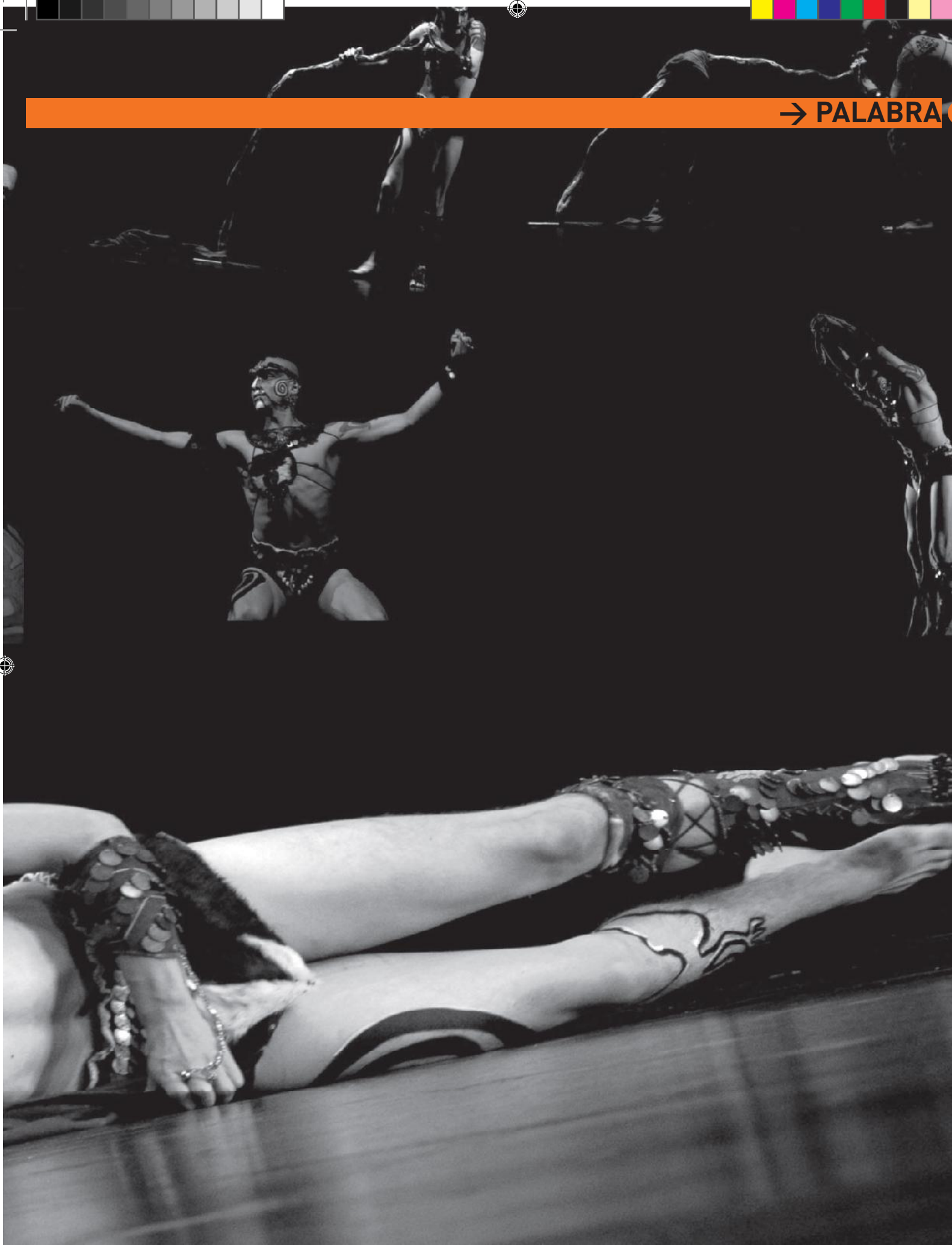




Nace quneco Nasca }
Danza teatro dirigida por Gerardo Rocero }
fotografía: Javier Palacios Coca }



→ PALABRA





caminos hacia la etnomusicología

Jerome Cler



Invitado en octubre de 2008 al encuentro nacional del FLADEM-Colombia, celebrado en la Universidad de Pamplona (Norte de Santander), fui consciente de que un etnomusicólogo francés con algunos conocimientos de la lengua española podía dar muchos testimonios sobre su propio trabajo, sobre la aproximación francesa a esa disciplina de las ciencias humanas y sociales que todavía es muy joven, y todavía pionera. Sentí que estos testimonios podían interesar a profesores e investigadores que trabajan en el campo de la educación, de la didáctica, y están siempre en relación directa con la sociedad colombiana, con la oralidad. Prácticas que, al fin y al cabo, tanto tienen que ver con la antropología musical.

