

Hacia un replanteamiento de la historia de la etnomusicología desde los estudios sobre el sonido: objetos y contextos en las grabaciones de campo durante las primeras décadas de investigación etnomusicológica

Marta García Quiñones

Investigadora independiente

martagq@gmail.com

Palabras clave: estudios sobre el sonido, etnomusicología, historia, tecnologías de grabación audio, grabaciones de campo.

Resumen: El artículo parte del interés existente en círculos etnomusicológicos por el nuevo campo interdisciplinar de los estudios sobre el sonido (del inglés *sound studies*) para apuntar algunas paradojas históricas que este acercamiento plantea. En concreto, trata sobre los inicios de la musicología comparada, hasta los años treinta del siglo pasado, en Europa y los Estados Unidos, y presenta los modelos conceptuales, prevalentemente textuales, que se asentaron entonces y que contribuyeron a invisibilizar el papel de las primeras tecnologías de grabación audio en la definición del objeto etnomusicológico. También reflexiona sobre cómo se argumentó la separación del ámbito de las grabaciones de campo del de las grabaciones comerciales. En último extremo, el artículo invita a reconsiderar la historia de la etnomusicología desde los estudios sobre el sonido.

Desde hace algo más de una década, el interés por el oído, esto es, por los sonidos, los ruidos y nuestra manera de percibirlos, ha encontrado espacio en un nuevo campo interdisciplinar que se ha dado en llamar «estudios sobre el sonido», que es traducción del inglés *sound studies*, aunque antes había tenido otros nombres, como *auditory culture studies* o «estudios sobre cul-

Ankulegi 22, 2018, 11-26

Fecha de recepción: 16-04-2018 / Fecha de aceptación: 11-12-2018

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2018

tura auditiva» (Bull y Back, 2003; Pinch y Bijsterveld, 2012; Sterne, 2012). «Estudios sobre sonido» es una etiqueta muy amplia, intencionadamente amplia, que comprende (al menos en teoría) cualquier investigación que tenga por objeto cualquier tipo de sonido, cualquier forma de escucha y contexto y las condiciones de relación entre sonidos, escucha y contexto, aunque en realidad la atención a los distintos objetos sonoros ha sido y es bastante desigual.

Aunque los investigadores sobre el sonido normalmente reconocen la influencia que algunos etnomusicólogos, como el norteamericano Steven Feld (2015), han tenido en el desarrollo de este nuevo campo interdisciplinar, el papel histórico de la disciplina en este proceso ha recibido poca atención. Quizá esto no resulta tan sorprendente si tenemos en cuenta que los manuales y colecciones de ensayos sobre estudios de sonido raramente se ocupan no ya de músicas del mundo, sino simplemente de música. Suelen abordar más bien cuestiones que tienen que ver con los sonidos no musicales de cualquier tipo (por ejemplo, el paisaje sonoro o las grabaciones ornitológicas), la historia de las tecnologías audio y las técnicas de grabación y producción audio (Fabbri y García Quiñones, 2017). Por otro lado, la etnomusicología, inmersa desde los años ochenta en un proceso de refundación, muestra hoy en día una actitud de apertura hacia los estudios de sonido, con departamentos que organizan seminarios sobre la cuestión y la formación, en el 2009, de un grupo de especial interés sobre estudios de sonido en la Society for Ethnomusicology norteamericana¹. Entre los antropólogos

y etnomusicólogos de habla hispana, encontramos también algunos ejemplos de interés por sonidos no musicales, como el paisaje sonoro (Labajo, 1992; Pelinski, 2007). Sin embargo, esa ampliación temática (de la etnomusicología a los estudios de sonido) no suele explicarse, como si fuera obvia. En realidad, si contemplamos la historia de la investigación etnomusicológica, la impresión sería más bien la contraria.

Desde los inicios de la musicología comparada, la capacidad de captar y analizar tanto las músicas como sus contextos ha dependido de las tecnologías de grabación disponibles en cada momento. Sin embargo, estas posibilidades tecnológicas han recibido normalmente poca atención teórica. Abordar esta cuestión exigiría, en el fondo, una entera reformulación de la historia de la etnomusicología poniendo el foco en la evolución de las tecnologías y prácticas de grabación de campo —y, más allá de las tecnologías y prácticas concretas, en los modelos conceptuales que las han guiado— para tratar de entender así cómo esa evolución ha influido en la definición del campo temático y, a la larga, ha hecho posible la apertura a los estudios sobre el sonido que se está produciendo en este siglo. Lejos de pretender cumplir este objetivo tan ambicioso, este artículo trata sobre la presencia de las primeras tecnologías de grabación audio en los inicios de la musicología comparada —hasta los años treinta del siglo pasado— con la intención de ofrecer una introducción a los modelos conceptuales relativos al uso del fonógrafo que se asentaron entonces y a las paradojas que plantean. Como argumentaré a continuación, en los comienzos de la disciplina prevalecieron los

¹ Los presidentes de este grupo son en este momento Yun Emily Wang (Universidad de Toronto) y Anthony Rasmussen (Universidad de Califor-

nia en Riverside) [https://www.ethnomusicology.org/?Groups_SIGsSS].

modelos textuales, que consideraban las tecnologías de grabación de sonidos como meros instrumentos, lo que estableció de este modo, además, un límite conceptual entre grabaciones de campo y grabaciones comerciales. La posición desde la que me aproximo a este tema no es la de la práctica etnomusicológica, sino la de alguien que investiga la evolución histórica de las disciplinas científicas relacionadas con la escucha, y en particular con la escucha musical.

