

Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN

La música no existe sin el hombre y su impulso creativo. No existe, por tanto, en un ambiente vacío, exento de la presencia humana y de sus contenidos afectivos y cognoscitivos. Sabemos que la música —en su triple calidad de lenguaje sonoro, medio de comunicación y expresión artística del hombre— es producto de la cultura y no de la naturaleza. Aunque sus elementos físico-acústicos son materia relevante, la música se vincula con mayor propiedad a la órbita de la cultura inmaterial por su naturaleza abstracta y espiritual. Puesto que la música no es una expresión totalmente independiente, ella aparece relacionada e integrada a configuraciones culturales complejas que le otorgan sentido, significado, valor y coherencia interna. Sabemos, además, que la música es un fenómeno artístico universal cuya materia sonora es susceptible de ser escindida del contexto total y analizada en su dimensión morfológica y estructural. Así, ella puede ser analizada aislando elementos, variables o parámetros —tales como altura, duración, intensidad y timbre—, unidos éstos a sus aspectos sintácticos relevantes. Estructura y estilo se compenetrán en un nivel específicamente musical, determinando la dimensión constructiva, gramatical o arquitectónica del fenómeno sonoro.

De este doble aspecto de la música —su contexto cultural y su estructura musical—, se preocupa la Etnomusicología, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es “el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad” (Hood, 1963:239); o, dicho de otro modo, “el estudio de la música en la cultura” (Merriam, 1960:109; 1964:7). En consecuencia, se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la Musicología y la Antropología¹, produciéndose una alianza en que ambas ciencias “deben aprender mucho la una de la otra” (McAllester, 1963:183) e intentar un difícil aunque no imposible equilibrio.

Teniendo presente la juventud y el desarrollo incipiente de la Etnomusicología en nuestro país y en Latinoamérica y la falta de claridad imperante

¹ Por razones obvias, su rama de mayor afinidad es la Antropología Cultural, con sus disciplinas básicas: la Etnografía —que se orienta hacia la descripción de la cultura— y la Etnología —que se preocupa de la teoría de la cultura—. La Etnomusicología comparte con estas dos últimas disciplinas el prefijo *etno*, que de ninguna manera se asocia a raza sino a pueblo, que a su vez implica cultura (Real Academia Española, 1956:38). Comparte con ellas, además, métodos, técnicas y orientaciones teóricas. Intenta investigar la música “como fenómeno físico, psicológico y cultural” (Hood, 1957:2); es decir, a nivel interdisciplinario.

en los deslindes entre la Etnomusicología y sus disciplinas afines o conexas, el propósito del presente trabajo es examinar algunos problemas básicos relativos tanto a su objeto de estudio y empleo de métodos y técnicas de investigación como al entrenamiento académico de naturaleza interdisciplinaria. No se pretenderá, por tanto, agotar el análisis y discusión de los variados aspectos metodológicos y técnicos sino tratar aquellos que denotan falta de información y exigen una aclaración más apremiante en nuestro medio académico.

II. DESLINDES DISCIPLINARIOS

El objeto de estudio de la Etnomusicología no es la música docta de Occidente, dominio específico de la Musicología, sino la música en su perspectiva universal: "la música e instrumentos musicales tradicionales pertenecientes a todos los estratos culturales de la humanidad" (Kunst, 1959:1). Por tanto, abarca toda la música tradicional —llámese ésta aborigen o folklórica—, la música docta de las culturas no europeas y la música popular, estratos a los cuales se suman las expresiones híbridas e intermedias (cf. *loc. cit.*; Rhodes, 1956:3; Hood, 1963:217; Nettl, 1964:11) ².

Aunque sus orígenes remotos e inmediatos han sido descritos y comentados por varios autores (Rhodes, 1956:1-2; Hood, 1963:217-227), la Etnomusicología en su fase temprana se identifica con *musicología comparada* ³, término acuñado por Guido Adler (1885:14), quien lo define como "la comparación de obras musicales —especialmente canciones folklóricas— de varios pueblos de la tierra con propósitos etnográficos, y su clasificación de acuerdo a sus diversas formas". Este enfoque producirá en la primera mitad de nuestro siglo —junto a la Escuela de Berlín encabezada por Erich M. von Hornbostel e integrada por Curt Sachs, Carl Stumpf y Otto Abraham, entre otros— trabajos exploratorios valiosos en los cuales se establece no solamente una metodología y técnicas incipientes sino también una orientación teórica inspirada en conceptos prevalentes en su época (cf. Rhodes, 1956:3). A partir de 1952, se inicia la organización de la Escuela Norteamericana de Etnomusicología (Rhodes, 1963:179), la cual recoge el legado de la Escuela de Berlín y lo proyecta en otra dirección, enriqueciendo el enfoque exclusiva-

² Según Rhodes (1956:3), la Etnomusicología estudia "la música docta de Oriente y la música folklórica del mundo, la cual incluye tanto aquella de las sociedades ágrafas comúnmente denominadas primitivas, como aquella de las civilizaciones más complejas...". A estos objetos de estudio, agrega la música y danzas populares (*ibid.*:3-4). Una posición distinta y más amplia aún propician Chase (1958:7) y Seeger (1961:80), quienes insinúan la inclusión de la música docta de Occidente en la Etnomusicología (cf. Merriam, 1964:6-7).

³ En alemán, corresponde al término *vergleichende Musikwissenschaft*.

mente comparativo —basado en la descripción y análisis musicales— por medio de una orientación interdisciplinaria en la cual confluyen los enfoques musicológicos y antropológicos. En efecto, los investigadores tempranos se ocupaban preferentemente de problemas musicológicos, “otorgando escasa atención a la interpretación etnológica de su material” (Rhodes, 1956:5), y centrándose en el análisis y clasificación de los datos musicales empíricos. Hoy día, los aspectos antedichos “no representan un fin en sí mismo” (*loc. cit.*), sino una de las fases iniciales del procesamiento de datos musicales de terreno. De este modo, el término *musicología comparada* es hoy día inadecuado y obsoleto, puesto que designa un método particular que, por utilizarse comúnmente en muchas disciplinas científicas, no es su elemento caracterizador. Efectivamente, en Etnomusicología “no se compara más que en otras ciencias... Gran parte del trabajo de investigación realizado en este campo es descriptivo más que comparativo” (Kolinski, 1957:1). Tal como ocurre hoy día en las demás ciencias del hombre, la Etnomusicología utiliza una diversidad de métodos y técnicas, las cuales se utilizan con frecuencia en forma mixta o combinada. Por esta razón, Kolinski (*loc. cit.*) distingue tres orientaciones en esta disciplina: la descriptiva, la comparativa y la sistemática, de acuerdo al énfasis en métodos específicos adecuados a objetivos y universos de estudio centrados en el fenómeno musical como expresión humana. A manera de síntesis, podemos concluir que lo distintivo de la Etnomusicología reside en su orientación global frente al fenómeno sonoro más que en la diferencia de culturas y áreas geográficas abarcadas. No obstante, las diferencias entre Etnomusicología y Musicología Histórica tradicional son tanto de método como de objeto de estudio.

