

Documentación musical y etnomusicología

Rolf Bäcker

Introducción

Cuando Jaap Kunst¹ popularizó en 1955 el término *etnomusicología*² —que, sin embargo, después nunca dejaría de ser cuestionado— la disciplina a la que bautizó así ya contaba con más de medio siglo de historia. Coinciden cuantos se han dedicado a ella en atestiguar suma importancia en el nacimiento y el desarrollo de la disciplina a una serie de invenciones tecnológicas realizadas a finales del siglo XIX y a su perfeccionamiento con el tiempo. Aquellas tecnologías innovadoras ofrecieron a la comunidad científica la posibilidad de grabar y conservar sonidos —en fin, de *documentarlos* de manera más exacta de lo que antes había sido posible—. El hecho de que se consideran el elemento decisivo al principio de la historia de la etnomusicología, a pesar de que a mediados del siglo XIX ya se había introducido un campo de investigación hasta hoy día más o menos estrechamente rela-

¹ En su libro *Ethno-musicology, A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1955.

² Aunque el término ya había aparecido en la literatura varias veces antes (por ejemplo, utilizado por el musicólogo polaco Lucjan Kamiński: *etnomuzykologia*, como indica Steszewski, J., "Some Remarks on the Relationship between Musicology and Ethnomusicology", Pozzi, R. [Ed.], *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995, p. 120), fue a partir de la citada publicación que esta designación sustituyó la anterior, *musicología comparada* (alemán *vergleichende Musikwissenschaft*, y, a partir de allí, inglés *comparative musicology*, o francés *musicologie comparée*). Conviene mencionar, empero, que en 1885 ya, Guido Adler (en "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20) había incluido en su esquema de una musicología un apartado "para fines etnográficos", cf. Christensen, Dieter; Simon, Artur; Béhague, Gérard; Geldenhuys, Daniël G., "Musikethnologie", Finscher, Ludwig [Ed.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6 Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, p. 1259. Artur Simon, en su artículo "Probleme, Ziele und Methoden der Ethnomusikologie", *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), p. 8, menciona más ejemplos de trabajos provenientes de la época entre 1882 y 1945 que en los títulos ya hacen referencia a una "adhesión de los dos campos", es decir, la musicología y la etnología.

cionado con ella, el folklore (musical), ya deja entrever cuánto el aspecto documental influyó en la disciplina, tanto al nivel práctico como al teórico. Aunque la documentación musical sigue ocupando un lugar destacado en la etnomusicología, la actitud frente a ella, su interpretación e incluso su definición sufrieron cambios profundos. Teniendo en cuenta la complejidad del discurso teórico y metodológico y los cambios de paradigmas que se produjeron más de una vez a lo largo de la historia, así como la actualidad que acusa un nuevo auge de reflexión acerca de la definición de la etnomusicología y sus discrepancias y convergencias con disciplinas relacionadas como las musicologías histórica y sistemática, la etnología o la antropología, cabe preguntarse por la posición de la documentación musical dentro de la teoría y metodología etnomusicológicas. En este sentido, el presente artículo pretende esbozar cómo los conceptos de documentación influyeron en la reflexión teórica y viceversa, prestando especial interés al caso de España.

La documentación musical en la etnomusicología a nivel internacional

Hemos aludido ya en la introducción al hecho de que la etnomusicología —aunque no con este nombre, sino el de *musicología comparada*, la cual, sin embargo, se considera en el discurso histórico como parte de la disciplina— nació con el fonógrafo de Edison, inventado en 1877³ y disponible a partir de 1888.⁴ Aunque también influyesen otras innovaciones —así como el sistema *cent*, desarrollado por el físico y fonólogo inglés Alexander Ellis, que hizo posible una visualización fácil de relaciones de frecuencias— era la posibilidad de grabar sonidos, transportarlos desde el lugar de grabación hacia el lugar de estudio y coleccionarlos para el posterior análisis la que dio el impulso decisivo para la creación de una nueva disciplina. Son bastante explícitas las palabras que al respecto escribió Jaap Kunst en su libro

³ Conviene no olvidar que la invención del fonógrafo por Edison se produjo en el mismo año que por Charles Cros en Francia, cf. Porter, James, "Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems", *Association for Recorded Sound Collections Journal* 6/2 (1974), p. 3.

⁴ Cf. Kaufman Shelemay, Kay, "Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", Nettle, Bruno; Bohmann, Philip V. [Ed.], *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 277-292.

citado arriba:

*Ethno-musicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented. Only then it was possible to record the musical expressions of foreign races and peoples objectively; it was no longer necessary to make do with notations made by ear on the spot, with notations, however well-intended, usually fell short in every respect - i.e. both rhythmically and as regard pitch. And in addition it now became possible to incorporate interpretation - that extremely important element - into the subject-matter of the investigation.*⁵

A continuación, Kunst explica más pormenorizadamente las ventajas de la nueva tecnología frente al antiguo procedimiento de transcribir la música directamente durante la interpretación: una eficiencia mucho más alta, contraponiendo la cantidad de documentos y el tiempo necesarios para su grabación; la posibilidad de grabar un acontecimiento sonoro una sola vez, sin necesidad de la repetición característica del método anterior, que no sólo pone a prueba la paciencia del ejecutante, sino que también introduce nuevas dificultades a causa de las mayores o menores diferencias entre las repeticiones.⁶

Pronto el fonógrafo se convertiría en una realidad, por primera vez de manos de Walter Fewkes, quien en 1889⁷ realizó grabaciones entre los Zuñi en Nuevo México y los Passamaquoddy en Maine.⁸ Claro está que este progreso no pudo pasar desapercibido, así que los primeros archivos sonoros no tardaron en fundarse, primero en EE. UU. durante los años 90, y a partir de 1900 también en Europa. Aunque fue la Academia Austriaca de Ciencias (Österreichische

⁵ Kunst 1955, op. cit., p. 19.

⁶ *Ibíd.* Desde otro punto de vista, el fonógrafo también permite grabar precisamente estas repeticiones o variaciones a fin de poderlas estudiar y tematizar, cf. Grainger, Percy, "Collecting with the Phonograph", *Journal of the Folk-Song Society* 12 (1908), pp. 147-169.

