

“Debo citar algunos ejemplos de toda su capacidad de expresión”: Ideas para una historia de la etnomusicología¹

Philip V. Bohlman

Universidad de Chicago

<https://orcid.org/0000-0002-0216-4055>

boh6@uchicago.edu

Resumen

En este artículo Philip V. Bohlman repasa con erudición la historia del acercamiento a culturas musicales lejanas que dio nacimiento a la etnomusicología. Repasando la literatura desde las primeras descripciones de la música del Otro en los albores de la modernidad, Bohlman se pregunta por las formas de representación de lo que él llama una etnomusicología incipiente y reflexiona sobre cómo esas descripciones fueron ganando un sentido más científico en la disciplina que hoy ejercemos. Sin restar peso a las implicancias colonialistas o eurocentristas de las prácticas etnomusicológicas tempranas, Bohlman nos invita a delinear, mediante una lectura crítica del pasado de la disciplina, los elementos que deben nutrir sus prácticas al momento de investigar o transmitir la música de otras culturas en la actualidad.

Palabras clave: Etnomusicología, historia de la etnomusicología, colonialismo, reflexividad.

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip Bohlman, Chicago, University of Chicago Press (1991). Esta versión —corregida y aumentada— fue traducida y preparada especialmente para el presente dossier por Julio Mendivil.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

"I Must Cite Some Examples of Their Full Capacity for Expression": Thoughts toward the History of Ethnomusicology

Abstract

In this article Philip V. Bohlman reviews the history of the approaches to so-called exotic musical cultures that gave birth to ethnomusicology. Reviewing the literature from the earliest descriptions of the music of the Other at the dawn of modernity, Bohlman discusses the forms of representation of what he calls an incipient ethnomusicology and asks how those descriptions gained more and more a scientific dimension in the discipline. Without downplaying the colonialist or Eurocentric implications of early ethnomusicological practices, Bohlman invites us to delineate, through a critical reading of the discipline's past, the elements that should nurture our practices when we investigate or transmit the music of other cultures in current times.

Keywords: Ethnomusicology, history of ethnomusicology, colonialism, reflexivity.

Imágenes iniciales: de misioneros y Montaigne

Michel de Montaigne (1533-1592) escribió uno de los primeros fragmentos etnomusicológicos de las letras modernas europeas. En su ensayo de 1580, *Des cannibales*, el ensayista francés, ese maravilloso y obsesionado retratista del Otro, comentó la música de los indígenas tupinambá de una isla en la bahía de Río de Janeiro, basado en las observaciones del misionero calvinista suizo Jean de Léry (1536-1613), quien acababa de publicar en 1578 un relato sobre su estancia entre 1557 y 1558 en un asentamiento colonial europeo de lo que sería Brasil:

Tengo una canción compuesta por un prisionero que dirige con ella un desafío a sus captores. Les invita a todos a que se acerquen y comiencen a comer su carne porque así estarían comiendo también la carne de sus propios padres y abuelos, los que lo habían alimentado antes [...]. Verdaderamente hay aquí salvajes reales según nuestros estándares; o ellos deben ser completamente salvajes, o debemos serlo nosotros; hay una distancia asombrosa entre su carácter y el nuestro [...] Para que no imaginen que estos actos son el resultado de una esclavitud a la tradición o de su completa servidumbre ante costumbres ancestrales, una servidumbre que atestigua una falta de razón o de juicio, y porque son tan simples de mente que no tienen otras opciones a su alcance, debo citar algunos ejemplos de toda su capacidad de expresión. Además de esta canción bélica, tengo otra, una canción de amor, que comienza de esta manera: "Adder, quédate; quédate, Adder, para que con tus motivos coloridos mi hermana pueda confeccionar un rico ceñidor que pueda regalarle a mi amor" [...] Estoy lo suficientemente familiarizado con la poesía como para emitir el siguiente juicio: no sólo no hay nada bárbaro en esta canción, sino que es completamente anacreóntica. La lengua de esta gente, además, es una lengua suave, bastante agradable, algo parecida al griego en sus terminaciones.²

Si la capacidad de Montaigne para producir imágenes mordaces del Otro y para acercarnos al mundo más allá del Yo no nos hiciera reflexionar,³ podríamos tildar rápidamente su relato como una observación más de esos viajeros entusiasmados con fantasiosos monstruos musicales que ocupaban los incivilizados reinos de la tierra y producían una música igualmente incivilizada, a pesar de la seducción que

2 Michel de Montaigne, *Essais* (Paris: Editions Garnier Frères, 1952, 242-44). Para el fragmento de Jean de Léry véase Frank Harrison, *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. (Amsterdam: Frits Knuf, 1973, 6-24).

3 Michel de Certeau, "Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of Lafitau", *Yale French Studies* 59 (1986): 37-64.

en ellos despertaba. Los etnomusicólogos y los estudiosos del colonialismo sabemos que la música folclórica no occidental ha despertado, durante mucho tiempo, curiosidad en quienes se enfrentaron a lo desconocido.⁴ La adscripción de características extrañas a los modos, de diferencias climáticas al estilo musical,⁵ o de innumerables etiquetas como las de *carmen barbarum* o *Gassenhawerlin* a canciones folclóricas,⁶ indican un nivel de descripción que, claramente, trasciende la mera curiosidad. Esas transcripciones rudimentarias de música, especialmente de canciones, acompañaban las representaciones escriturales de la creación del Otro musical desde los primeros casos de evangelización y colonización, como en los relatos tupinambá de Jean de Léry (véase la figura 1).

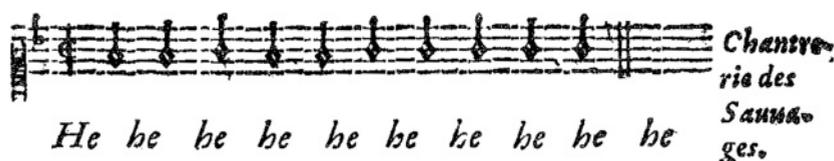


Figura 1. Transcripción de Jean de Léry de una melodía tupinambá (1578). Fuente: Frank Harrison, *Time, Place and Music* (1973: s/p)

Los primeros relatos refieren con frecuencia a contenidos que no eran evidentes para el intruso europeo, como la clasificación de instrumentos musicales o la interpretación de sonidos musicales ajenos a la notación europea.⁷ Ni qué decir que estos actos de reformulación de lo exótico sirvieron en cierta medida para ampliar el poder colonizador. Pero también generaron nuevos medios para representar la música del Otro, forjando un lugar para ella en el pensamiento europeo y dándole poder para subvertir la supremacía hasta entonces incuestionable de una cultura musical que no conocía ninguna otra. Por muy rudimentarios que fueran, estos primeros intentos de notación daban fe de prácticas etnomusicológicas incipientes y de la naciente *poesis* que establecería un lugar para la música no europea en el discurso musical europeo.

4 Véase Frank Harrison, *Time, Place and Music* and Philip V. Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology", *The World of Music* 33, 3 (1988a): 5-27.

5 Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Trans. by Franz Rosenthal. 3 vols. New York: Pantheon (1958 [1377]): 434.

6 Werner Danckert, *Das Volkslied im Abendland* (Bern: Francke, 1966, 5-8).

7 Joep Bor, "The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music 1780-c. 1890", *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 51-73.