Las vinculaciones entre el Folklore General y la Etnomusicología son más lejanas e indirectas que las relaciones existentes entre esta última y la Musicología. Al preocuparse de la recolección y descripción de expresiones tradicionales denominadas hechos o bienes folklóricos, el Folklore General o Folklorología estudia un segmento particular de la cultura. Por esta razón, se le considera parte de la Etnografía y Etnología, disciplinas con las cuales comparte métodos, técnicas y objetos de estudio. La preocupación del Folklore General por la música folklórica es reducido, limitándose a estudiarla en calidad de un pequeño segmento o elemento constituyente entre muchos otros; o bien, preocupándose exclusivamente por los textos de las canciones folklóricas. En la actualidad, hay consenso que el así llamado Folklore Musical es parte integral de la Etnomusicología, a la cual pertenece como amplia área de estudios⁴. Es, además, área de intersección y contacto entre la

⁴ Esta aseveración puede atestiguarla examinando el tipo de publicaciones de las dos revistas internacionales de mayor categoría relacionadas con la Etnomusicología: *Ethnomusicology* y *Journal of the International Folk Music Council*. Ambas incluyen tanto es-

Etnomusicología y el Folklore General. En suma, las dos disciplinas antedichas difieren tanto en objeto de estudio como en métodos y técnicas. El objeto de estudio del Folklore General es plural y general: los innumerables hechos folklóricos que abarcan desde la artesanía, comidas, bebidas e indumentaria hasta el dialecto, literatura oral, medicina tradicional, mitos y creencias; y, por el contrario, aquel de la Etnomusicología es singular y específico: el hecho musical en su contexto. Aunque ambas disciplinas comparten el uso de algunos métodos y técnicas de recolección comunes, la Etnomusicología utiliza una gama más diversificada y especializada de recursos. Concluimos, por tanto, que no es posible ni recomendable mantener la confusión reinante en nuestro medio en el cual se emplea el término *folklore* en forma indiscriminada e incorrecta como sustituto de Folklore Musical y Etnomusicología, cometiéndose la falacia lógica de confundir lo general con lo específico, la parte con el todo. Al eliminársele al término *folklore* su adjetivo *general*, éste pierde su connotación amplia propiciándose su aplicación inadecuada a disciplinas ajenas cuyo ámbito de acción es diferenciado y específico, y que requieren tanto de los calificativos que les son propios como de especialistas con otra formación académica.

III. CATEGORÍAS O ESTRATOS MUSICALES

Aunque la música es producto del hombre y, en consecuencia, es un universal de la cultura, es discutible afirmar que la música es un *lenguaje universal*. Es tan difícil definir el concepto de cultura —en calidad de totalidad multiforme y compleja— como definir el *universo de la música* como una ideofactura global y abstracta. De hecho, existe a escala mundial una pluralidad de culturas musicales. Una multitud de idiomas y dialectos musicales que cambian dinámicamente o se estabilizan; que convergen o se repelen de acuerdo a sus mayores o menores afinidades; que cumplen distintas funciones y poseen diversos significados y estructuras asociadas a contextos particulares.

Con anterioridad hemos planteado que la Etnomusicología estudia determinadas especies o clases de música, englobando —en líneas generales— todos los tipos de música con excepción de la docta de Occidente. Es necesario examinar en mayor detalle la estratificación de estas especies de música

tudíos y ponencias presentadas en sus congresos científicos sobre música aborígen, folklórica y docta no europea y, aún, sobre música popular. Además, en la revista *RILM Abstracts*, que cuenta con el patrocinio de la Sociedad Internacional de Musicología, la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música y el Consejo Americano de Sociedades Científicas, subdivide toda la literatura musical a nivel mundial en diez categorías, una de las cuales es *Etnomusicología*, incluyéndose bajo este título tanto la música tradicional —folklórica y aborígen— como la docta no europea y la popular.

que corresponden a verdaderas categorías taxonómicas. Ya en 1940, Seeger (1940:118) las enfoca en un sentido amplio, distinguiendo tres grandes divisiones de la música y adoptando como criterio básico su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida. Esta tercera división intermedia produce una intersección entre las dos primeras, puesto que es semi-escrita y semioral. Posteriormente, el mismo autor (1949:110) diferencia "cuatro clases principales de idioma musical": primitivo, docto, folklórico y popular, detallando las características de la segunda y tercera. La imprecisión operativa de esta taxonomía musical fue captada con posterioridad, revisándose críticamente su conceptualización. Hood (1965:68) indica que, desde algún tiempo atrás, "los musicólogos entrenados en la tradición de la música docta europea han distinguido cuatro categorías: música tribal, música popular, música folklórica y música docta". Reiteradamente, se ha comprobado la ineficacia de esta clasificación —aún en su aplicación a la música occidental— puesto que "sus diferencias y límites recíprocos son confusos" (*loc. cit.*). Más aún, carecen de factibilidad para la música de Oriente. Y en América, el complejo proceso de aculturación y asimilación de influencias indoamericanas, africanas y europeas permite apreciar que su aplicación es discutible (*loc. cit.*).

En el siguiente cuadro, hemos intentado resumir las características de los estratos musicales agrupados en tres: docto, popular y tradicional⁵. Debemos notar que la fusión de las músicas aborigen (o tribal) y folklórica bajo el rubro *música tradicional* se debe a que comparten un gran número de características, diferenciándose sólo a través de factores culturales, subculturales y lingüísticos. Para su comparación, se han tomado en cuenta los siguientes siete criterios: transmisión, autor, duración, difusión, dispersión geográfica, teoría, valor y funcionalidad (Véase cuadro N° 1).

Una diferenciación drástica de estos tres estratos es imposible de efectuar por existir subcategorías intermedias o híbridas. En este hecho influye, quizás, la intersección de modelos musicales rurales y urbanos favorecida por la migración rural-urbana y el auge de los medios de comunicación musicales difundidos progresivamente en todos los sectores. Consecuentemente, es posible plantear una segunda alternativa de ordenación de estratos musicales, esta vez como una escala graduada o *continuum* que toma como puntos de partida y llegada respectivamente la música tradicional y la popular. El cuadro siguiente presenta los tipos o categorías de fuentes, cultores e intérpretes, y la gama detallada de sus posibilidades de ejecución, creación y aprendizaje (Véase cuadro N° 2).

⁵ Dicha división tripartita coincide, en líneas generales —sólo en su caracterización y no en las denominaciones empleadas para la tercera categoría— con aquella propuesta por Seeger (1940:118).