⁷ Según Kunst 1955, op. cit., p. 23, y Porter 1974, op. cit., p. 3; 1890, según Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1265.

⁸ *Ibíd.*; cf. también Fewkes, Jesse Walter, "On the use of the phonograph among the Zuñi Indians", *American Naturalist* 24 (1890), pp. 687-691; *ídem.* "A contribution to Passamaquoddy folklore", *Journal of American Folklore* 3 (1890), pp. 257-280.

Akademie der Wissenschaften) en Viena la primera institución en crear un archivo de fonogramas en 1900, el *Phonogrammarchiv* que más rápidamente se desarrolló y consiguió apoyar el procedimiento práctico con un fundamento teórico con amplísima envergadura fue el de Berlín, fundado en 1902 por iniciativa de Carl Stumpf.⁹ Lo que distinguió el enfoque de este archivo del de otras instituciones era, mucho más que una mera variación en su posición metodológica, su implantación en un contexto científico diferente, en otra disciplina. Mientras que la mayoría de las colecciones se inscribían en un ámbito etnológico,¹⁰ Carl Stumpf, un psicólogo que había realizado trabajos sistemáticos y empíricos sobre la música, encargó a Erich Moritz von Hornbostel, también psicólogo, si bien con formación musical, y a Otto Abraham, psicólogo y ginecólogo, la colección de materiales sonoros¹¹ y su conservación dentro del Instituto Psicológico (Psychologisches Institut) de la Universidad de Berlín,¹² donde permaneció hasta 1923, año en que fue trasladado a la Escuela Superior Estatal de Música (Staatliche Hochschule für Musik).¹³

Resulta imprescindible tener en cuenta, para entender el desarrollo de las ideas en la etnomusicología a partir de entonces hasta hoy, los fundamentos teóricos a que obedecían los investigadores del Phonogrammarchiv y en qué corrientes de pensamiento se inscribían.¹⁴ En primer plano, conviene recordar la teoría de la evolución, según la cual la cultura occidental fue interpretada

⁹ Stumpf había realizado las primeras grabaciones en 1900 durante conciertos de la orquesta áulica siamesa en Berlín, las cuales más tarde iban a representar la base del Phonogrammarchiv, cf. Porter 1974, op. cit., p. 182.

¹⁰ Fewkes, por ejemplo, era etnólogo, cf. Vale, Sue Carole de, "Fewkes, Jesse Walter", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, p. 518.

¹¹ Cf. Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1260.

¹² Para información más pormenorizada acerca de la relación entre la psicología y la musicología comparada, consúltese Schneider, Albrecht, "Psychological Theory and Comparative Musicology", Nettel/Bohlmann 1991, op. cit., pp. 293-317.

¹³ Cf. Sachs, Curt, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1930, p. 5.

¹⁴ Si pasamos por alto aquí las importantísimas contribuciones de etnomusicólogos de otros países, no es de ninguna manera porque ellos no hayan realizado estudios de gran valor o porque no hayan desarrollado teorías y metodologías propias, sino porque —tal vez lamentablemente— parece que han sido las contribuciones austriaco-alemanas y estadounidenses las más influyentes en el discurso científico. Sin embargo, conviene mencio-

como cumbre de una evolución de la que las culturas no europeas representaban etapas anteriores a causa de un desarrollo retardado. Este hecho, aparte de condicionar la proveniencia de los materiales, que consistían en músicas no europeas y música popular europea, era fundamental para la concepción de la nueva disciplina que se creó en torno al mencionado archivo. Según la idea de que, a través de la comparación de culturas no occidentales, se pudiese llegar a esclarecer épocas de la historia cultural occidental poco o nada conocidas, se puso de moda el *método comparativo*, aplicado a diversas disciplinas, entre ellas, por ejemplo, la filología. Abraham y Hornbostel, pues, adoptaron este método para cuestiones explícitamente musicales, dando así luz a la *musicología comparada*.¹⁵ Curt Sachs, famoso colaborador de Hornbostel en su clasificación de instrumentos musicales,¹⁶ resumió de manera concisa la importancia de la documentación musical y sus objetivos cuando escribió, refiriéndose al pequeño grupo de investigadores que se dedicaban al estudio musicológico de los materiales ofrecidos por el fonógrafo:

*En parte, ellos primero tuvieron que grabar, ordenar, presentar y analizar el material y crearon con ello la base amplia y firme para aquellos estudios que llevan más allá de lo estrictamente musicológico a conocimientos generales y globales.*¹⁷

nar los trabajos considerables en sentido práctico y teórico de los siguientes investigadores, que llegaron a crear escuelas de ideas en sus países: André Schaeffner en Francia, Richard Wallaschek en Austria, Constantin Brîloiu en Rumanía, Jaap Kunst y Arnold A. Bake en los Países Bajos, Béla Bartók en Hungría y Charles S. Meyers en Gran Bretaña. A ellos cabría añadir, además, el gran número de investigadores que se expresan en escrituras diferentes (como, por ejemplo, los provenientes de países de la antigua Unión Soviética) y cuyas publicaciones por eso se nos escapan.

¹⁵ Un documento altamente esclarecedor para el conjunto de los objetivos, métodos y teorías en torno a la musicología comparada en esta etapa temprana lo representa el artículo "Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft", publicado en la *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (1904), pp. 222-236, y basado en conferencias pronunciadas el 20 de junio de 1903.

¹⁶ Hornbostel, Erich Moritz von, y Sachs, Curt, "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), pp. 553 - 590.

¹⁷ Sachs 1930, op. cit., p. 6: "Sie haben zum Teil erst den Stoff aufnehmen, sichten, vorlegen und analysieren müssen und damit die breite und feste Grundlage für diejenigen Forschungen geschaffen, die über das eng Musikwissenschaftliche hinaus zu allgemeinen, weltumspannenden Erkenntnissen führen". La traducción es nuestra.