Volvamos de nuevo a las imágenes de músicos no occidentales y a la creación musical con las que estamos familiarizados gracias a las miradas —a menudo demasiado fugaces— de la naciente literatura etnomusicológica. ¿Qué reacciones han provocado comúnmente? ¿Cuántas veces nos han hecho reír? ¿De qué manera las hemos descartado por ingenuas o etnocéntricas, por indignas de la rigurosa objetividad que pretende la etnomusicología actual? ¿De qué manera son producto, no de nuestra visión moderna del mundo etnomusicológico, sino de aquella a la que estaba sujeta esa generación? Y, por último, preguntémosnos: ¿cómo pueden pertenecer esas imágenes a una etnomusicología comprometida en cuestionar la larga historia de tergiversación y sufrimiento humano que acompañó las fuerzas del colonialismo que marcaron —demasiado a menudo— lo que entendemos por nuestro campo de acción (véanse las figuras 2-4).⁸



Figura 2. Frontispicio de Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Roma: Francesco Corbellotti, 1650)

8 Por razones legales fue imposible reproducir uno de los gráficos incluidos en la versión original. Se trata de la fotografía contenida en el libro *The Story of Indian Music and Its Instruments*, de Ethel Rosenthal (1929). Remitimos a las personas interesadas en ver la fotografía a la versión original del artículo en Bohlman (1991).



Figura 3. Frontispicio de Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, vol. 1 (Paris: Saugrain et Hochereau, 1724)



Figura 4. Frances Densmore, etnomusicóloga, con Mountain Chief, un nativo americano *Blackfoot*, que interpreta en lengua de signos una canción que suena en un fonógrafo. Por Harris y Ewing, Washington, D.C., 1916. Cortesía de Smithsonian Office of Anthropology

En este artículo repaso varias respuestas a estas preguntas, implícitamente, históricas. No baso esta consideración de la historia de la etnomusicología en modelos historiográficos que insisten en que nuestra disciplina ha estado inmersa en un continuo intento por definir con mayor precisión su objeto de estudio o de comprender otras músicas "en sus propios términos". Tales modelos presuponen que el perfeccionamiento de las técnicas analíticas revelará algún día una realidad objetiva e inex-pugnable, la "verdadera" comprensión de la música no occidental. Yo propongo, en cambio, que la respuesta satisfactoria a tales interrogantes históricas no reside tanto en los objetos de esas primeras observaciones como en la forma de presentarlos o, para ser más exactos, de representarlos. Estos procesos de representación han formado la literatura que constituye la historia de nuestra disciplina, una literatura cuya riqueza etnográfica empezamos a sondear sólo en este momento actual de la reflexión histórica en etnomusicología.⁹

Las razones que motivaron estos diversos modos de representación fueron múltiples, pero hubo varios que han resultado claramente paradigmáticos, es decir que históricamente han servido para transformar observaciones particulares en datos significativos, teorías e ideas compartidas por una comunidad de etnomusicólogos; ellos constituyen un cuerpo de textos etnomusicológicos que permite a los estudiosos —como los que contribuyen en este número especial de la Revista Argentina de Musicología— a construir una historia alterna de nuestra disciplina.¹⁰ He comenzado con Montaigne y la pequeña galería de imágenes que acompañan este artículo no para sugerir orígenes o límites historiográficos, sino más bien porque la preocupación que estas imágenes demuestran por representar la música no occidental comparte muchas de las prácticas etnomusicológicas que también encontramos en nuestros textos canónicos: acortar la distancia entre la música de una cultura y otra, buscar comparaciones significativas, experimentar con modos de representación y enfoques innovadores de la etnografía musical, comprender otra música examinando primero los propios criterios y las estructuras internas de esa música.¹¹

Montaigne, por ejemplo, basa sus observaciones en una exégesis de los textos de las canciones, concluyendo que la música de los caníbales demuestra que en el fondo no se diferencian mucho de nosotros. No se limita a observar la intención racional del cantante, sino que la valoriza por una posible similitud con la Antigüedad

9 Philip V. Bohlman, *The Cambridge History of World Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

10 Philip V. Bohlman, "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology", *Yearbook for Traditional Music* 20, (1988b): 26–42.

11 Véase George E. Marcus y Michael J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences* (Chicago: University of Chicago Press, 1986, 24–25).

clásica y con una alusión a Anacreonte, el poeta griego conocido por componer canciones de amor y pasión, una decisión seguramente desprendida del Renacimiento europeo. La transcripción de Jean de Léry de una canción tupinambá surge con una notación que evoca la comparación con el canto cristiano, la melodía se mueve entre tonos de recitación. La danza ritual representada en el frontispicio de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher vincula a los intérpretes nativos americanos a la tierra, a la naturaleza, a los orígenes humanos de toda música. Para el clérigo alemán, esta imagen es un gesto de objetivación que da un testimonio visual de una profunda revelación: que no todas las músicas tienen sus raíces en los fundamentos bíblicos del creacionismo cultural. Los querubines de Joseph-François Lafitau acercan los símbolos de los rituales de los nativos americanos al escriba que se dispone a darles una dimensión histórica en el frontispicio de su etnografía de las costumbres de los nativos americanos. De hecho, Lafitau fue un notable precursor de la etnografía musical, y publicó, por ejemplo, diagramas comparativos de instrumentos musicales utilizados por diferentes pueblos indígenas de América del Norte y del Sur, demostrando así que tales instrumentos poseían funciones no menos racionales que instrumentos similares de los griegos, también incluidos en su diagrama.¹² No obstante, el piano y el taburete que enmarcan al violinista, incómodamente encaramado, pretenden reducir la distancia entre él y nosotros. En efecto, en esta representación entra en una arena liminal, una arena especificada por una observación más cercana y la persuasiva afirmación de un parentesco musical. Y, por último, vemos un poco de nosotros mismos en etnomusicólogos como Frances Densmore, quien perfeccionó las prácticas etnomusicológicas mediante el registro científico del texto musical e insistió en considerar el contexto cultural del mismo, por más que la vestimenta tradicional del personaje *Blackfoot* parezca fuera de contexto con la espalda pegada a la silla y frente a las paredes deslucidas del Instituto Smithsonian de Washington, Distrito Federal.¹³

En sus diferentes formas, todas estas representaciones parecen compartir prácticas etnomusicológicas similares. A lo largo de la historia de nuestra disciplina, cada representación añadió algo nuevo al proyecto etnomusicológico y a la comprensión general de la música y su papel como fenómeno expresivo dentro de la

12 Véase Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*. 2 vols (Paris: Saugrain et Hochereau, 1724, 1 y 212). Véase además Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964, 347) y Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries".

13 Bohlman se refiere a la famosa fotografía de Frances Densmore con un indígena en las instalaciones del Instituto Smithsonian, fotografía de sesión que durante muchos años se consideró como realizada en el trabajo de campo. [Nota del editor].

sociedad humana, una tarea que no difiere mucho de aquella que realizamos los etnomusicólogos del siglo XXI.