La introducción del fonógrafo y la definición del objeto etnomusicológico

La curiosidad por «lo otro» está en la raíz de la antropología, aunque hoy en día ya no la entendamos así, y la curiosidad de los seres humanos por los mundos sonoros más o menos «otros» no es en absoluto nueva; de hecho, precede al nacimiento de la antropología como disciplina. Se remonta por lo menos a las crónicas de los viajeros del siglo XVI, por ejemplo, a la crónica brasileña del viajero francés Jean de Léry (1536-1613) (Léry, 1994, que recoge la edición publicada en La Rochelle en 1578), y pasa por las alusiones a cantos, ruidos ambientales, ruidos corporales, gritos y producciones vocales que se pueden encontrar también en las relaciones de misioneros, conquistadores y científicos de la España colonial (Labajo, 1997; Cámara, 2003: 30-33). Tanto en el caso de España como en el de otros estados con dominios coloniales, las narraciones sobre encuentros con sonidos y músicas hasta entonces desconocidas circulaban en las redes establecidas por el poder de las metrópolis, y este poder impregnaba también la manera en que esas «otras» músicas y sonidos eran representadas (Agnew, 2005).

Además de las menciones habituales en los manuales de etnomusicología (Myers, 1992: 3; Magrini, 2002: 5-6; Cámara, 2003: 33-41), podemos encontrar fragmentos de textos de viajeros que describen algunos de esos primeros encuentros musicales, desde mediados del siglo XVI a comienzos del XIX, en la antología que el etnomusicólogo irlandés Frank Harrison (1905-1987) recopiló (Harrison, 1973). En ella se incluyen transcripciones de melodías, e incluso alguna melodía armonizada, pero el instrumento principal de descripción es el texto. El norteamericano Philip Bohlman, por su parte, ha puesto de relieve la importancia de las representaciones visuales de músicas no europeas que pueden encontrarse en esas crónicas de viaje, en las que no suelen faltar las ilustraciones (Bohlman, 1988). Más recientemente, la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier, en su libro *Aurality* (2014), ha rastreado diversos corpus textuales colombianos (o sobre Colombia) del siglo XIX, incluso diccionarios, en búsqueda de las escuchas de las que esos textos son testimonio, esto es, de las voces, sonidos y maneras de percibirlos que resuenan en ellos. En definitiva, el «oído etnográfico» por el que se preguntaba Veit Erlmann en la introducción a su antología *Hearing Cultures* (2004) se ha servido a lo largo de la historia del lenguaje escrito, del texto y también de la imagen (pintada o impresa) para registrar y transmitir las experiencias de escucha, ya sea en forma de ficción, crónica o relato, o en textos más formalizados.

La musicología comparada, antecedente histórico de la etnomusicología y denominación que dio Guido Adler (1855-1941) en su famoso programa al estudio de las músicas de distintas culturas, países y territorios (Muggleston y Adler, 1981: 13), se apoyó

igualmente en textos y en transcripciones musicales, que al fin y al cabo son también una forma de registro escrito. A finales del siglo XIX se consideraba que la tarea del experto consistía precisamente en estudiar e intentar sistematizar esas transcripciones con el propósito de establecer una clasificación según sus características. Sin embargo, la recogida del material musical a menudo quedaba en manos (y oídos) de viajeros con escasos conocimientos musicales (Magrini, 2002: 8-9). Incluso cuando las personas encargadas de la transcripción eran expertas en la percepción musical, la complejidad de la tarea ponía a prueba no solo su agudeza auditiva, sino también las expectativas de escucha producto de su propia cultura musical. En este sentido, es revelador el relato de Carl Stumpf (1848-1936), pionero de la psicología de la música, quien, en noviembre de 1885, se reunió en la ciudad alemana de Halle con el indio nuxálk Nuskilusta (aunque la denominación con la que se conocía entonces a su grupo humano era «bella coola», por el nombre del valle de la Columbia Británica en el que habitaban) para transcribir algunas de sus canciones. En sesiones de una o dos horas a lo largo de cuatro días, Nuskilusta, demostrando una paciencia infinita, se avino a cantar varias melodías, y repitió unas diez veces cada una a petición del investigador. A raíz de esta experiencia, Stumpf se preguntó en el ensayo *Lieder der Bellkula Indianer* si las transcripciones de los viajeros, que normalmente no consignaban ni comentaban ninguna dificultad en la tarea, eran realmente dignas de confianza (Stumpf, 1886: 406-407; Ames, 2003: 305-306).

El desarrollo histórico de la musicología comparada se produjo, como es bien sabido, a partir de la invención del fonógrafo, que de hecho ya existía en el momento en que Stumpf

intentaba transcribir algunas canciones nuxálk de labios de Nuskilusta. Patentado por Thomas Edison (1847-1931) en 1878, el fonógrafo, que en principio no estaba pensado exclusivamente para usos musicales (Edison, 1878), fija y establece el objeto sonoro como objeto científico al captar directamente el sonido. A la vez, separa el momento de recogida de las canciones del momento de transcripción y análisis, lo que iba a facilitar la labor de los investigadores de las músicas de tradición oral. El mismo Stumpf fundó en Berlín, en 1900, el PhonogrammArchiv, el segundo archivo fonográfico que se constituyó en Europa, después del de Viena, y que dirigió Erich von Hornbostel (1877-1935) entre 1905 y 1933. En un ensayo de presentación del proyecto, Stumpf observaba cómo la fotografía había devuelto su verdadero aspecto a gentes de países lejanos que antes eran retratadas a menudo con rasgos parecidos a los europeos; de la misma manera, el fonógrafo iba a evitar que las melodías exóticas se europeizaran al transcribirse y armonizarse (Stumpf, 1908: 226-227). Como había argumentado Hornbostel en un artículo que firmó con Otto Abraham (1872-1926) cuatro años antes, el nuevo aparato presentaba notables ventajas, como el hecho de permitir al investigador concentrarse en el material grabado sin atender a estímulos visuales que hubieran podido distraerlo. Podía también manipular la velocidad de reproducción para analizar los más nimios detalles de cada canción (Abraham y Hornbostel, 1904: 229; Stumpf, 1908: 233). No obstante, las canciones no podían escucharse un número ilimitado de veces dada la fragilidad del material del que estaban hechos los cilindros, que eran de cera. El archivo berlinés encontraría poco después la manera de hacer copias de cobre, lo que resultaría decisivo para aumentar los fondos fonográficos

mediante un hábil sistema de intercambios internacionales (Reinhard, 1962; Reinhard y List, 1963) y convertirlo así en el principal archivo fonográfico de antes de la Segunda Guerra Mundial.