Aunque la disciplina se inscribía aún tanto terminológica como temáticamente en la *musicología*, representada por sus aspectos sistemáticos e históricos, su enfoque comparativo les obligó a Abraham y Hornbostel a un concepto de tendencia interdisciplinaria, sobre todo a través de contactos con la etnología orientada hacia la historia cultural.¹⁸

La tendencia a confiar partes considerables del trabajo a científicos provenientes de otros campos de investigación se acusa sobre todo en la faena documental. Así, se estableció una distinción entre el investigador que realiza las grabaciones —en la mayoría de los casos ningún musicólogo, sino etnógrafo, lingüista, misionero, funcionario colonial,¹⁹ etc.— y el que las analiza. En el segundo caso, Abraham y Hornbostel distinguieron el trabajo comparativo (según los objetivos esbozados más arriba) de las contribuciones a publicaciones etnográficas, llamando a las últimas el campo de trabajo *etnomusicológico*.²⁰

Tal vez fuese el aspecto del trabajo de Hornbostel que más trascendencia le confirió, aparte de sus estudios a base de las grabaciones del archivo, el hecho de haber creado una escuela que pasó a los anales históricos de la musicología como la *escuela de musicología comparada de Berlín*,²¹ difundida por él mismo y sus alumnos.²² Entre ellos cabe destacar, de un lado, a

¹⁸ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1261, menciona, entre otros, a Bernhard Ackermann del Museo de Folklore (Museum für Völkerkunde) de Berlín como representante de la *kulturhistorische[n] Ethnologie*.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*; cf. también Abraham, Otto; Hornbostel, Erich Moritz von, “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), p. 138. Los dos autores emplean, por supuesto, la palabra alemana *musikethnologisch*, que, a pesar del orden diferente de las dos partes del término, coincide con *etnomusicológico*. En la investigación de lengua alemana incluso se puede documentar *Ethnomusikologie* y *etnomusikologisch*, sin referirse a un cambio de contenido.

²¹ “Berliner Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft”; para las actividades del núcleo en torno a Hornbostel y Stumpf, cf. también Christensen, Dieter, “Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology”, *Nettl/Bohlmann* 1991, pp. 201-209.

²² Aparte de sus discípulos propiamente dichos, entre los que figuran Robert Lachmann, Walter Wiora, Hans Hickmann, Heinrich Husmann, Mieszyslaw Kolinski y Fritz Bose, el tra-

Georg Herzog, ya que él fue el primero que exportó las ideas de Hornbostel a los EE. UU., dando así luz a una síntesis entre el enfoque teóricamente sofisticado de la Escuela de Berlín y la etnografía básicamente descriptiva estadounidense a partir de 1925.²³ De otro lado, la atención especial que pretendemos prestar aquí al caso español nos obliga a mencionar la figura de Marius Schneider, quien dirigió el Phonogrammarchiv a partir de 1933, ya que huyó de Alemania a España, donde Higinio Anglès le confió la sección de etnomusicología del recién fundado Instituto Español de Musicología.

Respecto a la etnomusicología estadounidense vale la pena recordar que, después de Georg Herzog, emigraron prácticamente todos los representantes alemanes importantes de la disciplina durante los años 30, para llegar más o menos directamente a América, entre ellos Hornbostel, Sachs, Robert Lachmann y Mieczyslaw Kolinski.²⁴ Este hecho conllevó la aproximación de la musicología comparada según el modelo alemán a la de estilo estadounidense, así como a la antropología cultural y social, tanto por motivos temáticos como institucionales.²⁵ Hasta entonces —dejando a un lado los trabajos que Herzog realizó en EE. UU. a partir de 1925— la etnografía de carácter musical estadounidense se caracterizó por el afán de conservar las músicas indígenas, que resultó en actividades prioritariamente orientadas hacia la mera colección de informaciones cuyo análisis se encomendó a especialistas musicales.²⁶ Sin embargo, el encuentro de las dos corrientes europea y americana iba a ser de suma importancia en el desarrollo de la disciplina, llevando poco después de la segunda guerra mundial a lo que Christopher Marshall llamó acertadamente un cambio de paradigmas.²⁷

bajo de Hornbostel se reflejó en otros investigadores de envergadura, como por ejemplo Jaap Kunst en los Países Bajos, cf. Kunst 1955, op. cit., 26.

²³ Para la situación de la etnomusicología en sus etapas tempranas en EE. UU., cf. Nettl, Bruno, "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog", Nettl/Bohlmann 1991, op. cit., pp. 266-274.

²⁴ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1262.

²⁵ Cf. Weber, Michael, *Eine 'andere' Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, vol. 49), p. 95.

²⁶ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1265.

²⁷ Cf. Marshall, Christopher, "Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology", *The Cornell Journal of Social Relations* 7 (1972), pp. 75-83.

Artur Simon resume de manera muy concisa los aspectos más relevantes de ese cambio en la siguiente serie de dicotomías:

- desde el evolucionismo hacia el culturalismo
- desde el estudio histórico hacia el estudio antropológico-cultural
- desde lo diacrónico hacia lo sincrónico
- desde los *prototipos* de la música europea hacia las formas culturales de toda la humanidad
- desde el estudio de la prehistoria de la música hacia el estudio musical del presente
- desde los *principios* de la música hacia las universalidades biológicas
- desde el primitivismo hacia el creativismo relativizado
- desde el eurocentrismo hacia el etno-concepcionalismo
- desde el formalismo hacia el estudio del contexto sociocultural
- desde la concepción de lo estático hacia la de lo dinámico
- desde el análisis del producto musical hacia el del proceso musical
- desde el análisis musical de la estructura del documento sonoro hacia el análisis estructural de los comportamientos musicales
- desde la documentación al azar hacia la investigación de campo con objetivos concretos
- desde la musicalidad monocultural hacia la bicultural
- desde la comparación ingenua hacia la diferenciación objetivizada
- desde la especulación hacia el empirismo
- desde la idea global hacia el estudio del detalle²⁸

Entre los elementos que componen esta lista conviene detenerse un momento en los subrayados, ya que afectan directamente a la documentación musical y su concepción. El denominador común de los primeros tres corresponde, más que a un diferente punto de vista o una nueva metodología, a un profundo cambio en el concepto de lo que es *música*. Mientras que la musicología comparada se caracterizaba por una dedicación intensa y casi exclusiva al *hecho sonoro* —sean las que sean las ideas que influyeron en esta visión, por ejemplo, el concepto de *obra* en la musicología histórica o metodologías provenientes de las ciencias naturales— la etnomusicología concibe el hecho sonoro como un elemento entre muchos dentro

²⁸ Simon 1978, op. cit., p. 10. Lo subrayado es nuestro.

de un grupo humano, tal como lo expresó Alan P. Merriam en las famosas palabras "music as culture".²⁹ Sin embargo, este cambio no se produjo en detrimento de la grabación sonora o de la documentación musical. El progreso tecnológico después de la segunda guerra mundial había provisto a los etnomusicólogos de unas capacidades de recoger materiales mucho mayores que antes, y el rápido crecimiento de los archivos atestigua que los investigadores sabían aprovecharse de ello.³⁰ Así pues, lo que cambió no era la valorización de la documentación en sí, sino más bien las cuestiones de qué se debería documentar, cómo se debería documentar y cómo lo documentado debería ser interpretado.