La naturaleza de la crítica cultural y la representación en etnomusicología

El marco para la historia de la etnomusicología que emplea este ensayo toma como factor unificador la preocupación histórica por la crítica cultural. En otras palabras, abordo aquí la historia de la etnomusicología no fijándome principalmente en lo que estudiaron los especialistas, sino en cómo lo representaron. No pretendo negar que este proceso de representación a menudo acompañó proyectos más amplios impulsados por el colonialismo o el exotismo estético. Incluso dando por sentada la agenda oculta en las misiones de las iglesias cristianas y los proyectos filológicos de gran alcance dedicados a recopilar textos de canciones de tradición oral, tenemos que aceptar igualmente la naturaleza fundamental y la presencia persistente de la crítica cultural en el encuentro con una cultura ajena. Esa es la crítica cultural que ineludiblemente resulta de ir más allá del propio mundo para aprender algo sobre uno mismo observando al Otro. Las historias, sean locales o globales, se fusionan en el encuentro y el intercambio que ocasiona dicha crítica cultural, produciendo lo que Walter Mignolo ha denominado la "colonialidad del saber".¹⁴

Evidentemente, no se trata tanto de los temas comunes en la etnomusicología —la música no occidental, la música folclórica, incluso la música en cultura o como cultura— como de la tradición de escribir sobre esos temas: la etnografía musical. La relación historiográfica en el desarrollo de una escritura etnomusicológica es, por supuesto, mucho más amplia y coherente que ponerse a discernir si las conexiones históricas que uno encuentra permiten definir lo correcto o incorrecto de las descripciones de las diferentes músicas a lo largo del tiempo. De hecho, a pesar de las afirmaciones de uno u otro colega de que estaba registrando "esta vez la música correcta" o "rellenando los vacíos del conocimiento", la historia de la etnomusicología no presenta a menudo declaraciones de que tales programas se hayan realizado, de que se haya cerrado el "libro" sobre un repertorio o una cultura musical en particular. Pocos etnomusicólogos necesitan que se les diga hoy que la etnografía musical es una empresa que se ocupa de la representación de "verdades parciales".¹⁵

14 Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000).

15 James Clifford, "Introduction: Partial Truths", *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford and George E. Marcus (ed.). Berkeley: University of California Press (1986a): 7.

Es en el ámbito historiográfico particular de este ensayo —o si se quiere en esta historia de la etnografía musical—, que se vuelve particularmente llamativa la interacción de prácticas etnomusicológicas específicas y persistentes. Pues, al mismo tiempo que se dedicaban a representar otras músicas en la etnografía musical, nuestros antepasados etnomusicólogos también escribían la historia de su disciplina y la nuestra, produciendo lo que Martin Stokes ha denominado "una musicología mundana".¹⁶

La etnomusicología siempre ha recurrido a diversos medios y técnicas para representar otras músicas y culturas musicales. Lo visual, lo verbal y lo sonoro interactúan en las etnografías musicales, produciendo una historia caracterizada por formas multivalentes de textos y por la representación polisémica del contenido. La transcripción y las meticulosas notas de campo, los estudios melográficos y los cuadros tabulares con familias de melodías, todos participan de esta polisemia, todos nos dicen más sobre la música a la vez que nos revelan lo que todavía no sabemos.¹⁷ Así pues, el intento de encontrar una etnografía musical más poderosa sigue en marcha. La experimentación y la innovación en la etnografía musical reciben un impulso constante debido a la necesidad de representar algo sólo tangencialmente explicado en trabajos anteriores. Al igual que las primeras etnografías musicales utilizaban imágenes visuales para complementar la explicación en sus textos¹⁸, los enfoques experimentales recientes pueden incluir grabaciones digitales en diversos formatos o emplear la estructura del ritual como marco para sus textos.¹⁹ La búsqueda constante de nuevos medios de representación y nuevas formas de plasmarlos para crear un texto coherente y eficaz sigue siendo uno de los rasgos más característicos de la historia de la etnomusicología.²⁰

Los cinco componentes para una práctica etnomusicológica histórica más amplia, que paso a discutir en adelante, abarcan sin duda muchos otros que la mayoría de los etnomusicólogos considerarían esenciales. Al concentrar mis observaciones en

16 Martin Stokes, "Afterword: A Worldly Musicology?", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip V. Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 826–842.

17 Philip V. Bohlman "Music as Representation", *Journal of Musicological Research* 24, 3–4, (2005): 205–26.

18 Véase por ejemplo, Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens et modernes* (Paris: Nyon, 1779).

19 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Urbana: University of Illinois Press, 2004 [1987]).

20 Para los usos históricos de diferentes medios en la representación de las músicas del mundo véase Jonathan Sterne, *MP3: The Meaning of a Format* (Durham, NC: Duke University Press, 2012), Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London: Verso, 2015), Andrea F. Bohlman y Peter McMurray, ed., "Tape", *Special issue of Twentieth-Century Music* 14, 1 (2017).

estos componentes paradigmáticos, no es mi intención excluir un enfoque de investigación o valorizar otro. Más bien, estoy especialmente interesado en estas amplias categorías debido a su interacción en cuanto los etnomusicólogos escriben o transmiten un concepto de música a través de determinados medios de representación. Esta interacción, además, ha cambiado y continúa cambiando durante el curso de la historia de la disciplina. Por extensión, es factible afirmar los patrones de cambio en la interacción de las prácticas etnomusicológicas es una forma de examinar la historia intelectual de la disciplina que ocupa los ensayos de este dossier.

La observación científica

La primera práctica paradigmática se subsume en un enfoque disciplinario increíblemente general: la observación científica. Me refiero, sin embargo, a algo que es bastante más específico, tanto histórica como culturalmente. Mi preocupación aquí es con el aislamiento y especificación de los datos analizables dentro en etnomusicología. La observación científica adopta muchas formas en nuestra historia, sobre todo debido a las diferentes maneras en que hemos participado en los esfuerzos científicos de las ciencias sociales. Athanasius Kircher, al reunir las piezas para su obra sobre la música universal, a mediados del siglo XVII, trató de mostrar gran variedad de ejemplos a sus lectores.²¹ En sus estudios sobre los pueblos indígenas de América, Père Lafitau comparó instrumentos relacionados por su estructura —instrumentos percusivos de mano— y presumiblemente por su función ritual, como muestra la figura 3, en la cual varios de los mismos instrumentos adquieren un significado iconográfico específico.²² Mientras dirigía la Expedición Hemenway en el sudoeste americano, Jesse Walter Fewkes, eligió juiciosamente las ceremonias y cantos que iba a registrar, tomando sus decisiones con antelación para mejor corresponder a los lectores de los escritos que le publicaba regularmente el *Bureau of American Ethnology*²³ Alexander Ellis buscó formas más precisas de describir las notas dividiendo la distancia tonal en cien partes acústicamente mensurables, con los llamados cents, y Charles Seeger trató de emplear el melógrafo

21 Allen, Warren Dwight, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600-1960* (New York: Dover, 1962). Primera publicación en 1939.

22 Véase Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains* y Bohlman, "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries", 6, 8 y 15.

23 Curtis Hinsley, "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893." George W. Stocking, Jr, ed. *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 53-69 (Madison: University of Wisconsin Press, 1983, 65-66).

como una herramienta científica revolucionaria, concebida para la etnomusicología. Ya sea que trabaje en el siglo XVIII o en el XXI, el etnomusicólogo por lo general emprende la observación adaptándola a las técnicas de medición imperantes en las ciencias de su tiempo, lo que muestra los vínculos de nuestra disciplina con las historias de otras ciencias.

La observación científica también es esencial en etnomusicología porque aporta enfoques específicos para la representación y, a menudo, nuevas técnicas de representación. La división de la octava en cents por parte de Ellis constituyó aporte de este tipo;²⁴ también lo hicieron los volúmenes de Densmore repletos de transcripciones de música indígena estadounidense, cada uno de los cuales pretendía representar la totalidad de la música indígena ofreciendo una cantidad de datos impresionante. Los antropólogos y filólogos que estudian la música no están menos preocupados por conseguir datos apropiados que musicólogos o folcloristas, y es precisamente por estas razones que la etnomusicología —como ciencia caracterizada por prácticas de observación particulares— tiene una historia tan singularmente interdisciplinaria.