CUADRO N° 1

Clasificación de categorías o estratos musicales y su caracterización

| Estrato Musical | Transmisión | Autor | Duración | Difusión | Dispersión Geográfica | Teoría | Valor y Función |
|---|-------------|--------------------------|----------|----------|-----------------------|------------------------|------------------------|
| DOCTO | escrita | conocido | duradera | limitada | internacional | compleja | estético no utilitario |
| POPULAR | escrita | conocido | efímera | masiva | internacional | simple | comercial |
| TRADICIONAL folklórico y aborígen | oral | desconocido o anónimo | duradera | limitada | local o regional | carencia (empírica) | social y/o utilitario |

CUADRO Nº 2

Grados intermedios entre la música tradicional y la popular
MUSICA POPULAR

| Tipo de fuente: | | |
|--------------------|-------------------------------|--|
| <i>cuaternaria</i> | 7. creador | { 7.2 libre, c/s elementos tradicionales |
| | | { 7.1 basado en elementos tradicionales |
| <i>terciaria</i> | 6. reintérprete de arreglos | { 6.4 mixtos |
| | | { 6.3 corales |
| | | { 6.2 instrumentales |
| | | { 6.1 textuales |
| | | |
| <i>secundaria</i> | 5. reintérprete que estiliza | { 5.2 profundamente |
| | | { 5.1 moderadamente |
| | | { 4.2 el que aprende de 4 |
| | | { 4.1 el que aprende de 3 |
| <i>primaria</i> | 4. reintérprete no recolector | { 3.1 el que conserva estilo y forma tradicionales |
| | | { 2.2 en sitios públicos o privados extraños (ej. radioemisora, estudio de grabación, escenario, etc.) |
| | | { 2.1 en medio ambiente no habitual aunque no extraño (ej. casa de amigos o del investigador en zona urbana, etc.) |
| <i>primaria</i> | 3. reintérprete recolector | { 1.2 sin ocasionalidad ni funcionalidad habituales (fuera de contexto habitual o normal) |
| | | { 1.1 con ocasionalidad y funcionalidad habituales (en el contexto habitual o normal). |
| | | MUSICA TRADICIONAL |

1.1 y 1.2. Para el etnomusicólogo, será fuente primaria preferente la colección de materiales musicales provenientes de música grabada al cultor *in situ*, o sea en su medio ambiente habitual y en ocasiones normales y espontáneas de acuerdo al contexto cultural. Las grabaciones efectuadas al cultor en su medio ambiente pero fuera del contexto habitual o normal son materiales complementarios, alternativos o comparativos, aunque de menor pureza.

2.1 y 2.2. Si se traslada al cultor fuera de su medio ambiente habitual a lugares que le son ajenos, la calidad del material recogido dependerá del grado de *rappori*, interacción humana y ambiente propicio de la nueva situación de terreno. Nuestra experiencia indica que la casa del investigador o de un amigo en el medio urbano pueden favorecer la captación de materiales más genuinos o guardados secretamente que aquellos recogidos en su propio ambiente de origen. Por otra parte, en los ambientes artificiales de escenarios, estudios de grabación o radioemisoras se presenta el inminente peligro de una distorsión de contenidos musicales y contextuales.

3.1. Una categoría muy distinta de materiales corresponde a aquel proporcionado por el reintérprete, o sea el que recoge, aprende y vuelve a interpretar un material tradicional —ya sea memorizado, anotado o grabado en terreno— proyectándolo a un público generalmente urbano. Este reintérprete suele ser sustituido por quien aprendió de él; y éste por sus propios discípulos. Estamos situados ahora frente a un caso de fuente secundaria que induce a frecuentes confusiones en nuestro medio académico. Para los efectos de la investigación etnomusicológica, esta fuente secundaria identificada con el reintérprete no puede desplazar ni menos reemplazar a la fuente primaria producida por el cultor auténtico el cual es el único testigo y partícipe genuino de la tradición musical. Asimismo, no es posible ni aceptable que el reintérprete proveniente de conjuntos folklóricos se interponga como intermediario entre el cultor y el público, puesto que la música tradicional genuina representa a la comunidad que la genera, de la cual es patrimonio colectivo y anónimo (Seeger, 1949:113). No es lícito, por tanto, inscribir en los registros de propiedad intelectual estos materiales auténticos de la tradición oral de los pueblos, error cometido en varios países por los folkloristas aficionados (*loc. cit.*).

4.1 y 4.2. En nuestro medio, los reintérpretes recolectores suelen iniciar una peligrosa cadena de testimonios transmitidos cuando ésta prosigue en manos de reintérpretes no recolectores y sus discípulos. Existe, entonces, un riesgo de desviarse de la tradición, empobreciéndola mediante repeticiones mecánicas o excesivamente regularizadas. En la mayoría de los casos, éstas

proviene de la memorización a partir de una versión única de un cultor, típica o atípica, genuina o distorsionada. Se pierde así la verdadera sabiduría y energía vital de la tradición musical, que reside en la improvisación y en la libertad expresiva ajustada a las normas de un estilo particular. Muchos conjuntos folklóricos de aficionados suelen caer en esta rutina empobrecedora.

5.1 y 5.2. Otra situación muy diversa es aquella del reintérprete que estiliza a partir de la tradición musical en forma moderada o profunda y cuyo producto corresponde a una fuente terciaria. En estos casos, suele haber un alejamiento consciente de los modelos originales, sin pretender sustituirlos. No obstante, estas versiones suelen confundir al público, quien, por desinformación, las identifica con las expresiones tradicionales genuinas. A nuestro juicio, la estilización bien realizada no es una alternativa reprochable, siempre que en las representaciones se estipulen explícitamente sus diferencias con el modelo original y los propósitos del estilizador.

6.1, 6.2, 6.3 y 6.4. Cuando nos enfrentamos al reintérprete de arreglos, estamos escalando grados cada vez más alejados de la raíz tradicional. Por motivos de adaptación pedagógica o por un mero esteticismo muy propio del gusto urbano, el material tradicional es transformado en forma más o menos profunda, ya sea en su nivel textual o en su medio de ejecución habitual. Son frecuentes los arreglos instrumentales y vocales, que incluyen nueva instrumentación y armonizaciones corales sencillas; aunque también suelen producirse arreglos mixtos complejos que se alejan notablemente del modelo germinal. No es necesario insistir que este modelo no puede ser sustituido por dichos arreglos; y en muchos casos no existe ni siquiera esa intención, lográndose arreglos musicales atractivos y adecuados a sus propósitos aplicados.