No hay camino directo hacia la etnomusicología

En una revista francófona publicada en Ginebra, llamada hasta el año 2007 Cahiers de Musiques traditionnelles, hoy Cahiers d'ethnomusicologie, se produce cada año una entrevista con una figura de esta disciplina. Leyendo estas entrevistas se trasluce con facilidad que convertirse en etnomusicólogo ha sido, desde siempre, recorrer en cada caso un camino imprevisto y sinuoso.

Por citar sólo un ejemplo entre tantos, uno de mis maestros en Francia, Jean During, especialista en el mundo oriental (Irán, Asia Central), se encontró con la cultura de Irán a finales de los años 60: era entonces un joven hippie y viajaba con unos compañeros a la India (« la ruta de Katmandú »). Pasando por Irán, él y su compañera tuvieron la certeza de que tenían que quedarse allí, y lo hicieron hasta la revolución en 79-80, con puestos de enseñanza.

Cuando volvió a Francia se le reconoció inmediatamente como el mayor especialista en la poesía, la filosofía y las músicas de Irán, y también como músico (tocando instrumentos de cuerda iraníes). Si se estudian las biografías de muchos etnomusicólogos de la generación de mis maestros (nacidos alrededor de la segunda Guerra Mundial), se confirmará el hecho de que todos han desembocado en este tipo de investigación después de unas primeras orientaciones muy diversas.

Elementos de autobiografía

Así pues, debo también presentar mi recorrido personal como introducción al tema general de la etnomusicología en Francia. Para mí tampoco fue recto el camino y mi llegada al campo etnomusicológico resultó bastante imprevista. Mi formación había sido muy clásica, filosofía y sobre todo literaria; la música era una actividad secun-



daria, pero apasionada; tuve la oportunidad de vivir dos años en Madrid a finales de los años 80, donde además de la lengua española, aprendí las bases de la guitarra flamenca.

No me interesaba mucho la guitarra, pero cuando un amigo mío me llevó a una peña flamenca, tuve muy claro que tenía que aprovechar mi estancia en España para aprender este instrumento. Pianista mediocre hasta entonces y probablemente sin saberlo todavía, no muy satisfecho por el hecho de tener un instrumento musical que sólo rozaba con mis dedos; el encuentro con la guitarra fue decisivo: por fin abrazaba un instrumento, y lo sentía desde dentro.

Esa aventura flamenca no se continuó después de mi regreso a Francia: seguía tocando en París, pero la música flamenca no se puede exportar (según me parecía a mí) muy lejos de su tierra andaluza; me resultaba evidente el fuerte vínculo entre una música y su propio entorno. Por aquella época escuchaba mucha música oriental, el descubrimiento de España me había abierto las puertas de Oriente, pues lo que más me atrajo y más aprendí viviendo en España fue la historia medieval, cuando convivían tres mundos en la península ibérica, árabe, judío y cristiano; al mismo tiempo empezaba a explorar con mis oídos las músicas de Irán, Turquía y del mundo árabe.

Ya que tocaba un poco la guitarra flamenca estaba especialmente atento a todos los tipos de laúdes y el sonido de los laúdes de Irán y Kurdistán, el ataque específico de las cuerdas de metal con plectro me inspiraba el deseo de experimentar físicamente, concretamente, lo que era tocar estos instrumentos, pero se quedaba en mi mente como una idea vaga.

Una noche en París un amigo me invitó a cenar a un restaurante turco de los alrededores de la Plaza de la República. Cuando entramos, enseguida reconocí el rostro de un gran maestro del SAZ turco, Talip Özkan, cuyo disco producido en Francia me parecía uno de los más impresionantes que había escuchado nunca. Como su foto aparecía en la carátula del disco, lo reconocí de inmediato. Fui a saludarlo, y le pregunté si daba clases, pues un amigo mío poseía un saz.