Mirando hacia atrás desde nuestro tiempo, en el que la escucha de música grabada ha sido naturalizada, quizá sean menos evidentes las desventajas que el fonógrafo también comportaba y el trabajo de acomodación y habituación de la escucha que los primeros oyentes tuvieron que hacer. Además de la escasa calidad de las grabaciones durante las primeras décadas, como ha señalado Erika Brady, el fonógrafo creó una manera de escuchar nueva e insólita, pues el sonido grabado, al reproducirse, no iba acompañado de otras informaciones sensoriales sobre su fuente (Brady, 1991: 32-34). Por otro lado, en los primerísimos estadios de la adopción del fonógrafo para el estudio de las músicas de «otras» culturas aún se aceptaba que la grabación de canciones pudiera tener lugar en cualquier ciudad donde individuos de esas culturas hubieran sido llevados para ser examinados por científicos o exhibidos en ferias e incluso en circos humanos (Ames, 2003: 300-301). Por ejemplo, las primeras grabaciones que ingresaron en el Phonogramm-Archiv, de un grupo de teatro tailandés, se hicieron en el Zoologischer Garten de Berlín (Koch, Wiedmann y Ziegler, 2004: 227). Hornbostel viajaría en 1906 a Oklahoma, por encargo del Field Museum de Chicago, para grabar la música de los pawnee. Pero es relevante que, cuando Stumpf se refiere a este viaje en su texto de presentación del Phonogramm-Archiv, se sienta obligado a explicar que este tipo de visitas permiten tener una impresión de primera mano de las músicas y el modo como se interpretan y que no son irrelevantes (Stumpf, 1908: 230). Queda

así claro que no se trataba de una práctica habitual.

En cambio, en línea con las concepciones vigentes antes del uso del fonógrafo, se entendía que el verdadero trabajo del estudioso era analizar el material grabado y clasificarlo, empleando para ello instrumentos de laboratorio si era necesario. En el caso del Phonogramm-Archiv, se sabe que en sus primeros años de existencia la institución a menudo confiaba la producción de material grabado a antropólogos asociados con el museo etnológico de Berlín, el *Königliches Museum für Völkerkunde*. El director de esta institución, Felix von Luschan (1854-1924), que colaboró desde el principio con el archivo berlinés, se ocupaba de que pudieran disponer de un fonógrafo y fueran instruidos antes de viajar en el modo correcto de hacer las grabaciones a fin de facilitar su estudio posterior (Koch, Wiedmann y Ziegler, 2004: 227). Precisamente Luschan publicó en 1904 un manual de ayuda a la observación etnográfica que incluía un apartado sobre música. En él, además de detallar todos los elementos técnicos que era necesario llevar para poder grabar música y dar algunas indicaciones prácticas para conseguir grabaciones útiles, solicitaba a sus colaboradores que apuntaran información complementaria en un diario. No le interesaban solo los aspectos musicales, sino también otros, como la actitud del cantante o músico, su ocupación y las teorías y mitos que los nativos de esa comunidad asociaban con la música grabada. Sin embargo, a menudo los etnólogos que iban al campo volvían sin haber recogido esos datos complementarios (Luschan, 1904: 61-62; Reinhard y List, 1963: 6-9). Luego Hornbostel y sus colaboradores se encargaban de seleccionar, analizar y transcribir el material grabado

de acuerdo con ciertos criterios (Abraham y Hornbostel, 1909).

Aunque el Phonogramm-Archiv de Berlín era la institución fonográfica más importante de la época, y lo seguiría siendo hasta la Segunda Guerra Mundial, las primeras grabaciones de músicas «exóticas» no se hicieron en Alemania, sino en el país donde se inventó el fonógrafo: Estados Unidos. Hay algunas dudas al respecto, pero parece que fue en marzo de 1890 cuando Jesse Walter Fewkes (1850-1930) lo usó por primera vez en una visita que hizo a los passamaquoddy, que habitaban en el estado de Maine (Brady, 1991: 54-55), donde grabó canciones y tradiciones orales en general. Luego grabaría también entre los indios zuñi (Fewkes, 1890). No obstante, la transcripción y análisis de esas melodías no se las debemos a él, sino a Benjamin Ives Gilman (1852-1933), quien las publicó en 1891 precedidas de interesantes observaciones donde explica, por ejemplo, la influencia de la velocidad de giro del fonógrafo, que era a menudo inestable, en la frecuencia de las notas de los cantos. En el texto argumenta también que sus transcripciones son aproximaciones, resultado de comparar las grabaciones de Fewkes, reproducidas en un fonógrafo alimentado por un motor eléctrico (para mayor estabilidad), con las notas que iba localizando, a oído, en un armonio (Gilman, 1891/1990: 71-72), lo cual nos da idea de la complejidad de la tarea. Menciona también que, antes de ponerse a transcribir las grabaciones de Fewkes, nunca había escuchado música «primitiva» (adjetivo con el que se asociaba entonces prácticamente cualquier música que no viniera de Europa) y que se abstuvo de consultar otros registros de melodías indias durante su estudio (1891/1990: 73). Esta última declaración nos puede resultar extraña hoy en

día, pero en mi opinión Gilman no excusa así su ignorancia, sino que está ofreciendo una ulterior garantía de su objetividad como instrumento perceptivo, ya que se habría enfrentado al objeto científico (las grabaciones) sin el condicionante de ningún otro estímulo o conocimiento previo.