Respecto a lo primero, hay que constatar que, otra vez, el desarrollo tecnológico ofreció a los científicos todo un mundo de posibilidades nuevas con las grabaciones audiovisuales en película y en vídeo.³¹ Sin embargo, conviene tener en cuenta que la grabación sonora y la audiovisual representan sólo un aspecto de lo documentable, al lado de fotografías, diseños y protocolos, las letras de música cantada y la descripción organológica de instrumentos musicales,³² etc. en clara analogía con la idea de que la música sólo es un aspecto dentro de una cultura estudiada. Pero esto sólo alude a la parte técnica del asunto, ya que, en la parte del contenido, la distinta definición de la *música* produce una ampliación considerable del campo a documentar. Éste incluye, aparte del hecho sonoro, la producción y creación musicales, la ejecución, y la comunicación y recepción desde un punto de vista social.³³ En cuanto a lo segundo, la pregunta de cómo documentar depende hoy, contrariamente a la musicología comparada, de las cuestiones que se pretende estudiar, lo que condiciona tanto la manera de recoger el material como la de trabajarlo, por

²⁹ Merriam, Alan P., "Ethnomusicology: discussion of the field", *Ethnomusicology* 4/3 (1960), p. 108; ídem, *The Anthropology of Music*, Illinois: Evanston, 1964, pp. 6 sq. Cf. también Weber 1990, op. cit., pp. 110-119.

³⁰ Simon 1978, op. cit., p. 13.

³¹ Sobre la grabación audiovisual, cf. Dauer, Alfons M., "Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. - Ein Beitrag zur Methodik der Transkription", *Research Film* 5/5 (1966), pp. 439-456.

³² Simon 1978, op. cit., p. 30; cf. también Brandl, Rudolf, "Der Einfluß der Forschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen", *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 15 (1973), pp. 73-88.

³³ Simon 1978, op. cit., p. 34.

ejemplo a través de una transcripción.³⁴ El tercero tal vez sea el aspecto más importante: para el etnomusicólogo, una grabación sonora sólo es instantánea, sólo representa un fragmento de lo que es su objeto de estudio, es decir, de un proceso musical. Esto obliga al etnomusicólogo a andar con sumo tiento a la hora de estudiar el material grabado, ya que la fijación de la música en una grabación puede conducir fácilmente a concebir la música también como un objeto estático.³⁵

Como se puede observar claramente, dentro de este cambio de paradigmas, el hecho sonoro perdió en importancia frente a otros aspectos junto con los que constituye la *música*. Aunque esa concepción, basada en las ideas de Merriam,³⁶ marcó el desarrollo de la etnomusicología decididamente, no faltaron quienes la criticaron. Mieczyslaw Kolinski, por ejemplo, temió que la acentuación de los aspectos del comportamiento en el concepto de Merriam debilitasen el equilibrio entre lo que él llamó los enfoques *musicológico* y *antropológico*.³⁷ John Blacking se expresó de manera semejante, indicando que “ciertos conceptos básicos tal vez sólo pudiesen ser revelados a través de análisis puramente técnicos del sonido musical”.³⁸ Quien posiblemente criticase más a Merriam fue Mantle Hood, oponiéndole un enfoque etnomusicológico en el que los conocimientos musicales prácticos adquieren suma importancia a la hora de estudiar una cultura musical, y que le llevó a pedir a los etnomusicólogos la *bi-musicalidad*.³⁹ No sorprende que, dentro de

³⁴ La transcripción musical, único medio de documentar música antes de la invención del fonógrafo y medio imprescindible de análisis después, siempre ha sido el gran tema dentro del discurso etnomusicológico. Cf. Kaufman Shelemay, Kay [Ed.], *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology: A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes*, vol. 4: Musical Transcription, New York/London: Garland Publishing, 1990.

³⁵ Simon 1978, op. cit., p. 28.

³⁶ Cf. nota 28 del presente trabajo.

³⁷ Kolinski, Mieczyslaw, “Recent trends in ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 11/1 (1967), pp. 1-24; cf. también Weber 1990, op. cit., p. 117.

³⁸ Blacking, John, “Review of The Anthropology of Music by Alan P. Merriam”, *Current Anthropology* 7/2 (1966), p. 218.

³⁹ Según esta idea, el etnomusicólogo debería, al disponer ya de una formación musical propia, adquirir una competencia musical dentro de la cultura que estudia, que, mucho más allá de estudios teóricos, incluiría el entrenamiento de las facultades auditivas, visuales y manuales, por ejemplo en la ejecución de un instrumento musical, cf. Hood, Mantle, “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology* 4/2 (1960), pp. 55-59.

este modelo, se exija que la investigación recurra a las herramientas técnicas más modernas para hacer posibles transcripciones adecuadas, aparte de intensificar los métodos de transcripción.

Al largo de las décadas siguientes, especialmente en los años setenta, se volvieron a plantear cuestiones en torno a la etnomusicología, prestando suma atención a la definición de la disciplina y sobre todo a su posición dentro de o frente a la *musicología*.⁴⁰ En general, sin embargo, las propuestas realizadas en este sentido y que hacen referencia a la documentación musical, se sitúan entre las dos corrientes descritas arriba, acercándose al uno o al otro extremo según la ponderación individual del investigador.