La experimentación

Las observaciones científicas se prestan necesariamente a una segunda práctica etnomusicológica: la experimentación. La experimentación como componente de la etnomusicología implica la investigación de datos cuantificables para descubrir alguna forma de significado objetivo. Por lo tanto, se basa en formas de representación compartida por una comunidad de estudiosos y que dicha comunidad emplea como moneda estándar para el intercambio de datos coherentes. En algunos casos, la experimentación puede no significar más que la creencia positivista de que los hechos pueden decirnos algo por sí mismos. Como parte de la práctica disciplinaria, la experimentación también puede prescribir el método científico, especialmente cuando se trata de repetir la misma manera de producir datos para producir los resultados ya obtenidos. La atribución de significado a un cent condujo directamente a la experimentación a finales del siglo XIX, como atestiguan los artículos reunidos para el primer volumen de los *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft* (1922), que, dicho sea de paso, contiene una traducción alemana del libro de Ellis *On*

24 Alexander Jr. Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Royal Society of Arts* 33 (1885): 485-527.

the *Musical Scales of Various Nations*.²⁵ La musicología comparada centroeuropea de principios del siglo XX se dedicó más a la experimentación que al estudio etnográfico e histórico de las músicas del mundo, que pasaría a hacerse prominente solo a mediados de ese siglo.

Los etnomusicólogos han recurrido sistemáticamente a la tecnología de grabación para encontrar técnicas de experimentación más fiables. En consecuencia, el archivo etnomusicológico surgió como lugar de experimentación. El trabajo pionero del *Phonogramm-Archiv* de Berlín, por ejemplo, se ubicó en el Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, no en un instituto de música.²⁶ A principios del siglo XX, Carl Stumpf (1848-1936) y Erich M. von Hornbostel (1877-1935) habían reconocido el potencial de experimentación que prometían las grabaciones reunidas en el *Phonogramm-Archiv* de Berlín, y hoy en día el archivo de etnomusicología se muestra como un lugar para la experimentación, ya sea dentro de la universidad, en la Academia de Ciencias o el Museo Etnológico o en el Foro Humboldt de Berlín, al cual el *Phonogramm-Archiv* se halla anexo actualmente. La preocupación dieciochesca por dar luces (*lumière*) para que los hechos hablaran más vívidamente proporcionó otra práctica de experimentación para escritores que comentaban la música no occidental, tales como William Jones²⁷ o Joseph-Marie Amiot²⁸. La preocupación central de la experimentación del investigador es, por tanto, cómo va a representar los datos en los que se basa; pues, idealmente, la experimentación conduce a formas de representación que aspiran, por lo menos, a dar una expresión universal del significado.

No es de extrañar que los modos de la etnografía musical hayan sido polisémicos, dadas las formas históricamente polimorfas de la experimentación etnomusicológica. Las distintas disciplinas que han contribuido a y formado en parte la etnomusicología emplean *ipso facto* diferentes tipos de experimentación. Así pues, la historia intelectual de nuestra disciplina arroja abundantes casos de experimentación filológica, psicológica y sociológica, estudios basados en pruebas matemáticas y especulaciones religiosas, modelos biológicos para la historia de la música y estudios acústicos

25 Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel, *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Vol.1 (Munich: Drei Masken Verlag, 1922).

26 Véase Albrecht Schneider, "Psychological Theory and Comparative Musicology", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. Bruno Nettl y Philip V. Bolman (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 293-317 y Sebastian Klotz, ed., "Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns": Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler - Studien und Dokumente (Berlin: Schibri, 1998).

27 William Jones, "On the Modes of the Hindoos", en *Hindu Music from Various Authors* (Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series), 88-112. Publicado originalmente en *Asiatick Researches* (1964 [1784]).

28 Véase Michel de Certeau, "Writing vs. Time".

basados en la física. Examinadas en relación con este ámbito de la práctica etnomusicológica, la transcripción y la clasificación son claramente ejemplos de experimentación científica y de procesamiento del conocimiento, basadas en la repetición y el perfeccionamiento de modelos experimentales. Lo más sorprendente, sin embargo, es que esa diversidad ha producido una unidad histórica en la etnomusicología. Es muy posible que uno de los rasgos más distintivos de la experimentación en nuestra materia sea su capacidad para extraer técnicas de muchos ámbitos científicos diferentes, pero para aplicarlas al problema común de interpretar y representar la música.

El trabajo de campo

Si llego al trabajo de campo sólo como tercer componente de una praxis etnomusicológica más amplia, no es porque su importancia menor que la de los componentes abordados anteriormente. Muy al contrario, es a través de la introducción del trabajo de campo que la etnomusicología se distingue de otros tipos de estudios musicales. Los trabajos de campo son quizá la prueba más clara de la afirmación subyacente en este artículo de que la historia de la etnomusicología no depende de lo que se estudia, sino de cómo se lleva a cabo ese estudio. Un ejemplo: En la década de 1980, los etnomusicólogos comenzaron a dedicarse al estudio de la música artística occidental de manera incisiva, no para aprender más sobre la música en sí, sino para revelar algo más sobre los conceptos y el significado que asisten a todos los fenómenos musicales.²⁹ En el siglo XXI, el estudio etnomusicológico de la música de arte occidental no solo se ha convertido en una práctica etnográfica con su propia teoría y métodos subdisciplinarios, sino que también ha influido significativamente en los enfoques de otros campos de estudio que se dedican principalmente a dicha música.³⁰

A la inversa, también hay que reconocer que el estudio de una música no occidental por parte de uno de sus practicantes no se convierte inmediatamente en

29 Véase Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System* (Philadelphia: Temple University Press, 1988). Ellen Koskoff, "Cognitive Strategies in Rehearsal", en *Selected Reports in Ethnomusicology* 7 (1988), 59-68. Bruno Nettl "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture", *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1-16, o *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1995).

30 Véase Laudan Nooshin, ed., *The Ethnomusicological Study of Western Art Music* (New York: Routledge, 2013) y Nicholas Cook, "Western Music as World Music.", Philip V. Bohlman, ed., *The Cambridge History of World Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 75-99.

etnomusicología, una constatación que resulta evidente para quien haya cometido el error de tildar a estudiosos de la música del sur de Asia de etnomusicólogos. Desde este punto de vista y muchos antes que algunos eruditos árabes preocupados en gran medida por digerir la teoría musical de los tratados, el caso más obvio de un "etnomusicólogo" árabe medieval sería Ibn Khaldūn (1332-1406), un etnógrafo empedernido. Cuando se vuelve hacia la etnografía musical en la *Muqaddimah*, su "introducción" a una historia universal (1377), lo verdaderamente innovador de su pensamiento y su metodología se da en los pasajes dedicados a los pueblos no árabes y no islámicos, no en los capítulos dominados por la ortodoxia islámica.³¹ Así como los viajes a tierras ajenas a Europa durante la Era de los Descubrimientos propiciaron el inicio de la antropología moderna, por muy incipiente que haya sido su desarrollo,³² sólo cuando el trabajo de campo se convirtió en una práctica fundamental para el estudio de la música no occidental y folclórica comenzó a formarse la historia de la etnomusicología a partir de la confluencia de cada una de las prácticas analizadas aquí. El trabajo de campo en etnomusicología parece especialmente vinculado a la preocupación ética de cerrar la distancia geográfica y cultural, de ahí su característica distintiva de representar la música del Otro con un nivel verificable de observaciones científicas y en los contextos de la sociedad donde la encuentra.³³

Vernos a nosotros mismos en el Otro y al Otro en nosotros mismos

Aunque a primera vista pueda parecer una práctica que socava la objetividad obtenida mediante el trabajo de campo, el cuarto componente de la práctica etnomusicológica se refiere al atractivo y la práctica de acercar la música del Otro a la propia cultura para mitigar su alteridad. Reflexionando sobre el giro de las ciencias sociales hacia la crítica cultural en las últimas décadas del siglo XX, George Marcus y Michael Fischer consideraron que la reflexividad que permite la etnografía es una de las principales motivaciones de la labor antropológica y que ella, aunque a menudo descuidada, expresa un deseo constante de potenciar la disciplina "para que constituya una forma de crítica cultural hacia nosotros mismos. Al ofrecer retratos de otros modelos culturales que cuestionan nuestras propias costumbres, la antropología

31 Ibn Khaldūn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Traducido por Franz Rosenthal. 3 vols (New York: Pantheon, 1958 [1377]).