Las primeras grabaciones en el contexto de un trabajo de campo en los Estados Unidos y en Europa

La producción y escucha de grabaciones sonoras (o audiovisuales) —esto es, el «modo audiovisual» de acceso al conocimiento (Gérard, 2014: 19)— ha conferido y confiere a la etnomusicología gran parte de su especificidad dentro del campo general de la investigación etnológica. Sin embargo, es la introducción del trabajo de campo lo que históricamente ha distinguido el trabajo etnomusicológico de otro tipo de investigaciones sobre música (Bohlman, 1991: 142; Magrini, 2002: 27) y lo que al cabo de los años ha terminado por constituir la experiencia central de la disciplina y desplazar las transcripciones (Titon, 1997: 87). Así, la adopción del fonógrafo como instrumento toma especial relevancia cuando los estudiosos expertos en música se lo llevan al campo, graban allí y allí recogen también otras informaciones relevantes para la comprensión de esas músicas. Lo que graben dependerá de las conexiones humanas que consigan establecer sobre el terreno, de lo que puedan aprender de los y las informantes y, en definitiva, de su colaboración durante la visita. A su vez, las grabaciones resultantes se insertarán (y han de ser consideradas) en el conjunto de los materiales que esa visita o conjunto de visitas produzcan. Esos materiales pueden

incluir un diario de campo, como recomendaba Luschan a los colaboradores del Museo Etnológico de Berlín, pero también pueden incluir otros géneros textuales de vocación científica, como notas, entrevistas, informes, etc., y por supuesto documentos musicales, como transcripciones, representaciones visuales de la música y cualquier registro ligado a la vida musical de esa comunidad, además de fotografías, y hoy en día filmaciones.

Aunque siguió habiendo estudiosos que no solían pisar el campo, desde la década de 1890 investigadores e investigadoras con conocimientos musicales empezaron a utilizar el fonógrafo para grabar canciones, tanto en Europa como en Estados Unidos (Post, 2001: 776). En comunidades indias asentadas en distintas zonas de Estados Unidos, estudiosas como Alice Fletcher (1838-1923), entre los omaha, o Frances Densmore (1867-1957), entre los chippewa y los sioux, se dedicaron a grabar canciones con la intención de conservar el repertorio oral completo de esas comunidades salvándolo así de la desaparición (Nettl, 2005: 140-141). No obstante, como ha señalado Brady, las alusiones directas a las condiciones en que se hacían las grabaciones de campo escasean en los informes y artículos publicados por estas primeras investigadoras. Así, las revistas que publicaban transcripciones de canciones y textos recogidos en el campo, como por ejemplo el *Journal of American Folk-Lore*, raramente mencionaban ni mucho menos explicaban las condiciones en que se habían grabado (Brady, 1991: 60-61).

Esta «invisibilidad del fonógrafo» era una consecuencia del estatus de las grabaciones, que se consideraban simplemente un medio para producir transcripciones en notación musical, o en el caso del discurso hablado, transcripciones fonéticas (1991: 62).

Aunque había estudiosos que, como hemos visto en el caso de Gilman, propugnaban una aproximación «materialista» a las grabaciones e intentaban realizar transcripciones lo más exactas posibles (Rehding, 2005: 133-134), otros las concebían, en cambio, como un ejercicio de deducción de características más generales por medio del cual intentaban más bien establecer modelos que describir canciones o interpretaciones concretas (Brady, 1991: 63). La grabación hacía más fácil la tarea de transcribir, pero no dejaba de ser un proceso complicado, ya que los tonos empleados no se acomodaban necesariamente a las notas del sistema tonal; podían cambiar también de una ocasión a otra, y además las investigadoras tenían que acostumbrarse a timbres de voces e instrumentos que les resultaban extraños. Por ejemplo, Fletcher contó cómo aprendió a distinguir las melodías de las canciones omaha bajo la capa de «ruido» que creaba la percusión que las acompañaba, fuerte y constante, y el timbre peculiar de las voces —un timbre «de garganta» que también describiría Densmore (Hofmann, 1968: 96)— y comparó su proceso de aprendizaje con el esfuerzo por ignorar el ruido que producía el mecanismo del fonógrafo al reproducir grabaciones (Fletcher, 1893: 237). Densmore resumió su tarea en un discurso que dio hacia el final de su carrera, en 1954 (moriría en 1957), cuando dijo que ella se dedicaba a grabar y transcribir canciones indias en notación tradicional, de la manera más precisa posible, para que la vista pudiera recibir una impresión que el oído no recibía al escuchar esa canción (Hofmann, 1968: 97).

Entre los primeros usos del fonógrafo en la investigación de músicas lejanas destacan también las grabaciones hechas en 1898 por los investigadores que participaron en la ex-

pedición de la Universidad de Cambridge a las islas del estrecho de Torres (entre Australia y Nueva Guinea). Se trata, además, de la serie más antigua del fondo de cilindros de cera del actual British National Sound Archive. La idea de llevar un fonógrafo a las islas del estrecho de Torres parece que pudo haber sido surgido en la correspondencia que el líder de la expedición, Alfred C. Haddon (1855-1940), mantuvo con Fewkes en torno a la utilidad del aparato para el estudio de la música y el habla de los pueblos de las islas (Clayton, 1996: 69). En uno de los volúmenes de informes que se fueron publicando al retorno de la expedición, el psicólogo Charles Myers (1873-1946), que tenía conocimientos musicales, dedica un capítulo a la música de esas islas e incluye algunas transcripciones. Describe el método seguido para transcribirlas; por ejemplo, cómo el investigador detiene el fonógrafo en un sonido concreto para poder determinar su altura sirviéndose de un tonómetro (Myers, 1912: 242-243). En cambio, no explica cómo fueron grabadas, de lo que es fácil deducir que el texto (la transcripción) era lo que verdaderamente contaba para Myers, y el acto fonográfico quedaba de nuevo en segundo plano.