El maestro Talip me contestó "sí que doy clases, pero es usted quien va a aprender"; dije que no, que no estaba muy decidido todavía, y él dijo "usted no tiene que pensar ni vacilar, tiene que atacar: mañana lo espero en mi casa", como si ya supiera que esa aventura sería una de las más importantes de mi vida, que determinaría hasta mi vida profesional. Así empezó la historia.

Seis meses más tarde podía tocar una pequeña parte del inmenso repertorio tradicional de Turquía. Luego me marché a Estambul para comprar un instrumento, en aquel tiempo no sabía nada de etnomusicología ni que se podía estudiar en alguna universidad francesa; otro amigo me aconsejó apuntarme en la Universidad de París X-Nanterre, Facultad de Sociología, Departamento de Etnología, rama "Etnomusicología", para que mis estudios instrumentales se completaran con algo más reflexivo, teórico.

En Turquía me fui alejando de las metrópolis para alcanzar la vida musical campesina, yendo al municipio donde había nacido mi maestro. Así, durante unos ocho años, iba una o dos veces al año a las montañas del suroccidente de Turquía, donde viven poblaciones de ascendencia nómada, grupos endogámicos "turcos", en el sentido en que eran los herederos de los turcos (turcomanos, turkmenes) que vinieron de Asia Central hacia occidente a partir del siglo X.

Aprendí la lengua turca con los campesinos músicos y al cabo de dos o tres años tocaba los repertorios locales con ellos, tengo que añadir que mi formación en etnología y antropología empezó con el "trabajo de campo", y no en aulas de clase: si leí los grandes textos de estas disciplinas fue para entender mejor lo que estaba observando sobre el terreno. Luego siguieron los diplomas que no tenían los nombres de la actualidad, en particular el de doctorado, conseguido en 1998 en la Universidad de París X-Nanterre, que no se llamaba Doctorado en Etnomusicología, sino Doctorado en Etnología y Sociología Comparativa. Me gradué con una monografía sobre Música y músicos de pueblos de Turquía meridional, que trataba de la vida musical de 3 pueblos de montaña.

De esta historia individual se puede destacar un elemento más general e importante para el tema de este artículo: el hecho de que en 1998, en Francia, sólo se podía estudiar etnomusicología en una facultad de sociología, y no de musicología; en los departamentos de musicología de las facultades de Artes no había más que unas horas de etnomusicología, y no se podía conseguir una maestría o un doctorado de esta especialidad. Ahora, al cabo de diez años, hay por lo menos cuatro facultades de musicología que cuentan con un currículo completo de etnomusicología.

Algunos rasgos significativos de la historia de la etnomusicología en Francia

Quisiera evocar la particular historia de esta disciplina en Francia, lo más interesante es que se origina al mismo tiempo en el mundo asociativo y en el académico. En los años 60 se crearon algunas asociaciones “folklóricas” en varias regiones de Francia, sobre todo en Bretaña, Poitou y Languedoc. Los miembros de esas asociaciones se habían impuesto como misión principal recolectar un patrimonio que se iba perdiendo, el de las lenguas regionales y de músicas que sólo tocaban ya los más ancianos, como por ejemplo los violinistas del occidente de Francia, que fueron reemplazados por acordeonistas en los años 70-80.

La ideología de este movimiento asociativo estaba inspirada en el movimiento Folk tal y como surgió en Estados Unidos: resistencia de las minorías contra el imperialismo, protestas contra la guerra en Vietnam, de esta manera las músicas y lenguas regionales de Francia se manifestaban como un patrimonio cultural minoritario que luchaba por su supervivencia enfrentándose al estado hegemónico y parisino.

Por estas razones y durante un largo tiempo, las asociaciones folklóricas rechazaban la intervención del mundo académico en sus investigaciones y trabajos de recolección, de alguna manera, consideraban a las instituciones universitarias y de investigación (CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique) como ramas del estado central “hegemónico”. A partir de 1981, el gobierno socialista de F. Mitterrand decidió ayudar a estas asociaciones a través del ministerio de Cultura, dando un impulso fuerte a sus actividades: se confederaron y pudieron crear centros como el Conservatorio Occitano en Toulouse o la Casa de las Culturas de Pays. (= regional) en Parthenay.