32 Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 78-107.

33 Barz, Gregory y Timothy J. Cooley, eds., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2008).

disrumpe el sentido común y nos lleva a reexaminar los supuestos que damos por sobrentendidos".³⁴

La crítica cultural en algunos momentos de la historia de la etnomusicología puede haber sido una promesa aún más convincente de lo que ha sido para la antropología debido a la disponibilidad estética explícita en la música de los Otros. Al menos desde Guillaume Villoteau (1759-1839), que actuó como etnomusicólogo en el equipo de sabios franceses que acompañó la incursión napoleónica en Egipto, la comprensión de la música de los Otros implicaba cierta práctica de interiorización de esa música gracias a la presencia de un músico con fluidez "nativa".³⁵ Este modo de etnografía enfatiza el fuerte contraste entre similitudes y diferencias. Otra cultura musical puede ser ensalzada porque alcanza todos los niveles y grados de sofisticación de la música occidental³⁶ o su integridad puede resultar de su carácter distintivo, del encanto de su diversidad que produce una "poética del desplazamiento".³⁷ Los modos retóricos y las motivaciones etnográficas de la crítica cultural etnomusicológica son múltiples, pero reflejan históricamente las formas cambiantes en que la música del Otro fue abordada y apropiada en nuestra disciplina.

Así, de todas las prácticas etnomusicológicas, la crítica cultural es la que más depende de las elecciones que realizamos durante el proceso de representación. Evidentemente, es una práctica que privilegia la escritura y la perspectiva obtenida a partir de múltiples formas de representación, sobre todo la visual, incluso más que la sonora. Los enfoques comparativos, la búsqueda de universales musicales y la ampliación del papel de la etnomusicología en los sistemas educativos y escolares musicales del siglo XXI dependen en gran medida del ejercicio de diferentes formas de crítica cultural en la etnomusicología. Algunos pueden desdeñar el trabajo de campo en el estudio de la música de los Otros sosteniendo que sólo una distancia objetiva respeta la integridad de músicos diferentes a nosotros, pero el deseo de fusionar el Yo y el Otro rara vez está ausente en las motivaciones etnográficas. La influencia de una teoría crítica en torno al tema de la raza en el pensamiento y la práctica etnomusicológicos después de 2020 es un claro ejemplo del controvertido, aunque persistente, compromiso con la diferencia y la identidad en las sociedades contemporáneas. Después de todo, la mayoría de los etnomusicó-

34 George Marcus y Michel J. Fisher, *Anthropology as Cultural Critique*, 1.

35 Guillaume Villoteau, *Déscription historique, technique et littéraire*.

36 Joseph-Marie Amoit, *Mémoire sur la musique des Chinois*.

37 James Clifford, "A Poetics of Displacement: Victor Segalen", *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, James Clifford, 152-63 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 152.

logos piensan que hay algo importante por qué vincularse con la música que están estudiando.

Las prácticas de la crítica cultural ilustran además la multitud de cuestiones que van más allá de una descripción veraz y objetiva de la música y que son esenciales para un tratamiento completo de la historia intelectual de la disciplina. El colonialismo y la resistencia al mismo, el rescate cultural y la forja de nuevos géneros musicales por movimientos de protesta política, el papel de las identidades de género y la clase en la interpretación del significado musical, la raza y el racismo³⁸, todas estas preocupaciones, históricamente, han formado parte del canon etnomusicológico debido a la presencia persistente de una crítica cultural contundente. No pretendo afirmar que el campo en su conjunto haya manejado bien o mal estas cuestiones, que haya servido mejor al poder colonial o a su subversión, sino más bien que la praxis etnomusicológica, con su voluntad de incluir múltiples formas de representación, ha dado voz históricamente a estas cuestiones más que otros campos.³⁹ A los etnomusicólogos no se les ha pasado por alto que una parte de su práctica tiene que ver con los reprimidos y los desvalidos de este mundo.

Historiografía global de la música

Entre las disciplinas del estudio de la música, la etnomusicología es la más amplia y exhaustivamente histórica. El compromiso con la historia —de los comienzos, del cambio a lo largo del tiempo, del movimiento de la música y la creación musical a través del tiempo y el espacio, de la relación del presente con el pasado— está explícito en los conceptos más básicos de nuestro campo. La búsqueda de los orígenes, tan presente en el método etnomusicológico de sus primeras etapas, es fundamentalmente histórica. Las historias universales de los estudiosos de la música del siglo XIX llevaron la búsqueda de los orígenes varios pasos más adelante, buscando conexiones globales. La musicología comparada surgió a principios del siglo XX, cuando las tecnologías de grabación y el trabajo de campo revelaron que la música cambiaba a lo largo del tiempo y de maneras divergente. La antropología de la música amplió las formas de entender la historia como cambio y proliferación de la diferencia y la distinción. Las prácticas cotidianas y los rituales generaron relatos históricos

38 Véase Ronald Radano y Philip V. Bohlman, ed., *Music and the Racial Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

39 Véase Ronald Radano y Tejumola Olaniyan, ed., *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

por siglos y épocas. La etnomusicología del siglo XXI es inseparable de su praxis historiográfica global, de la "musicología mundana" de la que habla Martin Stokes.⁴⁰

Para una historiografía global de la música es fundamental pensar que la música no separa culturas y naciones debido a su adhesión a tradiciones históricamente delimitadas, sino que la música, los músicos y las prácticas musicales son móviles y, por tanto, cruzan fronteras, vinculando así historias locales con otras globales. Los géneros musicales con raíces culturales o lingüísticas en un lugar sufren una transformación ontológica que se nutren de raíces históricas cuando derivan a otras partes del mundo. Tales transformaciones tuvieron lugar en el siglo XIX en la épica, a pesar de ser un género con narrativas históricas e individuales específicas, y dieron lugar a una proliferación de epopeyas que acompañaron el surgimiento de los Estado-nación. Para la América Latina del siglo XIX, por ejemplo, la era de la épica en Europa se reflejó en el surgimiento de la "épica nacional transatlántica", que creció a partir de las colecciones y el trabajo filológico de estudiosos en Europa y América.⁴¹ Especialmente importante en ambos continentes fue la influencia de la gran epopeya española, el Cid, transmitida en tradiciones orales y escritas desde el siglo XI. Sin embargo, fue a finales del siglo XVIII cuando se publicó la traducción al alemán por Johann Gottfried Herder⁴² que se convirtió en un modelo para las epopeyas nacionales a nivel mundial.⁴³

Hay muchas razones que explican el significado particular del Cid como epopeya transatlántica, entre ellas su rol en el establecimiento del castellano como lengua nacional del colonizador, pero también la influencia de la edición moderna de Herder, cuyo papel en la historia de la etnomusicología como la primera colección de canciones

40 Martin Stokes, "Afterword: A Worldly Musicology?". Véase además para diferentes estudios sobre etnomusicología e historia Philip Bohlman, *The Cambridge History of World Music*; para estudios de una musicología global véase Reinhard Strohm, ed., *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project* (London: Routledge, 2018), Sanela Nicolíć, "Five Claims for Global Musicology", *Acta Musicologica* 92, 2 (2021): 219-35; Daniel K. L. Chua, "Global Musicology: A Keynote without a Key", *Acta Musicologica* 94, 1 (2022): 109-26; Maria Semi, "A (Global) History of What?: Three Challenges in Contemporary Music History Writing", *Acta Musicologica* 94, 2 (2022): 227-44.