Documentación musical entre folklore y etnomusicología en España

Según hemos intentado esbozar más arriba, la musicología comparada nació en el ámbito de la psicología, si bien después fue institucionalizada dentro de la musicología. Este aspecto la distingue tanto respecto a su metodología como a sus objetivos de los esfuerzos por parte de investigadores provenientes de otras disciplinas, como la etnografía o el folklore. En España, en cam-

⁴⁰ *Musicología* se entiende en este contexto como la musicología tradicional de orientación histórica, y no como disciplina superpuesta que engloba las partes histórica, etnológica y sistemática. Hay que añadir que tal discurso se estableció prácticamente al principio de la historia de la etnomusicología y hasta hoy día no ha parado de producirse. Las soluciones que se propusieron a lo largo de las décadas son muy variadas, desde la visión de la etnomusicología como una subdisciplina de la musicología hasta lo contrario, la musicología (histórica) como subdisciplina de la (etno)musicología. La segunda opción parte de las bases del cambio de paradigmas que se produjo en los años cincuenta y sesenta, cuando, entre otros, los dos representantes de las corrientes más influyentes coincidieron en la aplicabilidad de sus conceptos de etnomusicología a cualquier música, incluyendo así la música occidental a la que se dedica tradicionalmente la musicología histórica: "Ethnomusicology is not a category in which it studies certain kinds of music, but rather a method of study which searches for certain goals in certain ways and which is applicable to any of the varied musical systems of the world", (Merriam 1960, op. cit., p. 112). "Ethnomusicology is an approach to the study of *any* music, not only in terms of itself but also in relation to its cultural context", (Hood, Mantle, "Ethnomusicology", Apel, Willi [Ed.], *Harvard Dictionary of Music*, s.l.: Harvard University Press, 1969, p. 298). Esta propuesta incluso llegó a ejercer considerable influencia en ciertas corrientes de la musicología histórica, cf. por ejemplo Rahn, John, "Ethnomusicological Approaches to Western Art Music: A Native Reflection", *the world of music* 29/1 (1987), pp. 9-16; Wachsmann, Klaus, "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music", *the world of music* 23/2 (1981), pp. 74-86.

bio, parece tan estrechamente ligada a esta última, que se hace difícil distinguir entre las dos, fenómeno que se da incluso a nivel terminológico: en algunos casos la denominación *folklore musical* persistió en los currículos de los conservatorios hasta 1995, cuando fue sustituida por la de *etnomusicología*.⁴¹

Los principios de una dedicación al hecho musical dentro del folklore español se encuentran, según Josep Crivillé i Bargalló,⁴² en apéndices musicales publicados en obras de orientación literaria,⁴³ como por ejemplo las realizadas por Manuel Milà i Fontanals,⁴⁴ Francisco Rodríguez Marín⁴⁵ o Pau Bertrán i Bros.⁴⁶ Aunque, en cuanto al enfoque más científico, Cunningham⁴⁷ atestigua la gran importancia de la introducción de grabaciones de campo, realizadas en España a partir de los años 30 por Xesús Bal e Gay, entre otros, y especialmente de la antología de Kurt Schindler,⁴⁸ entendiéndola como “signalling a transition to the modern period of ethnomusicological research”.⁴⁹ Conviene tener en cuenta también la figura de Felip Pedrell. Por una parte, este investigador entre la composición y la musicología, entre la música his-

⁴¹ Cf. Martí, Josep, “¿Necesitamos aún el término «etnomusicología?»”, *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 887.

⁴² En *El folklore musical*, Madrid: Alianza Editorial, 1983 (= López de Osaba, Pablo [Dir.], *Historia de la música española* 7), p. 43.

⁴³ Para un panorama más completo de los cancioneros del siglo XIX, especialmente los que contienen música, cf. Rey García, Emilio; Pliego de Andrés, Víctor, “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años”, *Revista de Musicología* XIV/1-2 (1991). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 355-373.

⁴⁴ *Romancerillo Catalán*, Barcelona: A. Verdaguier, 1882.

⁴⁵ *Cantos populares españoles*, Sevilla: F. Álvarez, 1881-1883.

⁴⁶ Bertrán i Bros, Pau, *Cansons i folliets populars inédites recullides al peu del Montserrat*, Barcelona: A. Verdaguier, 1885 IMF; ídem, *El rondallari català*, Estudi preliminar i edició de Josep M. Pujol, Il·lustracions de Joan Vila, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1989.

⁴⁷ Cunningham, Martin, “Iberia”, en Myers, Helen [Ed.], *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, New York/London: The Macmillan Press, 1993, p. 121.

⁴⁸ Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute, 1941.

⁴⁹ Cunningham 1993, op. cit., p. 121.

tórica y la popular, criticó decididamente la mayoría de los cancioneros del siglo XIX, entre otras razones, por las armonizaciones,⁵⁰ por lo que Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés ven en él la transición del folklore romántico hacia una musicología con criterios más estrictos.⁵¹ Por otra parte, Pedrell ejerció gran influencia en la musicología española a través de sus discípulos, entre los que cabe destacar a Higiní Anglès, fundador del Instituto Español de Musicología.

Fue ese instituto, de vínculos estrechos con los principales centros musicológicos de todo el mundo, que, al lado de la Sección Femenina, proporcionó a una considerable cantidad de folkloristas el apoyo institucional para realizar investigaciones de campo, especialmente en función de la recolección de melodías a fin de editar cancioneros.⁵² Este instituto, que había heredado de Pedrell, a través de Higiní Anglès, de un lado un enfoque musicológico que no excluyó la música popular de la historia de la música, y, de otro, el afán de coleccionar, conservar y publicar las fuentes musicales españolas —tanto las históricas⁵³ como las populares— abrió muy poco después de su fundación una sección de etnomusicología, bajo la dirección de Marius Schneider. Habiendo sido discípulo de Hornbostel en Berlín, como ya hemos indicado más arriba, fue director del Phonogrammarchiv a partir de 1933 hasta su huida en 1943. Después de haber impartido clases en la Universitat de Barcelona entre 1947 y 1955, se fue a Colonia (Köln) a dar clases de musicología comparada y etnomusicología, lo que representa un

⁵⁰ Esta cuestión se tematizó también en Abraham/Hornbostel 1905/06, op. cit.

⁵¹ Rey García/Pliego de Andrés 1991, op. cit., pp. 360 sq.