7.1 y 7.2. Por último, nuestra escala llega en su grado máximo a la creación basada en elementos tradicionales tratados libremente; o bien en elementos mixtos y populares. Ella ofrecerá —en calidad de fuente cuaternaria— productos híbridos situados a medio camino entre lo popular y lo tradicional, aunque más inclinado al primero. La así llamada nueva canción folklórica o neofolklore posee aquí su centro de gravitación. Es ésta un área de intersección e hibridismo en la cual surgen autores individualizados que emplean materiales poéticos y musicales provenientes tanto de la música tradicional como de la popular. Su perdurabilidad tiende, por eso mismo, a ser más efímera, aun cuando hay excepciones notables en esta tendencia general.

La presencia de esta escala graduada no es exclusiva de la música tradicional, proyectándose el *continuum* en las músicas docta y popular. En esta

última, cabe recordar su subdivisión convencional en *música popular nacional* —circunscrita a países o regiones específicas y basada en sus modelos vernáculos—, *música popular internacional* —de vasta difusión en todos los continentes— y *música popular ocasional* o *gebrauchsmusik* —que cumple funciones utilitarias bien circunscritas en relación a ocasiones festivas o ceremoniales y corresponde con frecuencia al repertorio musical escrito de tipo militar, religioso o educacional—.

Es de gran importancia, tanto para el músico profesional como para los miembros de los conjuntos folklóricos y público aficionado, la diferenciación de estos grados o niveles musicales. Ella permitiría eliminar la nociva confusión reinante en esta materia, y adecuar criterios pedagógicos más certeros. Para el etnomusicólogo que estudia la mayor parte de estos estratos musicales y cuenta además con la perspectiva brindada por su formación básica en música docta de Occidente y de otras culturas, estos problemas revisten cierta trascendencia, pues ayudan a demarcar, definir y categorizar sus objetos de estudio.

IV. PROBLEMAS METODOLÓGICOS Y TÉCNICOS

Debido a su corta vida y a su naturaleza interdisciplinaria, la Etnomusicología ha debido enfrentar diversos problemas relativos a sus enfoques metodológicos y técnicos, los cuales tienden a ser superados paulatinamente. Una visión retrospectiva de dichos problemas es ofrecida —con juicio certero y a modo de síntesis evaluativa— por Hood (1965:67): “Un examen crítico de una amplia variedad de literatura publicada en el terreno de la Etnomusicología durante los últimos 75 años puede proporcionar una visión del problema básico. Las publicaciones tempranas se preocuparon prematuramente del método comparativo. Sus conclusiones generales, que se basaban con frecuencia en un muestreo inadecuado y poco representativo, han sido aceptadas indiscriminadamente en algunos casos como referencias *standard*. Los estudios siguientes basados en estas suposiciones han conducido a un conjunto de errores. Los autores tempranos gastaron mucho tiempo especulando acerca de los orígenes de la música, la poligénesis versus la monogénesis, y las explicaciones teóricas de los sistemas de afinación y escalas. Las culturas musicales se describían y comparaban en sus características más gruesas, sin tomar en cuenta el detalle musical que determinaba realmente su identidad. La ansiedad del observador con entrenamiento occidental para explicar el mundo ajeno del universo de la música desde el punto de vista de la lógica, orden y sistema condujo a la comparación de dos culturas diferentes antes que ninguna de ellas hubiera sido comprendida. A veces, existió una preocupación exclusiva por los materiales musicales, descuidando

su función y contexto social de la música. A veces, el ambiente social fue enfatizado en desmedro de la música misma. El tratamiento de los textos de canciones ha sido inconsistente aun en las mejores circunstancias. En el extremo opuesto, las obras más recientes se han limitado con mucha frecuencia al minucioso examen de detalles musicales”.

De acuerdo a Merriam (1964:37), aun cuando estos problemas no han sido discutidos en amplitud, su solución radicaría en la aplicación rigurosa del método científico, implicando en él “la formulación de hipótesis, el control de variables, la fijación objetiva de los datos recolectados y la agrupación de resultados como medio para lograr generalizaciones fundamentales sobre el comportamiento musical”.

En el proceso de investigación etnomusicológica, se perfilan dos enfoques metodológicos y técnicos sustanciales; el de terreno y el de laboratorio. El primero concentra su actividad en la recolección de datos empíricos en su propio contexto cultural, y el segundo procesa dichos datos empíricos empleando para ello diversas técnicas modernas. El producto de ambos debe integrarse en los resultados finales de un trabajo. “Antes de 1940. . . , se daba por descontado que algunos investigadores no irían o no podrían ir a terreno, y que ellos harían sólo un trabajo comparativo en el laboratorio. Se suponía que quienes hacían trabajo de terreno podrían, ocasionalmente, disponer de tiempo en casa para trabajar en música recolectada por otros —quizás antropólogos generales— que podían hacer grabaciones pero no analizar la música” (Nettl, 1963:10). El así llamado *etnomusicólogo de gabinete*⁶, “que se sienta en su laboratorio y analiza la música que otros han grabado. . . está declinando con rapidez en nuestra disciplina” (Merriam, 1960:113). En la práctica, se ha demostrado reiteradamente que la indispensable integración de los trabajos de terreno y de laboratorio se efectúa con mayor eficiencia cuando existe una formación completa del etnomusicólogo que le posibilita efectuar, por sí mismo, la secuencia total de etapas pertenecientes al proceso de investigación. “Los resultados de mayor validez se basarán en una experiencia personal y conocimientos profundos de parte del investigador” (Hood, 1965:69). Por tanto, la división de las tareas a cargo de especialistas separados, cuya capacitación les permite llevar a cabo, ya sea sólo la recolección de terreno o bien sólo las transcripciones musicales y otras tareas musicológicas o de laboratorio, no es aconsejable y “debería ser desestimada” (*loc. cit.*; cf. Hood, 1971:29-30).

Es de dominio general en las ciencias del hombre que todo método debe adecuarse al objeto de estudio; y éste, a su vez, estará determinado y condicionado por los objetivos y/o hipótesis de trabajo. Por esta razón, los esquemas metodológicos no pueden imponerse en base a modelos rígidos preexis-

⁶ Este término corresponde en inglés a “armchair ethnomusicologist”.

tentes, sino adaptarse en forma flexible y adecuada a la realidad concreta que es su objeto específico de estudio. La ecuación entre las normas generales estrictas de la ciencia y el conocimiento realista de la naturaleza del fenómeno musical y cultural estudiado, sumada a la libertad para tomar decisiones óptimas en torno al ajuste entre método y objeto son requisitos indispensables del quehacer etnomusicológico. Por tanto, todo esfuerzo tendiente a unificar dogmáticamente los métodos, técnicas y sus correspondientes procedimientos y ordenaciones operativas llevan consigo el peligro de entorpecer o, más grave aún, esterilizar los aspectos creativos del trabajo del investigador.