41 Nadia R. Altschul, *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic Epic* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

42 Johann Gottfried Herder y Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (Berkeley: University of California Press, 2017, 221-245).

43 Por ejemplo, el Kalevala en Finlandia y el Martín Fierro en Argentina. Para un estudio de la música folclórica y el proyecto nacional argentino véase Bernardo Illari, "A Story with(out) Gauchos: Folk Music in the Building of the Argentine Nation", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip V. Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 371-94.

populares no es insignificante.⁴⁴ A través de su traducción del Cid y sus numerosas traducciones de canciones populares del español, algunas incluso de América Latina —la última canción de la edición de 1807 de *Folk Songs* es una canción de cuna peruana⁴⁵—, Herder se convirtió en un agente activo de las transformaciones desatadas por la colonialidad del saber en América Latina.⁴⁶ Al abrirse la era de la épica para América Latina en el siglo XIX, también se abrió un capítulo en la historia de la etnomusicología, tanto local como global.

* * *

De diferentes maneras, estas cinco prácticas etnomusicológicas han llegado a constituir los procesos de representación fundamentales de la historia de la etnografía musical. Ellos forman una tensión esencial entre la sensibilidad interna hacia otra cultura y su música y el análisis externo desapasionado de la cultura. Proporcionan las conexiones entre los objetos y los sujetos del estudio etnomusicológico. A lo largo de la historia de nuestro campo, estas prácticas etnomusicológicas han generado nuevos modos de representación, nuevos vocabularios etnomusicológicos, nuevos símbolos y nuevas imágenes. Pero sólo juntas sientan las bases de la etnografía musical, la forma en que hoy escribimos sobre otras músicas. Sólo juntas exigen el desarrollo de tecnologías y vocabularios que capten los contenidos de los datos musicales, los sitúen en un marco científico social y humanístico y luego reformulen sus significados para otra cultura. Estos vocabularios son tan variados como las distintas imágenes que ilustran este ensayo, como los interminables intentos de establecer la mejor manera de transcribir la música o como el complejo de gestos retóricos y lenguajes de comunicación que entran en un campo interdisciplinar infinito. Lo que destaca por encima de todo es que estas prácticas diversas hayan funcionado tan a menudo de forma concertada para dar unidad histórica al pasado de la etnomusicología.

Tres momentos históricos, tres procesos de representación etnomusicológica

La forma en que nuestros antepasados disciplinarios se acercaban a la música era, por supuesto, muy diferente a la forma en que nosotros hacemos etnografía

44 Véase Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*. Published as six folios (Leipzig: Weygandsche Buchhandlung, 1778/1779).

45 Johann Gottfried Herder y Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses*, 104.

46 Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs* (2020), Nadia R. Altschul, *Geographies of Philological Knowledge*, 90-108.

musical en el siglo XXI. Muchos de los primeros estudios que nos proporcionan observaciones y datos sobre la música no occidental lo hicieron sin la integración plena de ninguna práctica conscientemente etnomusicológica, ni como las sugeridas en este ensayo ni de ningún otro tipo. Muchos coleccionistas de objetos musicales derivados de viajes o del encuentro colonial⁴⁷ eran aficionados o agentes de las compañías comerciales de los imperios, como las Compañías de las Indias Orientales de Holanda e Inglaterra.⁴⁸ Otros han sido tachados —quizá con demasiada facilidad— de etnólogos de escritorio. Sin embargo, a muchos de ellos también les movía la seriedad de su propósito, la creencia en la ciencia como punto de partida de colecciones y archivos.

Uno de los primeros estudiosos de la música que inició el proceso de representación integrando prácticas claramente diferentes fue Athanasius Kircher (1602-1680), cuya producción enciclopédica de mediados del siglo XVII pretendía reunir un universo de actividades musicales repleto de mensajes musicales y misticismo. Kircher era un coleccionista, un anticuario que exponía las curiosidades que reunía, tanto en los museos que creó para los jesuitas en Roma como en las páginas de sus libros. Leyendo su obra, uno se encuentra con muchas cosas que, al menos a primera vista, parecieran establecerlo como el primer etnomusicólogo europeo. Aborda la esencia de las notas y la estructura interválica de forma sistemática y desde distintas perspectivas, entre las que destaca el análisis de los sistemas de notación judíos y los datos que pudo reunir sobre sistemas teóricos no occidentales.⁴⁹ Escribe extensamente sobre los orígenes de la música en la naturaleza, incorporando largos pasajes sobre la música de los indígenas americanos, o mejor dicho, la música en América, incluso la de algunas de las curiosidades zoológicas abundantes en el Nuevo Mundo.⁵⁰ Su método de etnografía de museo-en-libro parece incluso estar a punto de despegar en la dirección de enfoques etnomusicológicos más recientes, por ejemplo cuando intenta dar cuerpo a la conceptualización de la música ofreciendo listas de "definiciones de la música" o "axiomas y postulados sobre la música".⁵¹ Sus grabados con instrumentos musicales, las tablas de intervalos, las extensas transcripciones melódicas y los diseños matemáticos de estructuras de escalas entrelazadas aportan

47 Vanessa Agnew, *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds* (New York: Oxford University Press, 2008).

48 William Dalrymple, *The Anarchy: The Relentless Rise of the East India Company* (New York: Bloomsbury, 2019) y Amitav Ghosh, *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis* (Chicago: University of Chicago Press, 2021).

49 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 43-79.

50 Ibid. 26-27.

51 Ibid. 81.

diferentes modos de representación al sexto libro de *Musurgia universalis* y revelan un enfoque etnográfico rebosante de fantasía e intención universalista.

Pero, ¿se trata de etnomusicología? ¿Son elementos de la praxis etnomusicológica? No cabe duda de que Kircher intenta explícitamente acercar la música del Otro a un público europeo. Su motivación manifiesta es, por tanto, un tipo de etnografía musical. Hay, por supuesto, una práctica etnomusicológica ausente en su método, a saber, la del trabajo de campo, lo posponía necesariamente la experimentación científica y debilitaba la reducción de la distancia entre el Otro y el europeo del siglo XVII. Su enfoque puede depender del trabajo de campo de otros, pero sólo en la medida en que ello facilita la adquisición de artefactos y los objetivos misioneros de la Iglesia católica. La música de culturas no europeas ocupaba un lugar en el esquema universal de Kircher, pero él se mantuvo lejos de cualquier giro reflexivo sobre lo europeo y sobre sí mismo, con relación a cualquier aspecto de la música no europea.

Que el trabajo de campo tiene el potencial de transformar otros componentes de la praxis etnomusicológica, que los capacita para cohesionarse como crítica cultural etnomusicológica, se convierte en axioma en la disciplina primero durante el siglo XVIII. De hecho, se puede decir que el trabajo de campo fue el catalizador esencial que reformuló las actitudes de la Ilustración hacia la música de otras culturas en una forma sistemática de escribir sobre ella.⁵² Charles Fonton (1725-1793), diplomático y traductor francés, se sirvió de su experiencia directa en el llamado Oriente Próximo, especialmente en sus años de juventud cuando estudiaba en Turquía, para escribir un tratado en el que comparaba la música turca y la europea.⁵³ Su experiencia sobre el terreno le permitió utilizar su *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* no sólo como un relato sobre la música turca, sino como una crítica de las actitudes europeas hacia la música, un gesto retórico audaz y sin precedentes.⁵⁴

Las principales etnografías musicales de finales del siglo XVIII, los ensayos de William Jones (1746-1794) sobre la música india⁵⁵ y la *Mémoire sur la musique des*

52 Para un volumen ya clásico de ensayos sobre el trabajo de campo en etnomusicología, véase Barz y Cooley, *Shadows in the Field*.