Sin embargo, al madurar, los jóvenes socios y folkloristas se dieron cuenta de que era necesario dar una orientación más científica a sus trabajos de investigación, recolección y archivos. Empezaron a dirigirse a los centros académicos para que les ayudaran en cuestiones metodológicas. Se puede decir que al final de los años 80 establecieron las bases de una colaboración.

Pero, ¿en qué consistía este “mundo académico” de las músicas de tradición oral? Había dos polos principales: uno internacional, investigando en el mundo entero, o mejor dicho, en las sociedades tradicionales de las ex-colonias de Francia, representado desde 1931 por el Musée de l’Homme (Museo del Hombre, París); y un polo francés, investigando en las provincias del país, representado por el Museo de Artes y Tradiciones Populares, ubicado también en París.

Ambas instituciones dependían del CNRS—Centro Nacional de la Investigación Científica—, que es el organismo público principal de investigación en todos los campos científicos (tanto ciencias sociales como ciencias “puras”). A partir de los años 80 el vínculo entre asociaciones y CNRS se reforzó. De esta manera, la investigación sobre músicas situadas fuera del campo de la musicología tradicional, es decir músicas que no pertenecían a la tradición escrita o “cultura”, consiguió el apoyo conjunto del ministerio de Cultura y del ministerio de Educación e Investigación.

La etapa siguiente fue la “conquista” de las universidades por esa disciplina nueva: la Etnomusicología. El primer paso lo dio una facultad de sociología y antropología en Nanterre, que propuso, a mediados de los años 80 y dentro de su departamento de etnología, una rama de “etnomusicología”. Posteriormente se desarrolló la disciplina en otras facultades y departamentos de música y musicología, como en la Sorbona (París 4), St-Denis (París 8) y en varias ciudades de Francia, como Tours, Niza y otras.

Quería explicar esa evolución para subrayar el carácter híbrido de la etnomusicología: situada entre militancia y ciencia, entre “trabajo de campo” y teoría, entre antropología y musicología, esa disciplina joven conquistó su propia legitimidad en el mundo académico, hasta que lo que se consideraba algo menor en la tradición musicológica y en el campo institucional, se manifestara como una disciplina clave para la musicología.

¿Antropología de la música? ¿Musicología del otro? En torno a la definición de una ciencia

Al hablar de etnomusicología se cree generalmente que es una musicología que se ocupa de músicas exóticas, o “étnicas”, como se las llama en las tiendas de discos para diferenciarlas de la música clásica de tradición europea o de las músicas populares. Ahora bien, hay etnomusicólogos europeos que estudian músicas de su propio país: en Francia, dentro de la Sociedad Francesa de Etnomusicología, hay un grupo de “Etnomusicología francesa”.

Se dice también que la etnomusicología estudia únicamente las tradiciones orales, sin embargo, algunos etnomusicólogos se especializan en músicas de tradición escrita, como la china por ejemplo, y muchas veces la frontera entre la tradición oral y la escrita no está tan definida. Por ejemplo en países donde se ha constituido un





folklore, una música “nacional” basada en las tradiciones campesinas, como Turquía, países de Europa oriental o de la Unión Soviética, transformando la práctica local en un patrimonio, esa práctica no se puede calificar sencillamente como puramente oral.

Entonces, ¿cómo se puede definir la etnomusicología? ¿Por su objeto? ¿En calidad de disciplina con fronteras determinadas, o territorio definido por la institución investigadora? En primer lugar habrá que decir que su objeto está siempre en debate, y además, surge un problema: hay quienes entienden esa disciplina más bien como una aproximación etnológica a la música y otros que la ven como musicología aplicada a terrenos etnológicos. Así lo ilustra el hecho de que, en Francia por lo menos, se hubiera desarrollado más bien en el campo de la etnología, mientras que hoy existe sobre todo en facultades de música.