Sin embargo, el acto de grabar no solo requería una genérica buena disposición por parte de los informantes; también era necesaria su colaboración activa antes y durante la grabación. De hecho, a la buena disposición a veces llegaban solo después de arduas negociaciones, en las que la investigadora desplega distintas estrategias; por ejemplo, una muy habitual consistía en hacer una demostración del funcionamiento del aparato grabando la voz del o la potencial informante para reproducirla a continuación. Luego era necesario que la estudiosa y sus informantes se pusieran de acuerdo sobre lo que iban a

grabar, cuándo y dónde iban a hacerlo (Brady, 1991: 89-92). Por supuesto, las características del fonógrafo no permitían grabar en cualquier sitio, ni mucho menos incluir en la misma grabación sonidos que ocasionalmente acompañan a la música, como el ruido de pasos de baile o, en los cantos de trabajo, los ruidos generados por esa actividad. Para Densmore, el lugar ideal para grabar era un edificio un poco apartado, aunque no aislado, cercano a algún establecimiento donde los indios solieran ir normalmente, como una casa de postas (Hofmann, 1968: 105). El material para grabar se seleccionaba en función de su fonogenia, esto es, cuán adecuado resultaba teniendo en consideración las limitaciones técnicas del aparato. Una vez empezaba la grabación, el informante tenía que cantar o tocar directamente en la bocina del aparato, prácticamente dentro de ella, para que el sonido producido llegase con la mayor claridad posible a la membrana interna (Brady, 1991: 91-92).

El resultado podía ser una grabación como la de la canción chippewa que Densmore titula *Why Should I Be Jealous?* ('¿Por qué tendría que tener celos?'), cantada por una mujer a la que la investigadora identifica como Mrs. Mee². Al escucharla, conviene que nos preguntemos qué es esto. Las convenciones realistas que han dominado el discurso etnomusicológico desde comienzos del siglo xx (Brady, 1991: 65) nos harían decir que esto es una canción, y ya que tenemos algunos datos adicionales, podríamos decir que es una canción chippewa cantada

² Se trata de la referencia #10,523:A1 del Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, y puede escucharse en <<http://americanradioworks.publicradio.org/features/densmore/docs/9history.shtml>>.

por una mujer, que se trata de una especie de lamento monódico y repetitivo acompañado por una percusión muy marcada y poca cosa más. En verdad, lo que tenemos es, en primer lugar, una grabación, y una grabación muy antigua, tal como nos indican los múltiples ruidos que podemos escuchar al reproducirla. Una grabación que nos da, además, una cantidad de información muy limitada sobre parámetros muy concretos, que son los que interesaban a la coleccionista (sobre el carácter exterior y efímero de las grabaciones, véase Sterne, 2003: 325-333). Como ha observado Miguel Ángel García en su investigación sobre las grabaciones hechas por diversos estudiosos en Tierra de Fuego, entre 1913 y 1976, en los diálogos que se establecen entre etnomusicólogos la conversación se desliza fácilmente de «las grabaciones de canciones fueguinas» a «las canciones fueguinas» en sí mismas. De este modo, se diluye la conciencia de la mediación tecnológica que necesariamente está presente en la creación de conocimiento etnomusicológico (García, 2017: 12-13, y también García, 2011: 38-39).

Es justo observar, sin embargo, que estudiosas como Densmore eran también conscientes de que ninguna grabación podía ser interpretada sola, sino que tenían que ir acompañadas por las transcripciones de rigor, por descripciones de sus usos y de la personalidad de sus intérpretes, de manera que se explicara la relación que la música tenía con la vida de las comunidades indias (Hoffmann, 1968: 97). La grabación creaba el objeto científico, pero la información sobre su contexto (en el sentido más amplio: sonoro, social y cultural) se confiaba a otro tipo de medios, fundamentalmente textuales y a veces gráficos.

El inicio de la era del disco: la legitimidad de las grabaciones de campo «científicas» frente a las «comerciales»

Hacia 1905, el disco desarrollado por Emil Berliner se impuso como principal formato comercial y la velocidad de giro se estandarizó en 78 rpm. Pero los cilindros siguieron siendo aún por un tiempo el formato predilecto de los estudiosos, pues en un principio no se comercializaron discos listos para ser grabados (Shelemay, 1991: 288; Brock-Nannestad, 2009: 155). En ese momento de expansión muchas compañías discográficas emprendieron campañas de grabación de músicas locales en diferentes regiones del planeta. Según ha calculado Pekka Gronow, el número de grabaciones «étnicas» a cargo de compañías discográficas es probablemente mayor que el número de grabaciones incluidas en las colecciones de cilindros de cera (Gronow, 2014: 32). En otras palabras, los investigadores no eran los únicos interesados en recoger las músicas y palabras de rincones lejanos del planeta, pues a algunos de estos sitios llegaron también los empleados de las casas discográficas e instalaron estudios de grabación.

Aunque las colecciones de cilindros de cera constituyen el principal valor de los archivos sonoros históricos, no es menos cierto que desde el principio estas instituciones incorporaron un cierto número de grabaciones comerciales. Por ejemplo, Stumpf, en su texto de presentación del Phonogramm-Archiv, cita entre los fondos los envíos procedentes de las casas discográficas Deutsche Gramophon, Favorit y Beka, aunque los cita en cuarto y último lugar, y además se apresura a observar que son agradables al oído, pero no son siempre rigurosos desde el punto de vis-

ta científico (Stumpf, 1908: 230). También Hornbostel, en un ensayo anterior (1905), citaba en nota a pie de página los discos de Oriente grabados por la Deutsche Gramophone, aunque avisaba de que su valor científico debía tomarse «con alguna cautela» (Hornbostel, 2001: 44). Aunque es difícil interpretar a qué se refería Hornbostel con ese llamamiento a la prudencia, su observación resulta un poco sorprendente cuando poco antes afirma en el texto que el manejo del fonógrafo «es tan sencillo que cualquier persona se puede familiarizar con él tras un cuarto de hora de aprendizaje» (2001: 43) y anima incluso a las personas que realicen viajes de placer a Oriente o a los países mediterráneos a que realicen grabaciones de las melodías populares que allí se escuchan (2001: 44) —con vistas, se supone, a su incorporación al archivo—.