53 Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (1751). Véase además Eckhard Neubauer, "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit *Zeichnungen von Adanson*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335-76 y Eckhard Neubauer, ed., "*Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 2 (1985): 225-324.

54 Para la localización de los manuscritos existentes, véase Eckhard Neubauer, "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit *Zeichnungen von Adanson*", *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335-376.

55 William Jones, "On the Modes of the Hindoos".

Chinois de Joseph-Marie Amiot⁵⁶ fueron el resultado de una estadía considerable en el campo. Fue durante su larga carrera como misionero jesuita en Pekín cuando Amiot estudió la música china y descubrió que no se diferenciaba de otras músicas en su complejidad; de hecho, su historia superaba a cualquier otra de Occidente, basándose únicamente en ese criterio. Amiot sugería tácitamente que cualquier cultura capaz de producir una música así era superior a Europa, al menos cuando se la consideraba en su conjunto y a lo largo de toda su historia.⁵⁷

El trabajo de campo en esta época, en particular, tenía motivaciones institucionales que eran colonialistas de una forma u otra, pero fue casi a pesar de ellas que estudios como los volúmenes de Guillaume André Villoteau sobre la música en Egipto llegaron a distinguir la importancia de la observación meticulosa en el propio terreno.⁵⁸ Villoteau era un agente oficial del gobierno francés, pero sus primeras experiencias en el campo le enseñaron la necesidad de encontrar nuevas formas de armar un relato sobre las músicas de Egipto. Además, no se puede descartar la importancia de las conexiones institucionales en el establecimiento de una comunidad de eruditos con intereses etnomusicológicos; los escritos de Villoteau, los dos últimos volúmenes de la producción enciclopédica de la expedición francesa, se leyeron durante todo el siglo XIX y sirvieron como fuente principal para el estudio de la música en Oriente Medio y el norte de África hasta bien entrado el presente siglo.⁵⁹

Justo un siglo más tarde, a principios del siglo XX, fue la formación de instituciones de recopilación e investigación etnológica lo que proporcionó el entorno para la práctica etnomusicológica, que hasta entonces se había quedado rezagada en su desarrollo dentro de la disciplina: la experimentación científica. Estas instituciones no sólo aportaron nuevos enfoques al trabajo de campo y a la experimentación, sino que su papel de intermediarias hizo posibles nuevos modos de etnografía y representación. Para los centroeuropeos, la experimentación se convirtió en una práctica distintiva debido al creciente papel desempeñado por los archivos de fonogramas de Viena (fundado en 1899) y Berlín (fundado en 1900), no por casualidad como institutos anejados a organizaciones académicas y científicas más amplias. La experimentación hizo posible examinar los datos de formas que seguramente se entendieron como

56 Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois*.

57 Ibid. 1-21.

58 Guillaume Villoteau, *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux y De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays* (Paris: C. L. F. Pancroucke, 1826 [1809]).

59 Philip Bohlman, "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History", *The Journal of Musicology* 5, 2 (1987): 147-63.

radicalmente nuevas, ya fuera mediante la reconstrucción de sistemas tonales no occidentales o el uso de técnicas de análisis lingüístico (Viena) y psicológico (Berlín). La experimentación se volcó a las nuevas tecnologías y provocó innovaciones revolucionarias en tareas tradicionales, como la transcripción.⁶⁰

Las etnografías musicales presentaban dichos estudios como un todo, y en las principales publicaciones de las primeras décadas del siglo, los *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, por ejemplo, etnomusicólogos como Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel se movían de colección grabada en colección grabada, ya fuera japonesa, indígena estadounidense o alemana, realizando sus experimentos sistemáticos e insertando sus resultados en diversas formas de etnografía.⁶¹ Las instituciones estadounidenses, por el contrario, hicieron hincapié en el trabajo de campo organizando expediciones y encargando a estudiosos como Jesse Walter Fewkes y Benjamin Ives Gilman la tarea de documentar las tradiciones musicales *in situ*. El campo también se convirtió en un lugar de experimentación. En esta fase de la historia de la etnomusicología llama la atención hasta qué punto los trabajos de campo de un erudito sirvieron de fuente para la experimentación de otro,⁶² lo que indica claramente una institucionalización de la observación científica y de las formas de datos que se empleaba. La preocupación por dividir las labores asociadas a las diferentes prácticas paradigmáticas y luego volver a vincularlas en los nuevos textos que surgían en nuestra área se convirtió así en normativa y sistemática. En la década de 1920 ello dio a diversas prácticas científicas el poder de unificar todo un campo y de dar una voz concertada a las representaciones de la música del Otro.

Hacia una historia intelectual de la práctica etnomusicológica (a manera de conclusiones)

En el transcurso del último medio siglo, a medida que los programas universitarios de estudios etnomusicológicos y el acceso a archivos y recursos discográficos se expandían por todo el mundo, la creciente reflexión de los etnomusicólogos sobre su historia intelectual ha exhibido un tono tanto positivo como otro más crítico. El tono positivo puede deberse, en parte, al brillo inicial que acompaña los descubrimientos:

60 Por ejemplo Benjamin Ives Gilman, "Zuñi Melodies", *A Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891): 63-91.

61 Véase Albrecht Schneider, "Psychological Theory and Comparative Musicology" y Philip Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*. 2nd, revised ed. (Oxford: Oxford University Press, 2020).

62 Véase Carl Stumpf, "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886): 405-26 y "Phonographierte Indianermelodien." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892): 127-44.

la conciencia de que la historia de la disciplina es más compleja de lo que muchos habían supuesto o admitido y de que los primeros escritos etnomusicológicos ofrecen una riqueza de la cual podemos beneficiarnos hoy en día. El tono cada vez más crítico de la reflexión también es fruto de la conciencia histórica, ya sea por la violencia que acompañó la larga historia del colonialismo o por la persistente lucha contra el racismo y los prejuicios religiosos, que no han disminuido en absoluto en el presente. La importancia de una historia más completa de la etnomusicología radica en su compromiso con los discursos tanto positivos como críticos del pasado y del presente. Los historiadores de las ideas de nuestra disciplina se han dedicado a establecer un concepto ampliado de la historia de la etnomusicología como la suma resultante de muchas partes diferentes, todas ellas objetos de reflexión.⁶³