A modo de síntesis, se intentará describir las etapas sucesivas que conforman la investigación etnomusicológica, tomando en cuenta sus líneas generales y sus elementos característicos de mayor permanencia. En ellas intervienen diversos métodos y técnicas, términos complementarios que conviene aclarar previamente. Emplearemos el término *método* para referirnos a un orden establecido o un "camino para alcanzar un fin propuesto de antemano como tal" (Ferrater Mora, I, 1968:197), el cual "se contrapone a la suerte y al azar, pues el método es ante todo un orden manifestado en un conjunto de reglas" (*loc. cit.*). Uno de sus problemas centrales "es la 'relación' que cabe establecer entre el método y la realidad que se trata de conocer... El tipo de realidad que se aspira a conocer determina la estructura del método a seguir" (*loc. cit.*). En consecuencia, puede afirmarse que "el método... es 'método para', y las reglas sentadas a tal efecto son... 'reglas para'" (*ibid.*:198). Por su parte, el término *técnica* posee una dimensión instrumental, identificándose con habilidad y oficio, puesto que "es un recurso que la vida humana usa para realizar sus fines esenciales o cuando menos algunos de ellos" (*ibid.* II:764). Por tanto, la técnica ofrece procedimientos y recursos específicos, los cuales son incorporados al servicio del método. Es nuestro propósito que estas consideraciones conceptuales faciliten la comprensión relativista y cabal del proceso de investigación etnomusicológica que esquematizaremos a continuación. En dicho proceso se distinguen cuatro etapas básicas: 1) diseño; 2) recolección de datos empíricos; 3) análisis sistemático de datos empíricos, y 4) síntesis y discusión de resultados. Aunque dichas etapas pueden escindirse, de acuerdo a sus propósitos y naturaleza intrínseca, ellas aparecen íntimamente enlazadas, pudiendo aun superponerse o entrar en sutiles intersecciones de acuerdo a las particularidades del proyecto. Ofreceremos una breve descripción de sus orientaciones principales:

1. *Diseño y proyecto de investigación*⁷. Por constituir una etapa inicial, creativa y de organización, se enfatizan en ella las actividades de planificación,

⁷ El *diseño* es un esquema mínimo que contiene sólo las ideas centrales de la investiga-

programación, información y revisión bibliográfica. De esta última, se desprenderá gran parte del marco teórico y conceptual, contribuyendo, asimismo, a la fundamentación del trabajo. Gran importancia reviste la toma de decisiones que ayuda a formular el tópico, sus objetivos e hipótesis relevantes, y a seleccionar rigurosamente los materiales o universos de estudio, los métodos y las técnicas a su servicio. Es recomendable que dichas decisiones estén respaldadas por argumentos que fundamenten cada elección, acomodándolas a la secuencia lógica de la ordenación científica. Revisten importancia, asimismo, las definiciones de conceptos básicos; la identificación de categorías, variables e indicadores, y la preparación preliminar del trabajo de terreno que incluye, entre otros aspectos, la elaboración y sometimiento a prueba de los instrumentos de terreno, tales como pautas-guías de observación y entrevista y sus mecanismos de control. En cuanto a métodos específicos⁸, al etnomusicólogo se le presentan varias posibilidades electivas. El puede emplear el método descriptivo —ya sea en un nivel exploratorio o en profundidad—; el método taxonómico o clasificatorio; los métodos comparativo, histórico, biográfico, autobiográfico y varios otros. En la práctica, se tiende a ocupar métodos mixtos o combinados, en los cuales intervienen dos o más alternativas ajustadas a los atributos del universo de estudio.

2. *Recolección de datos empíricos* (o trabajo de terreno). En esta fase, cobran gran importancia las técnicas etnográficas utilizadas para describir la música en su contexto cultural. Dichas técnicas son básicamente: el *rapport*, la entrevista, la observación y diversas pruebas objetivas. Intervienen, asimismo, en forma destacada las técnicas etnomusicológicas de registro sistemático de datos: grabación complementada con notas de terreno, fotografía y filmación, procedimientos de documentación del material recogido. Los aspectos que deben ser atendidos preferentemente son: la calidad y minuciosidad de la preparación del trabajo de terreno; la selección de "informantes" adecuados y los problemas de muestreo representativo; el desarrollo y cristalización del *rapport* del investigador en el medio de terreno; la solución de problemas relativos al nivel de lenguaje y comunicación; la precisión,

ción. En cambio, el *proyecto* implica una revisión bibliográfica completa aunque no exhaustiva; y fundamentaciones o justificaciones detalladas de cada decisión adoptada.

⁸ Debe distinguirse entre el método *general* y el *específico*. En el primero, predominan los procesos de análisis y síntesis, incluyéndose tres alternativas: el método inductivo, que procede desde los hechos particulares a los principios generales que los gobiernan; el deductivo, que procede a la inversa del anterior; y el hipotético-deductivo, que integra ambos enfoques al partir del enunciado hipotético general, al deducir de él ciertas consecuencias significativas que se someten a prueba, y al establecer principios generales como meta final. En cambio, los métodos específicos están "determinados por el tipo de objeto a investigar o la clase de proposiciones que se propone descubrir" (Ferrater Mora, I, 1968:196).

exhaustividad y reproducibilidad del registro de datos, y la disminución del margen de error (Nadel, 1964:35-55). En ningún caso debe considerarse la recolección como una etapa autosuficiente y única del proceso de investigación, error frecuente y explícito de algunos folkloristas y recolectores aficionados que aspiran atesorar objetos tradicionales para luego utilizarlos en representaciones escénicas.

3. *Análisis sistemático de datos empíricos* (o trabajo de laboratorio). Una vez recogido el material, debe ser procesado en su doble aspecto musical y cultural. Para ello, se cuenta con diversos recursos estructurados: a) técnicas de clasificación y documentación de materiales, elaboración de ficheros y organización de archivos, todo ello según los procedimientos vigentes; b) técnicas de transcripción musical, que implican un dominio amplio de la notación musical y un adiestramiento auditivo superior al promedio habitual; c) una aplicación ágil y flexible de las técnicas de análisis musical adecuadas a la naturaleza del lenguaje sonoro estudiado y tomando en cuenta sus premisas culturales; d) un entrenamiento riguroso en la tabulación de datos, tomando en cuenta sus aspectos cuantitativos y cualitativos.

En general, esta etapa de análisis sistemático contempla los siguientes niveles:

- a) *Descriptivo*, en el cual se detallan minuciosamente las expresiones musicales y culturales estudiadas (Merriam, 1963:206);
- b) *Taxonómico o clasificatorio*, que permite establecer relaciones entre diversas categorías de fenómenos y agruparlos lógicamente (*loc. cit.*);
- c) *Comparativo*, en el cual se comparan entre sí las expresiones musicales en cuanto a su estructura y estilo, confrontándose también sus contextos culturales, e integrando finalmente lo musical y lo cultural.
- d) *Explicativo o interpretativo*, en el cual se intenta inferir principios generales en calidad de conclusiones valederas de orientación causal, funcional, estructural, estadística, predictiva, etc. (Duverger, 1961:356-360).