Evidentemente, los estudiosos conocían y seguían los catálogos de las principales casas discográficas que publicaban grabaciones de músicas «exóticas», como demuestra el hecho de que Hornbostel editara en 1931 una recopilación de esas músicas orientales, titulada *Musik des Orients*, en doce discos, que era en realidad una selección de grabaciones que habían sido publicadas por las discográficas Odeon y Parlophone. Como se puede leer en las notas que acompañan la edición norteamericana, justificó esa elección por la baja calidad de algunas grabaciones de campo y la dificultad para conseguir en Europa las grabaciones que las casas discográficas locales hacían en los países de origen de esas músicas (Hornbostel, 1979: 1).

En ese mismo año, 1931, el Institut de Phonétique – Musée de la Parole et du Geste, con la colaboración de la compañía discográfica Pathé, organizó la grabación (en discos de 78 rpm) de discursos, músicas y

tradiciones orales de miembros algunas de las delegaciones que participaban en la Exposition Coloniale Internationale³, entre los que se contaban tanto músicos profesionales como simples soldados. Después de Viena y Berlín, París había sido una de las primeras capitales en contar con un museo fonográfico, promovido por la Société d'Anthropologie (Azoulay, 1901). Como ha señalado Pascal Cordereix, uno de los aspectos interesantes de las grabaciones en la Exposition Coloniale de 1931 fueron las tensiones entre el marco propagandístico de la exposición y los objetivos científicos del equipo de grabación, liderado por Philippe Stern (1895-1979). A pesar de la colaboración de la compañía Pathé, que puso a disposición los dos estudios donde se realizaron las grabaciones, los promotores del proyecto se ocuparon de limitar por contrato la salida comercial que las grabaciones hubieran podido tener (Cordereix, 2006). Episodios como este plantean la cuestión de la legitimidad científica de las grabaciones de músicas para su estudio, en la medida en que muestran que esa legitimidad era atribuida y se afirmaba incluso en el caso de grabaciones de intérpretes que se encontraban fuera de su contexto habitual.

Como ha reconocido Bruno Nettel, el hecho de otorgar a las grabaciones de campo un papel tan relevante en la investigación etnomusicológica no tuvo nada de «natural» o «inevitable», pues bien pudo haberse dado un mayor protagonismo a las grabaciones co-

³ Las grabaciones digitalizadas se pueden escuchar en el sitio web dedicado a la difusión de los fondos sonoros de la Bibliothèque Nationale de Francia (<<https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/exposition-coloniale-internationale-de-paris-1931>>). En este sitio web se pueden admirar también las fotografías que Paul Pivot tomó a cada intérprete o grupo de intérpretes, en el marco del proyecto.

merciales de músicas exóticas, que —como hemos visto— ya habían alcanzado un número significativo antes de 1910. Nettl justifica esta elección por el carácter «impuro» e incluso «contaminado» que se atribuía a las grabaciones comerciales (Nettl, 2010: 19-20); además, los etnomusicólogos confiaban en que su trabajo se desarrollaba en condiciones más controladas, más «científicas», que el de los empleados de las compañías discográficas (Gronow, 2014: 37-38; Koch, Wiedmann y Ziegler, 2004: 227). Aunque es cierto que hoy en día está en curso una revalorización de las grabaciones comerciales para la investigación etnomusicológica (Yampolksy, 2015), es igualmente lícito preguntarse en qué consistían exactamente esas condiciones de grabación más controladas y «científicas», particularmente considerando la poca visibilidad que, como ya he argumentado, ha tenido el acto de grabar dentro de la literatura etnomusicológica.

A modo de conclusiones

En un ensayo publicado en el *Southern Folklore Quarterly* en 1937, el folklorista norteamericano John Lomax, padre de Alan, recuerda que en sus viajes por el estado de Texas y el oeste de los Estados Unidos, entre 1907 y 1910, solía llevar un fonógrafo de la casa Edison, con una bocina de gran tamaño para dirigir el sonido, y unos auriculares para que los músicos que grababa, que en su caso eran sobre todo músicos negros y blancos de zonas rurales, pudieran escuchar la grabación. El aparato era todavía una novedad en esas regiones, y por ello solía causar una gran impresión (Lomax, 1937: 57-58). Sin embargo, explica Lomax, hacia 1933 el panorama tecnológico cambió radicalmen-

te. Por un lado, se despertó un cierto interés comercial por esas músicas prácticamente olvidadas, y algunas compañías discográficas lanzaron campañas de grabación por el sur, para lo que enviaron camiones equipados con cabinas insonorizadas y aparatos de gran valor, que eran ya eléctricos. Por otro, la grabación eléctrica cambió la experiencia del folklorista en el campo, pues la nueva tecnología implicaba el uso de aparatos muy pesados: el conjunto formado por el plato giradiscos grabador, el amplificador, un par de baterías, el micrófono y los cables podía llegar, según sus cálculos, a unos 226 kilos (1937: 58). Para transportarlo en sus viajes, se vio obligado a acondicionar su coche: quitar el asiento de atrás y colocar las distintas partes dentro de una estructura de madera construida a propósito, como se puede ver una fotografía que aparece en el manual de etnomusicología de Helen Myers (1992: 51).