⁵² Emilio Rey García, en "La etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 880, ofrece una lista de los "más importantes músicos folkloristas del momento" que colaboraron con el Instituto Español de Musicología: Francesc Pujol, Joan Tomàs, Francesc Baldelló, Josep Ricart i Matas, P. Donostia, Arcadio de Larrea Palacín, Manuel García Matos, José Subirá, Bonifacio Gil, Pedro Echevarría Bravo, Juan Gil Lasheras, José María Gomar, Antonio Granero Zaldívar, Palmira Jaquetti, Manuel Lama Romero, Ricardo Olmos, Manuel Palau, Magdalena Rodríguez Mata, Aníbal Sánchez Fraile.

⁵³ Vale la pena destacar la actividad editorial del instituto, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que abarca, aparte de algunos cancioneros, entre otras, la serie de los Monumentos de la Música Española.

enlace importante entre las Escuelas de Berlín y de Colonia (Kölner Schule).⁵⁴ Teniendo en cuenta su afiliación a la escuela de Hornbostel, sorprende un tanto su actitud frente a las modernas tecnologías de grabación y su aplicación en la investigación de campo, tal como la describe en su respuesta a una reseña escrita por Charles Seeger acerca del Cancionero Popular de la Provincia de Madrid.⁵⁵ Defendiendo la metodología de trabajo de campo utilizada en la colección de dicho cancionero, que no incluye recursos técnicos de grabación, intenta exponer las ventajas de una transcripción realizada ad hoc frente a las hechas a partir de una grabación sonora. Mucho más que contraponer la transcripción a la grabación como medios de documentación, compara dos diferentes tipos de transcripción que se realizan a base de diferentes hechos, una “en directo”, otra escuchando una grabación. Aunque esta posición parece a primera vista más conservadora de lo que realmente es,⁵⁶ sí se distancia explícitamente de los enfoques de su maestro Hornbostel.⁵⁷ Es precisamente en la documentación musical donde parece divergir más, mientras que en cuanto a la interpretación de los datos obtenidos sigue bastante fielmente las bases del pensamiento comparativo, como lo demuestran sus publicaciones de la época e

⁵⁴ Cf. Günther, Robert, “Schneider, Marius”, Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited/Washington, D. C.: Grove’s Dictionaries of Music Inc./Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, 1980, vol. 16, pp. 687-689.

⁵⁵ Cf. Schneider, Marius, “En defensa del Cancionero popular de la provincia de Madrid”, *Anuario Musical* IX (1954), pp. 254-257, y Seeger, Charles, “Review of Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, edited by Manuel García Matos”, *Musical Quarterly* 39 (April 1953), pp. 289-293.

⁵⁶ De hecho, las aspiraciones de tratar la música en su contexto que describe (Schneider 1954, op. cit., p. 255), aunque beban principalmente de ideas folklóricas y etnográficas y no de sociológicas o antropológicas, como admite literalmente, no están tan lejos de las corrientes de aquella época: “Lo que nos importa es coordinar la música popular con la vida popular, para que contribuya al estudio de la cultura humana y que aparezca en su verdadero ambiente. Claro es que para un apasionado del mecanicismo no pueden tener ningún interés el orden del ciclo del año, ni las valiosas indicaciones folklóricas de la introducción. Pero nosotros adoptamos un punto de vista más etnográfico, y las razones por las cuales ordenamos la vida humana siguiendo el ciclo del año, también tienen carácter folklórico” (ibíd.).

⁵⁷ Al final del artículo le critica de manera bastante directa, citando una frase —de la que desafortunadamente no indica la fuente exacta— de Robert Lachmann: “La desgracia de v. Hornbostel es querer convertir la musicología en una ciencia natural”, ibíd., p. 257.

incluso posteriores.⁵⁸

En general, el panorama de la documentación etnomusical en España lo resume Emilio Rey García así, a mediados de los años 90:

La labor realizada en el campo de la recopilación ha producido resultados realmente importantes, pero todavía se puede hacer más si se emprenden trabajos de campo exhaustivos en algunas provincias y regiones poco exploradas antes de que se desaparezcan para siempre las fuentes orales vivientes, que están, como puede suponerse, en la última etapa de pervivencia.

*En cuanto a las grabaciones de tipo documental es importante lo publicado, pero se podría haber hecho más con vistas a la creación de un gran archivo fonográfico nacional a imitación del que tienen otras naciones europeas y americanas. Aunque existen algunos archivos regionales y personales, carecemos de una gran fonoteca centralizada, [...]*⁵⁹

El primer párrafo citado alude a un tema que marca gran parte del discurso folklórico-etnomusicológico español del pasado y sigue ejerciendo gran influencia en el presente. Josep Martí, en su artículo “Hacia una antropología de la música”,⁶⁰ llama la atención sobre “una verdadera obsesión por un producto que se desvanece”, que se deja rastrear en las publicaciones del siglo XIX ya. Este afán de coleccionar el *patrimonio musical*, que en prin-

⁵⁸ Cf., por ejemplo, Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las Altas Culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Ya en el título de esta publicación se reconocen fácilmente los elementos que atestiguan su afiliación a las teorías evolucionistas y difusionistas (“Altas Culturas”) y también de un concepto de etnología con aspiraciones histórico-universales (“histórico-etnográfico”), elementos muy criticados precisamente después de la segunda guerra mundial.

⁵⁹ Rey García 1997, op. cit., pp. 880 sq. Tal vez el hecho criticado por Rey García en las últimas líneas citadas responde más bien a cuestiones políticas “estatales” que a un problema de corte científico. Ya que el autor cita en los párrafos siguientes (ibíd., p. 881) la Fonoteca de Música Tradicional del “Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular” y la Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana, parece que, más que la falta de un archivo “nacional”, lamenta la falta de un archivo “estatal”.

⁶⁰ *Anuario Musical* XLVII (1992), p. 198.

cipio es muy estimable y ha dado frutos importantes tanto en el caso de la musicología histórica como en la etnomusicología,⁶¹ parece que, según muchos etnomusicólogos españoles, ha llevado a un desequilibrio acusado entre obras descriptivas y analíticas.⁶² Tal desequilibrio fue asociado por algunos científicos a la oposición entre folclore y etnomusicología,⁶³ que corresponde así a la larga supervivencia de este término incluso en la enseñanza superior a la que ya hemos aludido. Al principio de los años 90 todavía se lamenta este equilibrio⁶⁴ en la segunda mitad de la misma década, sin embargo, ya “se está abriendo paso una etnomusicología centrada más en los aspectos sociales y antropológicos de la música”,⁶⁵ y también se muestran indicios de un mutuo reconocimiento en vista de la necesidad de colaborar y compartir tanto metodologías como resultados de la investigación.⁶⁶

⁶¹ Vale la pena destacar que ese afán caracterizaba tanto a Pedrell como a sus discípulos —además de Higiní Anglès, también a Manuel de Falla— y tiene por lo tanto gran influencia en la orientación del Instituto Español de Musicología como centro de estudios históricos y etnológicos de la música.