4. *Síntesis y discusión de resultados*. En la práctica, esta etapa suele iniciarse en el nivel explicativo o interpretativo de la etapa precedente. Ella abre la posibilidad de destacar en perspectiva los hallazgos fundamentales de la investigación, situándolos en un contexto más amplio, y permite el enunciado de conclusiones, de nuevas hipótesis de trabajo y la discusión de los resultados.

Tratándose que la música es un objeto de estudio abstracto e inmaterial, y que una buena parte de ella —la música tradicional— no se transmite en forma escrita por carecer de notaciones musicales, la Etnomusicología ha debido enfrentar una serie de problemas en relación a la música perteneciente al

período anterior a la invención de los primeros recursos de registro sonoro⁹. Por tanto, la reconstrucción de la música del pasado adolece de múltiples barreras y lagunas, siendo posible una mera exploración incompleta de sus atributos. Los restos arqueológicos, iconografías, códices, documentos históricos de cronistas y otras fuentes proporcionan datos de valor relativo, muchas veces cargados de márgenes de error por sus apreciaciones etnocéntricas o por su calidad fragmentaria o contradictoria.

En consecuencia, un campo más fructífero se abre al etnomusicólogo en el estudio de las músicas del mundo que han producido testimonios sonoros grabados de calidad, estado de conservación y cantidad adecuados. No obstante, surge aquí una nueva limitación: la dificultad para producir transcripciones musicales valederas que describan objetivamente al fenómeno sonoro. El symposium de transcripción musical organizado por la Sociedad de Etnomusicología en 1963, que contó con la participación de los mejores expertos¹⁰, prueba que la notación musical adolece de limitaciones debido a la imperfección y variación individual del proceso auditivo del hombre. Al respecto, List (1963:194) afirma: "Ningún método de transcripción inventado, ya sea logrado por medio del oído humano o por aparatos electrónicos, refleja el evento musical con exactitud". Su importancia reside en facilitar "la comparación de un número de elementos o aspectos individuales y separables del evento musical" (*loc. cit.*). "La transcripción por oído de la música vocal omite muchos detalles", puesto que "las notas indicadas en el pentagrama representan de hecho, a menudo, puntos en un continuum más que sonidos estables" (*ibid.*:195). En consecuencia, se infiere que el documento sonoro auténtico es insustituible en el quehacer etnomusicológico habitual, por constituir una fuente primaria de máximo valor y significación. Tanto su apreciación musical directa como sus transcripciones musicales descriptivas facilitan un control objetivo del fenómeno sonoro. En todo caso, el etnomusicólogo no debe descartar la transcripción musical, y buscar cuidadosamente el sistema de notación más eficiente "que pueda representar sobre el papel todas las especificaciones requeridas para producir los sonidos de una tradición musical dada" (Hood, 1971:63).

Un problema adicional surge cuando se intenta aplicar los procedimientos de análisis musical, decantados por la musicología occidental, a músicas que parten de distintas premisas estéticas, estructurales y estilísticas. Surgen varias interrogantes: ¿Dónde establecemos las divisiones principales y secundarias de un trozo musical? ¿Es posible aislar motivos y frases musicales en forma sa-

⁹ Esto ocurrió durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando Thomas A. Edison inventó el fonógrafo, en 1877.

¹⁰ Véase al respecto los trabajos de Garfias, Kolinski, List, Rhodes y Seeger en *Etnomusicology*, VIII, 3, 1964.

tisfactoria sin considerar los criterios de la cultura estudiada? ¿Qué importancia asignan los músicos de esa cultura a los elementos constituyentes del lenguaje musical, tales como alturas, duraciones, intensidades o timbres? ¿Es que, en verdad, ellos poseen dicho enfoque analítico o carecen de él? Las respuestas se encuadran en tres enfoques alternativos del análisis musical aplicado a culturas ajenas a la nuestra:

1. Enfoque intrínseco: partir de una internalización cabal de los conocimientos, normas, valores, significados y elementos simbólicos de la cultura musical, analizando su música tal como sus miembros la suelen percibir o dicen percibirla.

2. Enfoque extrínseco: partir de la suposición que la técnica analítica es un instrumento universal idóneo que puede ser aplicado *desde fuera* para captar las características de cualquier evento musical, sin tomar en cuenta las premisas de la cultura local en referencia.

3. Enfoque intermedio: Hood (1965:69) propone una tercera alternativa. "Dejando de lado las teorías de la tradición europea, el analista debe descubrir si existen esquemas melódicos regulares recurrentes, o estereotipos en los finales de secciones que se asemejan a las estructuras cadenciales... Un examen detallado de la melodía revelará en qué grado esta jerarquía [de sonidos] determina al modo... Los esquemas rítmicos, frases y agrupaciones fraseológicas, trayectoria melódica, metro regular o irregular, contrarritmos, acentos, polimetría y otros detalles de la práctica musical deben ser examinados trabajando desde observaciones generales hasta detalles específicos, retornando nuevamente a los principios básicos"¹¹.

Debe destacarse que la descripción analítica de la música no europea posee el peligro de todo proceso verbal, si sus términos y conceptos carecen de definiciones precisas y uso consistente. Es aconsejable cuidarse del mero verbalismo externo, el cual puede ser evitado si el analista está profundamente compenetrado del fenómeno musical que estudia y de las ideas, valores, normas, significados y creencias relevantes pertenecientes a la cultura del grupo elegido.

Un último problema metodológico de nuestra disciplina se refiere a la posibilidad de establecer mediante la investigación no una yuxtaposición de música y cultura, sino una verdadera correlación dinámica de sus coordenadas y una integración de la parte musical en el todo cultural. A nuestro juicio, este es el aspecto que reviste mayor dificultad y debe ser aún trabajado y perfeccionado por los investigadores. List (1963:193) apoya nuestro juicio afirmando que la Etnomusicología se preocupa de "las relaciones entre mú-

¹¹ Como información complementaria revítese a Nettl (1964:131-185), quien destaca diversos otros problemas de análisis que debe solucionar el etnomusicólogo.

sica vocal e instrumental, lenguaje y música, función social y estilo melódico. Estas metas ... son extraordinariamente difíciles de lograr".

Al respecto, Hood (1963:264) propone reducir estos problemas a "tres consideraciones interdependientes que deben guiar al etnomusicólogo ... 1) La función de la música como un aspecto de la conducta del hombre en su sociedad. 2) El estilo musical característico identificado en sus propios términos y considerado en relación a su sociedad. 3) El valor intrínseco de los trozos individuales de música considerados en relación al universo de la música" (*loc. cit.*). En suma, este autor destaca la importancia de la "función social, estilo musical y valor musical" como los tres pilares de nuestra disciplina (*ibid.*:289).

