cualquier sociedad), idea de música como cultura lo que asimismo conlleva una visión holística, contextualizadora y relativista del hecho musical, así como el valor dado a la interdisciplinariedad, son los factores que confieren a la etnomusicología su alta potencialidad heurística.

El etnomusicólogo tiene hoy ya muy claro que los objetivos de su trabajo van mucho más allá del estudio de unas músicas consideradas marginales por la historia occidental. Lo musical no es propiedad exclusiva de determinadas sociedades o de determinados estilos dentro de estas sociedades. El conocido compositor Philip Glass, en una entrevista publicada en La Vanguardia el 15 de agosto de 2002, afirmaba que "La música aparece al margen del estilo, el género, la nacionalidad, la política, la edad... Cultura es tu momento y desde este punto de vista toda la música es música étnica, porque toda habla de su propio entorno. Beethoven hacía música étnica"¹. Para el etnomusicólogo, estas afirmaciones no constituyen ninguna novedad puesto que se basan en ideas que hace ya tiempo han sido formuladas precisamente por la etnomusicología. Pero, sin duda, el interés de estas afirmaciones del conocido compositor norteamericano recae en el hecho de mostrarnos que el pensamiento etnomusicológico va cuajando, también, más allá de su estricto ámbito académico.

La etnomusicología tiene un importante reto que aunque por una parte haga su tarea más difícil, por la otra, le otorga un especial interés: el hecho de que las músicas que estudia sean en la gran mayoría de las ocasiones músicas vivas. El mismo Karlheinz Stockhausen afirmaba que para describir a fondo un pájaro, primero habrá que matarlo. Sólo un cadáver se deja analizar cómodamente. Así, pues, el análisis de algo vivo a la fuerza tiene que presentar serios obstáculos. Pero si difícilmente se puede entender lo que es la vida a partir de algo muerto lo mismo podemos afirmar en cuanto a lo musical. Para entender la música en toda su complejidad nada mejor que dirigir nuestra atención hacia las prácticas musicales vivas.

¹ Ima Sanchis, Entrevista a Philip Glass, «La Vanguardia» 15.8.2002, p. 64.

Desde los primeros estudios propiamente científicos y de interés etnomusicológico que surgieron hace algo más de un siglo hasta la actualidad, la etnomusicología ha ido evolucionando tanto por los diferentes conocimientos que ha ido acumulando cuya articulación conduce inevitablemente a nuevos retos de estudio, como por la misma práctica reflexiva y crítica de la disciplina que implica la renovación constante de sus planteamientos conceptuales, metodológicos y epistemológicos. La disciplina realizó un gran salto cualitativo cuando a lo largo de las primeras décadas del siglo XX supo dar la debida atención al trabajo de campo. Hoy, la etnomusicología puede tener objetos de estudio más tradicionales o más innovadores, pero en términos generales, la concepción de la etnomusicología actual es bastante diferente de aquella que era propia de la disciplina cuando aún se denominaba Musicología Comparada. Tal como indicábamos en líneas anteriores, lo exótico ha dejado ya de ser el objeto privilegiado de la investigación. Además, hoy día difícilmente se comparte ya aquella primitiva idea de pureza que impelía a los investigadores a centrar su atención en entornos socioculturales real o pretendidamente homogéneos. Si en el ámbito de la antropología se afirma que "Criollización e hibridación se conciben como antidotos revolucionarios a los constructos esencialistas de cultura, identidad y etnicidad"², esto también es perfectamente aplicable a la investigación etnomusicológica. Y, tal como nos recuerda la lectura del libro de Enrique Cámara, en la etnomusicología de las últimas décadas se ha ido otorgando una importancia siempre mayor a los procesos en lugar de limitarse a entender la música como producto en sí. Éstas son algunas de las características del actual quehacer etnomusicológico y que al mismo tiempo constituyen marcas de su constante desarrollo.

Este Manual de Etnomusicología constituye una excelente puerta de entrada a la realidad de la etnomusicología. No en vano, su autor, además de investigador, posee una amplia experiencia docente y es buen conocedor de las tendencias actuales de la disciplina. Difícilmente podríamos entender la actual etnomusicología sin tener en cuenta todos aquellos trabajos realizados mucho antes de que la comunidad científica adoptara para su disciplina la denominación de Etnomusicología. Enrique Cámara nos ofrece un pormenorizado detalle a lo largo de las páginas de su libro de la gestación y desarrollo de la disciplina. Si la escuela de Berlín proporcionó a la etnomusicología una sólida base que serviría para encauzar el posterior trabajo científico, la disciplina se iría enriqueciendo también con otras aportaciones provenientes, además del campo estrictamente musicológico, sobre todo del ámbito antropológico. A esto se debe que en el manual se hable no tan sólo de aquellos investigadores como Bartók, Brailoiu o Arom que, en su trabajo, tanta importancia dieron a la transcripción etnomusicológica, o de especialistas como Merriam que proviniendo de la antropología han contribuido poderosa y directamente al desarrollo de la etnomusicología, sino que también se discuta el papel aportado por antropólogos como Lévi-Strauss o

² Ayse S. Caglar: "Hyphenated Identities and the Limits of 'Culture'", en Modood, Tariq y Pina Werbner (eds.): *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community*, London: Zed Books, 1997, p. 172.

Clifford Geertz que tanto han influido en la orientación teórica de los estudios antropológicos en general. A lo largo del manual, se proporciona al lector una amplia visión tanto de los aspectos históricos de la disciplina, como de su marco conceptual, así como también de los aspectos metodológicos que rigen la lógica de los trabajos de investigación. De ahí que debemos congratularnos por la publicación del Manual de Etnomusicología, un libro que promete realizar un excelente servicio a todo interesado en el quehacer etnomusicológico.

Josep Martí