⁶² Así, Rey García 1997, op. cit., p. 883, lamenta que “siguen sin sentarse las bases metodológicas sobre las que debe apoyarse el estudio de la música popular de tradición oral”. En la misma línea ya se había pronunciado Josep Crivillé en 1983, considerando “por una parte los estudios descriptivos y por otra los estudios sistemáticos, debemos manifestar que la situación en España entre ambas parcelas es muy desproporcionada. Mientras en la primera categoría, [...] se pueden inventariar un elevado número de aportaciones, en el segundo apartado, que entendemos dedicado al estudio e investigación de los materiales acopiados en el primero, la cantidad de títulos que se barajan está en evidente desmedida”. (Crivillé i Bargalló 1983, op. cit., p. 45).

⁶³ Ramón Pelinski, por ejemplo, primero establece la distinción terminológica descrita arriba: “Si concibiéramos el folclor musical como una disciplina inspirada en ideales de homogeneidad cultural, interesada exclusivamente en las músicas del pasado que sobreviven aún en pequeñas comunidades rurales, cuyas canciones, danzas y toques instrumentales colecciona y transcribe, cataloga y describe formalmente como objetos, sin la ambición de esclarecer teóricamente estos datos, ni de interpretarlos como procesos culturales significativos en la vida de las comunidades en cuestión, no vemos cómo una convergencia entre tal disciplina y la etnomusicología pueda ser una aspiración realista”. (Pelinski, Ramón, “Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor”, *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 889), para luego esbozar la idea de una colaboración entre las dos corrientes (ibíd., p. 900).

⁶⁴ Cf. Martí 1992, op. cit., p. 210.

⁶⁵ Rey García 1997, op. cit., p. 885.

⁶⁶Falta editorial

Conclusiones

Como vamos viendo, la documentación ha desempeñado un papel de suma importancia desde el principio en la historia de la disciplina posteriormente llamada etnomusicología. Fueron, por una parte, la evolución técnica que proporcionó a los investigadores herramientas cada vez más sofisticadas y eficaces, y por otra, la constante reflexión teórica y metodológica y la capacidad de redefinición a que se sometió la disciplina las que obligaron a los científicos a definir igualmente la posición de la documentación dentro del propio discurso. Al fin y al cabo parece que la documentación y su relevancia no mudaron esencialmente; sin embargo, lo que sí cambiaron fueron sus contenidos y sus métodos. Respecto a España, se produce la impresión de que la disciplina fue dominada durante largo tiempo por un concepto arraigado en un folklore descriptivo, pero los trabajos más recientes y, sobre todo, las discusiones que se están llevando a cabo entre los jóvenes musicólogos —incluidos aquí los pertenecientes a la *historia de la música*— parecen anunciar cambios profundos que, empero, también denotan una cierta capacidad de reconciliación entre las corrientes divergentes.

Literatura citada y de consulta

- Abraham, Otto; Hornbostel, Erich Moritz von, "Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (1904), pp. 222-236
- ídem, "Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), pp. 138-141
- Adler, Guido, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20
- Baumann, Max Peter [Ed.], *World Music - Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1992 (= *Intercultural Music Studies* 3)
- Bertrán i Bros, Pau, *Cansons i follies populars inédites recullides al peu del Montserrat*, Barcelona: A. Verdaguer, 1885
- ídem, *El rondallari català*. Estudi preliminar i edició de Josep M. Pujol, Il·lustracions de Joan Vila, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1989
- Blacking, John, "Review of The Anthropology of Music by Alan P. Merriam", *Current Anthropology* 7/2 (1966), p. 218

- ídem, *How musical is Man?*, London: Faber & Faber, 1976
- Br?iloiu, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève: Minkoff, 1973
- Brandl, Rudolf M., "Der Einfluß der Forschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen", *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 15 (1973), pp. 73-88
- ídem, "Si tacuisses Greve - der notwendige Erhalt der Musikethnologie", *Die Musikforschung* 56/2 (2003), pp. 166-171
- Christensen, Dieter, "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology", Nettel/Bohlmann 1991, pp. 201-209
- Christensen, Dieter; Simon, Artur; Béhague, Gérard; Geldenhuys, Daniël G., "Musikethnologie", Finscher, Ludwig [Ed.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6 Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, pp. 1259-1291
- Crivillé i Bargalló, Josep, "La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones, necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral", *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial, 1981, pp. 143-166
- ídem, *El folklore musical*, Madrid: Alianza Editorial, 1983 (= López de Osaba, Pablo [Dir.], *Historia de la música española* 7)
- Cunningham, Martin, "Iberia", en Myers 1993, III: Northern and Western Europe, pp. 119-125
- Dauer, Alfons M., "Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm - Ein Beitrag zur Methodik der Transkription", *Research Film* 5/5 (1966), pp. 439-456
- Emrich, Duncan, *Folk Music of the United States and Latin America (combined catalogue of phonograph records)*, Washington D.C.: The Library of Congress, 1948
- Fewkes, J. Walter, "On the use of the phonograph among the Zuñi Indians", *American Naturalist* 24 (1890), pp. 687-691
- ídem, "A contribution to Passamaquoddy folk-lore", *Journal of American Folklore* 3 (1890), pp. 257-280
- Fraser, Norman, *International Catalogue of recorded Folk Music*, London: Oxford University Press, 1954
- Gilman, B. I., "Zuñi Melodies", *Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891), zitiert nach Kunst 1955
- Graf, Walter, "The Phonogramarchiv der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Vienna", *The Folklore and Folk Music Archivist* IV/4 (1962)
- Grainger, Percy, "Collecting with the phonograph", *Journal of the Folk-Song Society* 12 (1908), pp. 147-169