Por su parte, Merriam (1964:17) complementa esta posición al condensar el problema en una sola idea central: "La naturaleza dual de la Etnomusicología es claramente un hecho disciplinario. Sin embargo, la interrogante principal no es si el aspecto antropológico o el musicológico deben ganar ascendente, sino si existe alguna manera en la cual ambos puedan unirse, puesto que tal fusión es claramente el objetivo de la Etnomusicología, y la piedra clave sobre la cual yace la validez de su contribución".

V ENTRENAMIENTO DEL ETNOMUSICÓLOGO

De las diversas consideraciones expuestas en los capítulos precedentes, se desprende que la formación del etnomusicólogo debe ser amplia, profunda y rigurosa. En la actualidad, su entrenamiento cuenta con el auspicio de varias universidades de diversos países. Basta leer el índice de instituciones que han ofrecido grados académicos en Etnomusicología (Gillis y Merriam, 1966:111-121), para corroborar que el antedicho entrenamiento profesional es ofrecido por 170 prestigiadas universidades de cuatro continentes. Las tesis y disertaciones doctorales alcanzaban en 1966 a la apreciable cantidad de 873 títulos (*ibid.*:108). Mc Allester (1963:183) especifica que al comienzo de la década de 1960 "los cargos académicos en Etnomusicología parecían estar en escasos departamentos de Antropología y que ahora ellos son mucho más numerosos y parecen estar mayoritariamente en los departamentos de Música", los cuales "están comenzando a despertar frente al hecho que la música, la música verdadera, es un fenómeno mundial" (cf. Hood, 1971:25).

Si nos remontamos a la literatura etnomusicológica, es fácil ubicar comentarios críticos en torno a la formación del folklorista musical, antecesor directo del etnomusicólogo. Como dichos comentarios poseen algún alcance en relación al estado actual de la disciplina en los países de América Latina y de otras naciones en desarrollo, cabe recoger sus contenidos muchas veces tajantes e irónicos. Refiriéndose a los folkloristas, Seeger (1949:110) comen-

ta: "Francamente, la gran mayoría de ellos son aficionados, o ni aun eso, meramente novatos" (cf. Leach, 1965:179). Pero en el terreno específicamente musical, la "gran mayoría de los folkloristas no han sido ni siquiera aficionados" (Seeger, 1949:108). Comenzando "con un conocimiento histórico mínimo, ellos están haciendo algunas predicciones y logrando, por lo menos, un éxito momentáneo . . . El profesional debe censurar incesantemente al aficionado por su trabajo de terreno defectuoso, transcripciones más defectuosas aún, falta de documentación, clandestinidad, preocupación por la exquisitez, y fracaso en depositar sus colecciones en archivos permanentes" (*ibid.*:112).

A las carreras y programas académicos de Etnomusicología patrocinados por Universidades, les cabe superar esta situación formativa insatisfactoria. Aunque los currícula son variados, cada uno de ellos enfatiza especialidades de acuerdo a las preferencias culturales y líneas de investigación de los profesionales que en ellas colaboran¹². En dichos planteles de enseñanza superior, sus unidades didácticas se preocupan, entre otras, de las siguientes materias generales: Bibliografía, Trabajo de Terreno, Transcripción, Análisis y Organología (cf. Nettl, 1964:xi), a los cuales suelen agregarse algunos ramos de formación antropológica y estudios especializados en un área cultural determinada. Según Hood (1971:27), el entrenamiento del estudiante de Etnomusicología debe ser largo; puesto que debe ser un músico cabal, con entrenamiento musicológico, que domine algunos idiomas, y esté interiorizado en los métodos sociológicos y lingüísticos sumados a una extensa práctica de terreno (*loc. cit.*). Este autor (*ibid.*:32-375) propone y fundamenta detalladamente un grupo de unidades didácticas para la formación sistemática y cabal del etnomusicólogo, que resumimos esquemáticamente como sigue:

1. Estudios Generales

1.1. Estudios Musicales Básicos

- 1.1.1. aprendizaje auditivo en músicas de diversas culturas
- 1.1.2. aprendizaje instrumental con énfasis en el ritmo
- 1.1.3. aprendizaje de discriminación de alturas en voces e instrumentos
- 1.1.4. práctica vocal
- 1.1.5. práctica instrumental

¹² Uno de los currícula más novedosos fue ofrecido, hasta hace poco, por el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California, en Los Angeles, a cargo de Mantle Hood. Entre otros, de igual relevancia aunque de orientación diferente, cabe mencionar a los de las Universidades Wesleyan e Indiana. En esta última institución, coexisten dos programas de Etnomusicología: uno general a cargo de Alan Merriam, ofrecido por el Departamento de Antropología, y otro específico dirigido por George List, y titulado Programa Interamericano de Etnomusicología. En Latinoamérica existen, por lo menos, dos programas estructurados a nivel académico: el de Caracas y el de Santiago de Chile.

- 1.2 Estudios Interdisciplinarios
 - 1.2.1 antropología
 - 1.2.2 lingüística
 - 1.2.3 idiomas
 - 1.2.4 área cultural seleccionada
- 1.3 Estudios Bibliográficos
 - 1.3.1 fuentes etnomusicológicas tempranas
 - 1.3.2 fuentes etnomusicológicas posteriores y recientes
 - 1.3.3 crítica bibliográfica
2. *Transcripción y Notación*
 - 2.1 transcripción musical en notación tradicional
 - 2.2 conocimiento de nuevos procedimientos electroacústicos (melógrafo, etc.)
3. *Organología*
 - 3.1 organografía
 - 3.2 técnicas de ejecución
 - 3.3 función musical
 - 3.4 decoración
 - 3.5 consideraciones socioculturales
 - 3.6 taxonomía
 - 3.7 notación simbólica
4. *Técnicas de Terreno: Aspectos Humanos*
 - 4.1 preparación
 - 4.2 ecuación humana (o *rapport*)
 - 4.3 entrevista
 - 4.4 registro de datos
 - 4.5 evaluación
5. *Técnicas de Terreno: Aspectos Tecnológicos*
 - 5.1 grabación
 - 5.2 fotografía
 - 5.3 filmación
6. *Normas Estilísticas*
 - 6.1 estilo musical y contexto cultural

7. *Técnicas de Laboratorio*

- 7.1 descripción
- 7.2 análisis
- 7.3 síntesis
- 7.4 otras

8. *La Música como Sistema de Comunicación*

VI CONCLUSIONES

Con sinceridad, diversos etnomusicólogos han enjuiciado el estado actual de avance metodológico de su disciplina. Dichos juicios han valorado tanto sus aspectos positivos como los negativos, focalizando la definición y delimitación del campo de estudio, la estratificación o categorías musicales, los métodos y técnicas, y el entrenamiento profesional. Sus problemas tienden a ser superados gradualmente, dado el impulso floreciente y fecundo de la disciplina a escala mundial. En los países de mayor desarrollo, una clara decantación de ideas teóricas y un rápido avance de las técnicas modernas ha ocurrido paralelamente a una multiplicación creciente de trabajos de investigación publicados. Salvo excepciones, en los países en desarrollo el progreso ha sido más lento y poco expansivo. Este es el caso de Latinoamérica, cuyos países poseen un vasto caudal de música tradicional aún no investigada, ni menos registrada. En Chile, se ha iniciado con gran esfuerzo un programa académico de Etnomusicología a partir de 1974¹³. Debido a su desarrollo incipiente, aún no es oportuno evaluar sus resultados, pudiendo esperarse evidencias concretas en los próximos cuatro o cinco años.