Con el presente artículo he intentado plasmar mis propias intervenciones a lo largo de cuatro décadas en lo que podría denominar una historiografía de la etnomusicología. Una vez más, me encuentro empujando conscientemente el estudio reflexivo de nuestro pasado disciplinar hasta nuevos extremos, extremos cuyos límites quizá no estemos aún preparados para fijar y definir. Más que nunca, estoy sugiriendo aquí que consideremos como etnomusicológicas formas de conocimiento y escritura que puede que nunca antes hayamos visto como parte de nuestra disciplina. En consecuencia, podríamos empezar a tomar en serio algunos de los relatos e imágenes de otras músicas y músicos que hasta ahora pueden haber servido sólo como fuentes de curiosidad o incluso de malentendidos. Pensada deductivamente, la historia de la etnomusicología comprende abundantes empresas individuales. La cantidad de contenidos culturales que se propone descubrir y las diversas formas de etnografía musical con que dicha historia intenta expresar esos contenidos parecen dar testimonio de un posmodernismo y un poscolonialismo *avant la lettre*. Las prácticas individuales y las formas de representación de la etnomusicología se cohesionan de manera tal que sólo ahora estamos empezando a comprenderlas, a medida que tratamos de repensar más activamente su historia intelectual. En gran medida es debido a la persistencia de estas diversas prácticas etnomusicológicas —las que he propuesto en este ensayo y otras que las nuevas generaciones de etnomusicólogos están proponiendo—, que este notable grado de cohesión histórica ha sido posible. Observar el impacto y la interacción de estas prácticas y las cambiantes formas de etnografía musical que han dado forma a la abarcadora disciplina de la etnomusicología no sólo unifica la larga y rica historia de nuestro campo, sino que revela que los enigmas y

63 Véase los ensayos en Philip Bohlman y Bruno Nettl, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, y Philip Bohlman, *The Cambridge History of World Music*.

misterios musicales de etnografías anteriores no eran las meras curiosidades que muchos habían imaginado; más bien, eran esfuerzos pensados por nuestros propios antepasados intelectuales para reducir la distancia entre ellos y las prácticas musicales de otras sociedades, de forma tal que pudieran dotarlas de sentido.

Bibliografía

- Agnew, Vanessa. *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds*. New York: Oxford University Press. 2008.
- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600–1960*. New York: Dover. 1962. First published in 1939.
- Altschul, Nadia R. *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic Epic*. Chicago: University of Chicago Press. 2012.
- Amiot, Joseph-Marie. *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens et modernes*. Paris: Nyon. 1779.
- Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley, eds. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford University Press. 2008.
- Bohlman, Andrea F., and Peter McMurray, eds. *Tape*. Special issue of *Twentieth-Century Music* 14, 1. 2017.
- Bohlman, Philip V. "R. G. Kiesewetter's 'Die Musik der Araber': A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music." *Asian Music* 18, 1(1986): 164–96.
- "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History." *The Journal of Musicology* 5, 2 (1987): 147–63.
- "Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology," *The World of Music* 33, 3 (1988a): 5–27.
- "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology." *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988b): 26–42.
- "Music as Representation." *Journal of Musicological Research* 24, 3–4 (2005): 205–26.
- *World Music: A Very Short Introduction*. 2nd, revised ed. Oxford: Oxford University Press. 2020.
- ed. *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.

- Bor, Joep. "The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music 1780–c. 1890." *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 51–73.
- de Certeau, Michel. "Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of La-fitau." *Yale French Studies* 59 (1980): 37–64.
- . *Heterologies: Discourse on the Other*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.
- Chua, Daniel K. L. "Global Musicology: A Keynote without a Key." *Acta Musicologica* 94. 1 (2022): 109–26.
- Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." En James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 126. Berkeley: University of California Press. 1986a.
- . "On Ethnographic Allegory." En James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 98–121. Berkeley: University of California Press. 1986b.
- . "A Poetics of Displacement: Victor Segalen." En *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, editado por James Clifford, 152–63. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Clifford, James y George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press. 1986.
- Dalrymple, William. *The Anarchy: The Relentless Rise of the East India Company*. New York: Bloomsbury. 2019.
- Danckert, Werner. *Das Volkslied im Abendland*. Bern: Francke. 1966.
- Cook, Nicholas. "Western Music as World Music." En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 75–99. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Denning, Michael. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. London: Verso. 2015.
- Ellis, Alexander J. "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Royal Society of Arts* 33 (1885): 485–527.
- Fonton, Charles. *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*. Manuscrito único en Biblioteca Nacional de Francia, París: 1751.
- Ghosh, Amitav. *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. Chicago: University of Chicago Press. 2021.
- Gilman, Benjamin Ives. "Zuñi Melodies." *A Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891): 63–91.

- Harrison, Frank. *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam: Frits Knuf. 1973.
- Herder, Johann Gottfried. *Volkslieder*. Published as six folios. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung. 1778/1779.
- Herder, Johann Gottfried y Philip V. Bohlman. *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*. Berkeley: University of California Press. 2017.
- Hinsley, Curtis. "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893". En *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, editado por George W. Stocking, Jr., 53-69. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Hodgen, Margaret T. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1964.
- Ibn Khaldūn. *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Traducido por Franz Rosenthal. 3 vols. New York: Pantheon. 1958 [1377].
- Illari, Bernardo. "A Story with(out) Gauchos: Folk Music in the Building of the Argentine Nation". En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 371-94. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jones, William. 1964 [1784]. "On the Modes of the Hindoos." En *Hindu Music from Various Authors*, editado por Sourindro Mohun Tagore, 88-112. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series, 2012. Originally published in *Asiatick Researches*.
- Kingsbury, Henry. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press. 1988.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Rome: Francesco Corbelletti. 1650.
- Klotz, Sebastian, ed. "Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns": Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler – Studien und Dokumente. Berlin: Schibri. 1998.
- Koskoff, Ellen. "Cognitive Strategies in Rehearsal." *Selected Reports in Ethnomusicology* 7 (1988): 59-68.
- Lafitau, Joseph-François. *Moeurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*. 2 vols. Paris: Saugrain et Hochereau. 1724.
- de Léry, Jean. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*. La Rochelle: Antoine Chuppin. 1578.
- Marcus, George E. y Michael M. J. Fischer. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press. 1986.

- de Montaigne, Michel. *Essais*. Paris: Editions Garnier Frères. 1952.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2000.
- Nettl, Bruno. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture." *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1–16.
- . *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press. 1995.
- Nettl, Bruno, and Philip V. Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neubauer, Eckhard. "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 3 (1986): 335–76.
- Neubauer, Eckhard, ed. "*Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*." *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 2 (1985): 225–324.
- Nicolíć, Sanela. "Five Claims for Global Musicology." *Acta Musicologica* 92, 2 (2021): 219–35.
- Nooshin, Laudan, ed. *The Ethnomusicological Study of Western Art Music*. New York: Routledge. 2013.
- Radano, Ronald y Philip V. Bohlman, eds. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press. 2000.
- Radano, Ronald y Tejumola Olaniyan, eds. *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique*. Durham, NC: Duke University Press. 2016.
- Rosenthal, Ethel. *The Story of Indian Music and Its Instruments*. London: William Reeves. 1929.
- Schneider, Albrecht. "Psychological Theory and Comparative Musicology." En *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, editado por Bruno Nettl y Philip V. Bolman, 293–317. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press. 2004 [1987].
- Semi, Maria. "A (Global) History of What?: Three Challenges in Contemporary Music History Writing." *Acta Musicologica* 94, 2 (2022): 227–44.
- Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham, NC: Duke University Press. 2012.

- Stokes, Martin. "Afterword: A Worldly Musicology?" En *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip V. Bohlman, 826–42. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Strohm, Reinhard, ed. *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*. London: Routledge. 2018.
- Stumpf, Carl. "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886): 405–26. Reimpreso en *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* 1:87–103.
- "Phonographierte Indianermelodien." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892): 127–44. Reimpreso en *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* 1: 113–26.
- Stumpf, Carl y Erich M. von Hornbostel, eds. *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Vol.1. Munich: Drei Masken Verlag. 1922.
- Villoteau, Guillaume. *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux*. Paris: C. L. F. Pancroucke. 1823 [1809].
- *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Paris: C. L. F. Pancroucke. 1826 [1809].