Las observaciones de Lomax pueden servir para plantear algunas conclusiones, por fuerza provisionales, de este ensayo, pues en ellas aparecen con una claridad inusual algunos de los elementos que se han tratado hasta aquí. En primer lugar, el autor introduce en su relato la presencia de las compañías discográficas, recordándonos así que las grabaciones en el campo no han sido históricamente una tarea exclusiva de los etnomusicólogos o estudiosos del folklore. Como hemos visto, en los orígenes de la etnomusicología como musicología comparada ya aparece un prejuicio asociado a las grabaciones comerciales, aunque no está muy claro a qué obedece, sobre todo si tenemos en cuenta que en muchos casos (como hemos visto respecto al Phonogramm-Archiv) los colaboradores encargados de grabar músicas no siempre aportaban la información complementaria que se les requería. En segundo lugar, el testimonio de Lomax subraya el papel

de la tecnología en el gran proyecto etnomusicológico y folklórico, pues, lejos de ser un mero instrumento al servicio de este, lo hizo posible no solo creando ciertas condiciones de trabajo, que fueron cambiando a lo largo del tiempo, sino también transformando el objeto científico mismo (la grabación) y dirigiendo así la atención de los estudiosos hacia determinados aspectos del sonido o su contexto. Con la llegada de la grabación eléctrica, que, gracias al uso del micrófono, ofrecía mucha mayor calidad, los y las cantantes o instrumentistas se pudieron colocar a una cierta distancia del

aparato. Lomax cita, por ejemplo, algunas ocasiones en las que pudo grabar desde fuera de un edificio a gente que cantaba dentro (Lomax, 1937: 59). Los músicos no tenían ya que cantar o tocar directamente dentro de la bocina del fonógrafo, y era posible también jugar con varios micrófonos para grabar a conjuntos instrumentales. Aunque solo fuera de manera sutil, en las grabaciones de los años treinta se empieza a apreciar ya en alguna medida la resonancia de los espacios donde se habían grabado, y el contexto inmediato, material, entrará así en el objeto musical.

Bibliografía

- ABRAHAM, Otto; HORNBOSTEL, Erich von (1909) «Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien», *Sammelbänder der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1): 1-25.
- (1904) «Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft», *Zeitschrift für Ethnologie (Sonderabdruck)*, 36: 222-236 [en línea] <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de>>.
- AGNEW, Vanessa (2005) «The Colonialist Beginnings of Comparative Musicology», in E. AMES; M. KLOTZ; L. WILDENTHAL (eds.) *Germany's Colonial Pasts: An Anthology in Memory of Suzanne Zantop*, Lincoln, University of Nebraska, 41-60.
- AMES, Eric (2003) «The Sound of Evolution», *Modernism/modernity*, 10 (2): 297-325.
- AZOULAY, Léon (1901) «Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie», *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 5 (2): 327-330 [en línea] <http://www.persee.fr/doc/bm-sap_0301-8644_1901_num_2_1_7624>.
- BOHLMAN, Philip V. (1991) «Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology», in B. NETTL; P. V. BOHLMAN (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, University of Chicago Press, 131-151.
- (1988) «Missionaries, Magical Muses, and Magnificent Menageries: Image and Imagination in the Early History of Ethnomusicology», *The World of Music*, 30 (3): 5-27.
- BRADY, Erika (1991) *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson, University Press of Mississippi.
- BROCK-NANNESTAD, George (2009) «The development of recording technologies», in N. COOK; E. CLARKE; D. LEECH-WILKINSON; J. RINK (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 149-176.
- BULL, Michael; BACK, Les (eds.) (2003) *The Auditory Culture Reader*, OxfordNew York, Berg Publishers.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2003) *Etnomusicología*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CLAYTON, Martin (1996) «Ethnographic wax cylinders at the British Library National Sound Archive: A brief history and description of the collection», *British Journal of Ethnomusicology*, 5: 67-92.
- CORDEREIX, Pascal (2006) «Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 92 (4): 47-59 [en línea] <<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-p-47.htm>>
- EDISON, Thomas A. (1878) «The phonograph and its future», *The North American Review*, 126 (262): 527-536.
- ERLMANN, Veit (ed.) (2004) *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford; New York, Berg Publishers.
- FABBRI, Franco; GARCÍA QUIÑONES, Marta (2017) «Sound studies e popular music studies: a proposito di nuovi spazi disciplinari e clamorosi silenzi», *Musica/Realtà*, 113: 69-79.
- FELD, Steven (2015) «Acoustemology», in D. NOVAK; M. SAKAKEENY (eds.) *Keywords in Sound*, Durham, NC; London, Duke University Press, 12-21.
- FEWKES, Jesse W. (1890) «On the Use of the Phonograph among the Zuñi Indians», *The American Naturalist*, 24: 687-691.
- FLETCHER, Alice C. (1893) «A Study of Omaha Indian Music», *Archeological and Ethnological Papers of the Peabody Museum*, 1 (5): 231-282 [en línea] <https://archive.org/stream/AStudyOfOmahaIndianMusic/Fletcher_Study_517810_ocr-page/n5/mode/2up/search/phonograph>.