Algunas consideraciones prácticas merecen ser expuestas, con el fin de superar las presentes limitaciones inherentes a la marcha de la disciplina en Chile:

1. Debe promoverse el trabajo interdisciplinario, buscando relaciones interdepartamentales con disciplinas conexas, ya sea con finalidades meramente consultivas o bien de investigación conjunta.

2. Las actividades prácticas relacionadas con la investigación, particularmente aquellas relacionadas con la aplicación activa del método científico y sus técnicas al servicio de proyectos específicos, deben ser preocupación fundamental del programa. La utilización de los recursos modernos de la tecnología no debe ser subestimada, si se cuenta con equipo e implementación necesarios.

¹³ Sus primeros ensayos informales se realizaron en cursos experimentales ofrecidos durante el transcurso del año 1973.

3. Las ciencias del hombre se orientan en nuestra época hacia el trabajo de equipo; hacia el esfuerzo mancomunado de especialistas y futuros profesionales en fase formativa. Debe estimularse la formación de equipos de trabajo circunscritos al desarrollo de líneas de investigación y sus proyectos específicos, dirigidos por académicos de alto nivel que cuenten con una formación musical completa, e integrados por alumnos y egresados universitarios.

4. Las relaciones de la Etnomusicología con la Musicología se han definido con claridad en nuestro actual programa de estudios. Existe en ellos un ciclo básico común para ambas licenciaturas y un ciclo de especialización independiente. Existe, asimismo, un énfasis común en los estudios de música del área latinoamericana, en general, y de Chile, en particular. No obstante, es recomendable una mayor independencia de estas dos licenciaturas, con lo cual se favorecería un desarrollo paralelo más libre y creativo.

5. En un nivel académico operativo, la preocupación por otorgar una organización de creciente eficiencia a nuestra disciplina debe contemplar los siguientes aspectos básicos: archivo sonoro; equipo de grabación, reproducción y transcripción musicales; materiales bibliográficos especializados, presupuesto y local.

Es de nuestro parecer que el ajuste administrativo del programa no es difícil ni menos imposible. El grado de avance actual de la investigación en Etnomusicología chilena y de sus publicaciones nacionales e internacionales demuestra que existen los recursos humanos indispensables para lograr la meta académica propuesta, la cual favorecería el estudio científico de nuestro patrimonio de cultura y música tradicional de Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adler, Guido, 1885. "Umfang, Methods und Ziele der Musikwissenschaft". En *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, pp. 5-20.
- Chase, Gilbert, 1958. "A Dialectical Approach to Music History". En *Ethnomusicology*, II, 1, pp. 1-9.
- Duverger, Maurice, 1961. *Métodos de las Ciencias Sociales*. Barcelona, Ariel. 593 pp.
- Ethnomusicology* (1953-). Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Ferrater Mora, José, 1968. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamérica. 2 vols.
- Garfias, Robert, 1964. "Transcription I. Notes and Comments". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 233-240.
- Gillis, Frank and Alan P. Merriam, 1966. *Ethnomusicology and Folk Music; An International Bibliography of Dissertations and Theses*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press. 148 pp.

- Hood, Mantle, 1957. "Training and Research Methods in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology Newsletter*, 11, pp. 2-8.
- , 1963. "Music, the Unknown". En Harrison, Frank, Mantle Hood y Claude Palisca, *Musiology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 215-326.
- , 1965. "The Quest for Norms in Ethnomusicology". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, 1963). Washington, Unión Panamericana, pp. 67-71.
- , 1971. *The Ethnomusicologist*. New York, McGraw-Hill. 386 pp.
- Journal of the International Folk Music Council* (1949-1968). Cambridge, England, W. Heffer. Continuado como *Yearbook of the International Folk Music Council* (1969-).
- Kolinski, Mieczylaw, 1957. "Ethnomusicology, its Problems and Methods". En *Ethnomusicology Newsletter*, 10, pp. 1-7.
- , 1964. "Transcription II. Notes and Analysis". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 241-251.
- Kunst, Jaap, 1959. *Ethnomusicology*. The Hague, Martinus Nijhoff. 303 pp.
- Leach, MacEduard, 1965. "Collecting Techniques with Special Reference to Ballads". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, 1963). Washington, Unión Panamericana, pp. 179-186.
- List, George, 1963. "The Musical Significance of Transcription". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 193-197.
- , 1964. "Transcription III. Introduction". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 252-265.
- McAllester, David, 1963. "Ethnomusicology, the Field and the Society". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 182-186.
- Merriam, Alan, 1960. "Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field". En *Ethnomusicology*, IV, 3, pp. 107-114.
- , 1963. "Purposes of Ethnomusicology: An Anthropological View". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 206-213.
- , 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago, Northwestern University Press, 358 pp.
- Nadel, S. F., 1964. *The Foundations of Social Anthropology*. New York, The Free Press of Glencoe. 426 pp.
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York, The Free Press of Glencoe. 306 pp.
- Real Academia Española, 1956. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa-Calpe. 1.370 pp.
- Rhodes, Willard, 1956. "On the Subject of Ethno-Musicology". En *Ethnomusicology Newsletter*, 7, pp. 1-9.
- , 1963. "A Decade of Progress". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 178-181.
- , 1964. "Transcription IV. Notes and Comments". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 265-272.

- RILM Abstracts*, (1967-). New York, International Rilm Center, The City University of New York.
- Seeger, Charles, 1940. "Music and Culture". En *Proceedings of the Music Teachers National Association*, pp. 112-122.
- , 1949. "Professionalism and Amateuism in the Study of Folk Music". En *Journal of American Folklore*, abril-junio, pp. 107-113.
- , 1961. "Semantic, Logic and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology*, V, 2, pp. 77-80.
- , 1964. "Report of the Chairman-Moderator". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 272-277.