- Greve, Martin, "Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der "Musikethnologie""", *Die Musikforschung* 55/3 (2002), pp. 239-251
- Günther, Robert, "Schneider, Marius", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited/Washington, D. C.: Grove's Dictionaries of Music Inc./Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, 1980, vol. 16, pp. 687-689
- Harrison, Frank Llewellyn; Hood, Mantle; Palisca, Claude V., *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1963
- Hidalgo Montoya, Juan, *Folklore Musical Español*, Madrid: A. Carmona, 1984
- Hood, Mantle, "The Challenge of 'Bi-Musicality'", *Ethnomusicology* 4/2 (1960), pp. 55-59
- ídem, "Music, the unknown", Harrison, Frank Llewellyn; Hood, Mantle; Palisca, Claude V. 1963, pp. 215-326
- ídem, "Ethnomusicology", Apel, Willi [Ed.], *Harvard Dictionary of Music*, s.l.: Harvard University Press, 1969, pp. 298-300
- Hornbostel, Erich Moritz von, "Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft", *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7/3 (1905), pp. 85-97, reeditado en Hornbostel 1986, pp. 40-58
- ídem, Kaden, Christian; Stockmann, Erich [Ed.], *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Reclam, 1986
- Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt, "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), pp. 553 - 590
- Inzenga y Castellanos, José, *Cantos y Bailes Populares de España*, Madrid: Romero, 1988
- Kaufman Shelemay, Kay [Ed.], *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology. A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes*, Volume 1: History, Definitions, and Scope of Ethnomusicology, Volume 2: Ethnomusicological Theory and Method, Volume 3: Music as Culture, Volume 4: Musical Transcription, Volume 5: Cross-Cultural Musical Analysis, Volume 6: Musical Processes, Resources, and Technologies, Volume 7: A Century of Ethnomusicological Thought, New York/London: Garland Publishing, 1990
- ídem, "Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", Nettl/Bohlmann 1991, pp. 277-292
- Klenke, Kerstin; Koch, Lars-Christian; Mendivil, Julio; Schumacher, Rüdiger; Seibt, Oliver; Vogels, Raimund, "'Totgesagte leben länger' - Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie", *Die Musikforschung* 56/3 (2003), pp. 261-271
- Kolinski, Mieczyslaw, "Recent trends in ethnomusicology", *Ethnomusicology* 11/1 (1967), pp. 1-24
- Krader, Barbara, "Ethnomusicology", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary*

- of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, pp. 275-282
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: The University of Chicago Press, 1970
- Kunst, Jaap, *Ethno-Musicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1955
- Lach, Robert, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1924
- Manzano Alonso, Miguel, "Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 991-999
- Marshall, Christopher, "Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology", *The Cornell Journal of Social Relations* 7 (1972), pp. 75-83
- Martí, Josep, "Hacia una antropología de la música", *Anuario Musical* XLVII (1992), pp. 195-225
- ídem, "Necesitamos aún el término «etnomusicología»?», *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 887-894
- Martínez Hernández, Antonio, *Antología Musical de Cantos Populares Españoles y un suplemento de cantos populares portugueses*, Barcelona: Isart Durán, 1930
- Mil Canciones Españolas*, Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, 1943
- Milà i Fontanals, Manuel, *Romancerillo Catalán*, Barcelona: A. Verdaguer, 1882
- Merriam, Alan P., "Ethnomusicology: discussion of the field", *Ethnomusicology* 4/3 (1960), pp. 107-114
- ídem, *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964
- Myers, Helen [Ed.], *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, New York/London: The Macmillan Press, 1993
- Nettl, Bruno, *Music in Primitive Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 1956
- ídem, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press, 1983
- ídem, "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog", Nettl/Bohlmann 1991, pp. 266-274
- Nettl, Bruno; Bohlmann, Philip V. [Ed.], *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991

- Ocón, Eduardo, *Cantos españoles*, Madrid: Unión Musical Española, s.a.
- Onis, Federico de, *Canciones Españolas*, New York: Instituto de las Españas, 1931
- Pedrell, Felip, *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona: Boileau, 1948
- Pelinski, Ramón, "Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 895-901
- Pike, Kenneth Lee, "Towards a Theory of the Structure of Human Behavior", Hymes, Dell H. [Ed.], *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York 1964, pp. 54-62
- ídem, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Paris/Den Haag, 1967
- Porter, James, "Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems", *Association for Recorded Sound Collections Journal* 6/2 (1974), pp. 3-16; también en Kaufman Shelemay 1990, vol. 6, pp. 181-194
- Rahn, John, "Ethnomusicological Approaches to Western Art Music: A Native Reflection", *the world of music* 29/1 (1987), pp. 9-16
- Reinhard, Kurt, "The Berlin Phonogramm-Archiv", *The Folklore and Folk Music Archivist* V/2 (1962)
- Rey García, Emilio, *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994
- ídem, "La etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 877-886
- Rey García, Emilio; Pliego de Andrés, Víctor, "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años", *Revista de Musicología* XIV/1-2 (1991). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 355-373
- Roche, Simone, *Collection Musée de l'Homme (Paris)*, Paris: UNESCO, 1952
- Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla: F. Álvarez, 1881-1883
- Sachs, Curt, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1930
- Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute, 1941
- Schneider, Albrecht, "Psychological Theory and Comparative Musicology", *Nettl/Bohlmann* 1991, pp. 293-317

- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las Altas Culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946
- idem, "En defensa del Cancionero popular de la provincia de Madrid", *Anuario Musical* IX (1954), pp. 254-257
- Seeger, Charles, "Review of Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, edited by Manuel García Matos", *Musical Quarterly* 39 (April 1953), pp. 289-293
- Simmel, Georg, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, Berlin, 1882
- Simon, Artur, "Probleme, Ziele und Methoden der Ethnomusikologie", *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), pp. 8-52
- Steszewski, J., "Some Remarks on the Relationship between Musicology and Ethnomusicology", Pozzi, R. [Ed.], *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995
- Suppan, Wolfgang, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz et al.: Schott, 1984 (= Musikpädagogik - Forschung und Lehre 10)
- Vale, Sue Carole de, "Fewkes, Jesse Walter", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, p. 518
- Wachsmann, Klaus, "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music", *the world of music* 23/2 (1981), pp. 74-86
- Weber, Michael, *Eine 'andere' Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, vol. 49)