- GARCÍA, Miguel A. (2017) «Sound archives under suspicion», in S. ZIEGLER; I. ÅKESSON; G. LECHLEITNER; S. SARDO (eds.), *Historical Sources of Ethnomusicology*, Newcastle Upon Thyne, Cambridge Scholars Press, 10-20.
- (2011) «Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado», *ArteFilosofía*, 11: 36-50 [en línea] <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/596>>.
- GARCÍA QUIÑONES, Marta (2016) «Sound Studies vs. (Popular) Music Studies», in J. G. PAPENBURG; H. SCHULZE (eds.), *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, Cambridge, MA, MIT Press, 67-75.
- GÉRARD, Brice (2014) *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan.
- GILMAN, Benjamin Ives (1891/1990), «Zuñi Melodies», *A Journal of American Ethnology and Archaeology*, 1: 65-91, reimpresso in K. K. SHELEMAY, (ed.), *A Century of Ethnomusicological Thought*, New York, Garland, 71-98.
- GRONOW, Pekka (2014) «The world's greatest sound archive: 78 rpm records as a source for musicological research», *Traditiones*, 43 (2): 31-49.
- HARRISON, Frank (1973) *Time, Place and Music. An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1555 to c. 1800*, Amsterdam, Firts Knuf.
- HOFMANN, Charles (ed.) (1968) *Frances Densmore and American Indian Music*, New York, Museum of the American Indian Heye Foundation.
- HORNBOSTEL, Erich M. von (2001), «Los problemas de la musicología comparada», trad. de Josep Martí, in F. CRUCES (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 41-57.
- (1979) «Music of the Orient» [notas que acompañan el álbum del mismo título], col. Ethnic Folkways Records, FW04157/FE 4157, New York, Folkways Records, 1-5 [en línea] <https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FW04157.pdf>.
- KOCH, LarsChristian; WIEDMANN, Albert; ZIEGLER, Susanne (2004) «The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings», *Acoustical Science and Technology*, 25 (4): 227-231.
- LABAJO, Joaquina (1997) «Musical ethnography under Spanish colonial power in the modern age», *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 2 [en línea] <<https://www.umbc.edu/MA/index/number2/labajo/joa0.htm>>.
- (1992) *Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)* [tesis inédita], Universidad de Valladolid.
- LÉRY, Jean de (1994) *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil (1578). Texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant, précédé d'un entretien avec Claude LéviStrauss*, Paris, Librairie Générale Française.
- LUSCHAN, Felix von (1904) «Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien», *Zeitschrift für Ethnologie (Sonderabdruck)*, 36: 1-128 [en línea] <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de>>.
- MAGRINI, Tullia (2002) *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi.
- MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido (1981) «Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an HystoricAnalytical Commentary», *Yearbook for Traditional Music*, 13: 1-21.
- MYERS, Charles S. (1912) «Music», in A. C. HADDON (ed.) *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, vol. 4: Arts and Crafts*, Cambridge, University of Cambridge, 239-269.
- MYERS, Helen (ed.) (1992) *Ethnomusicology, vol. 1: An Introduction*, London; Basingstoke, Macmillan.
- NETTL, Bruno (2010) *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana; Springfield; Chicago, University of Illinois Press.

- (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirtyone issues and concepts (new edition)*, Urbana; Chicago, University of Illinois Press.
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2014) *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press.
- PELINSKI, Ramón (2007) «El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro» [ponencia], in *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Auditorio Nacional de Música, Madrid, 12-15 junio [en línea] <https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm>.
- PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin (eds.) (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- POST, Jennifer (2001) «Sound Archives», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 23, 776-778.
- REHDING, Alexander (2005) «Wax cylinder revolutions», *The Musical Quarterly*, 88 (1): 123-160.
- REINHARD, Kurt (1962) «The Berlin PhonogrammArchiv», *The Folklore and Folk Music Archivist*, 5 (2).
- REINHARD, Kurt; LIST, George (1963) «The Demonstration Collection of E. M. Hornbostel. Die Demonstrationsammlung von E. M. Hornbostel und dem Berlin PhonogrammArchiv» [comentarios y notas que acompañan los dos LP del mismo título], col. Ethnic Folkways Library, FE4175, New York, Folkways Records, 1-40.
- SHELEMAY, Kay Kaufman (1991) «Recording Technology and Ethnomusicological Scholarship», in B. NETTL; P. V. BOHLMAN (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, University of Chicago Press, 277-292.
- STERNE, Jonathan (ed.) (2012) *The Sound Studies Reader*, New York; London, Routledge.
- (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham; London, Duke University Press.
- STUMPF, Carl (1908) «Das Berliner Phonogrammarchiv», *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 2 [en línea] <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/vlp/lit38242/index.meta&pn=2>>.
- (1886) «Lieder der Bellakula Indianer», *Vierteljahrsefte für Musikwissenschaft*, 2: 494-426.
- TITON, Jeff Todd (1997) «Knowing Fieldword», in G. F. BARZ; T. J. COOLEY (eds.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York; Oxford, Oxford University Press, 87-100.
- YAMPOLSKY, Philip (2015) «Commercial 78s: A Rediscovered Resource for Ethnomusicology», in V. L. LEVINE; P. V. BOHLMAN (eds.) *This Thing Called Music: Essays in Honor of Bruno Nettl*, Lanham, MD; London, Rowman & Littlefield, 302-314.

Hitz gakoak: soinu ikasketak, etnomusikologia, historia, audio-grabaketa teknologiak, landa grabaketak.

Laburpena: Artikulu honen abiapuntua da giro etnomusikologikoetan soinu ikasketen (*sound studies* ingelesez) diziplina-arloan dagoen interesa, hurbilketa honek planteatzen dituen zenbait paradoxa historiko aditzera emateko. Zehazki, musikologia konparatzailearen hasieraz datza, aurreko mendeko 30eko hamarkadara arte, Europan eta Estatu Batuetan. Gainera, garaian finkatutako eredu kontzeptualak, batez ere testualak, aurkezten ditu, zeinek audioa grabatzeko lehenengo teknologien papera estaltzen lagundu zuten objektu etnomusikologikoa definitzeari dagokionez. Era berean, landa grabaketen eta grabaketa komertzialen esparruen banaketari buruz hausnartzen du. Azkenik, artikulua gonbidapena egiten du etnomusikologiaren historia birpentsatzeko soinuari buruzko ikasketez abiatuta.

Keywords: sound studies, ethnomusicology, history, audio recording technologies, field recording.

Abstract: The article takes as its point of departure the current interest among ethnomusicologists in the new interdisciplinary field of sound studies, and offers a first glimpse of the historical paradoxes involved in that interest. In particular, it deals with the beginnings of compared musicology, until the 1930s, in Europe and the United States, and presents the conceptual (mainly textual) models that were established at the time, and which helped obscure the role of the first audio recording technologies in the definition of the ethnomusicological object. It also addresses the arguments on which the separation of field recordings from commercial recordings was based. Ultimately, the article advocates a reconsideration of the history of ethnomusicology from the standpoint of sound studies.