Hay que pensar la cosa de otra manera, no desde la perspectiva de las disciplinas, sino en el campo del conocimiento: la etnomusicología pretende proponer una aproximación a la música más “general” que la musicología misma, ya que al principio tuvo que definirse en contra de la musicología “clásica” para conquistar su propia legitimidad dentro del campo de las ciencias humanas. Por ello, si se constata que la musicología clásica queda restringida dentro de un área geográfica muy limitada (Europa occidental), la etnomusicología pretende abrazar el mundo entero, planteándose contestar a una pregunta sencillísima: ¿qué es la música en la vida de la gente?

En cuanto al tiempo, la musicología clásica (diacrónica) ha sido fuertemente vinculada a la ciencia histórica, limitándose a un periodo corto (desde la Edad Media), mientras que la etnomusicología (sincrónica), concentrándose en el presente de la observación etnográfica, pretende alcanzar el origen mismo de la música, sus fuentes, sus condiciones de producción tal y como se pueden describir realmente, en concreto. La lógica propia de esta ciencia es bastante sencilla: si la música no existe más que en su (propio acto) actuación, como hecho sonoro y social, músico-logía tiene que describir exactamente este hecho y sus condiciones sociales de existencia.

Si bien la etnomusicología tuvo que defenderse contra la hegemonía de la musicología “clásica”, en cuanto que fuera reconocida como una ciencia legítima, las fronteras entre las dos tendrían que desaparecer para que quede solamente una musicología general con varias ramas: escrita/oral, musicología analítica, antropología y sociología de la música, psicología, didáctica de la música, etc. Estas ramas constituyen varias aproximaciones o miradas al mismo objeto: la música; el propósito último de esta ciencia musicológica generalizada sería entonces definir el “hombre musical”, definir la naturaleza musical humana.

A veces uno se puede preguntar si el nombre de “etnomusicología” es pertinente, ¿por qué no se diría también geo-musicología? La relación entre una música y su territorio de origen parece muchas veces tan fuerte como la relación entre la música y la etnia que la toca: en mis propios estudios sobre la música en el mundo campesino de Turquía, me pareció claro que las poblaciones de ascendencia nómada, sedentarizadas en sus previos campamentos de verano, expresaban en su música una forma de autarcía territorial, relacionada con los hábitos nómadas del pasado: musicología se ligaba fuertemente con geografía.

Volviendo al hilo de la pregunta ¿qué es la música en la vida de la gente? El etnomusicólogo prefiere, para contestarla, elegir a un número limitado de personas, es decir comunidades restringidas, como un pueblo¹⁶ o un grupo nómada, para quedarse cerca de las personas, de los actores de la vida musical, considerando la música no como el objeto de un estudio, sino como un acto, una producción basada en interacciones. Al final no importa tanto que la música sea escrita u oral, no importa la naturaleza de las mediaciones que llevan a la producción sonora misma, si podemos investigar cada segmento, cada etapa del camino.

¹⁶ Bernard Lortat-Jacob habla de música orural (oral+rural): Obtenido en agosto de 2008 desde cf. <http://lortajablog.free.fr/>.



El hecho social total

La música es un "hecho social total" como decía el maestro de la antropología francesa Marcel Mauss. ¿Qué significa? Puedo dar un ejemplo muy característico de la cultura que estudié: para presentar el pequeño laúd (¡tal vez el más pequeño del mundo!) que tocan mis amigos de las montañas turcas, y presentarlo tal como es, no basta con dar sus medidas, la madera en que está hecho o el sistema de intervalos y escalas que revelan sus trastes; cada uno de esos elementos es el pretexto de un estudio profundizado que pone de manifiesto un mundo entero y complejo.

Las medidas del instrumento, su pequeñez, que permiten al músico tocar mientras camina, nos remiten al mundo pastoril; es un instrumento de movilidad, se toca a la vez que se cuidan los rebaños en la montaña. Eso induce a pensar en una sociedad particular de pastores semi-nómadas, descendiente de los nómadas de Asia Central que vinieron a ocupar la actual Turquía (entonces Asia Menor).

Su madera: la caja está hecha de Morera, un árbol muy apreciado entre la lutería de todo el mundo oriental, hasta China; la hoja de Morera es el alimento del gusano de seda, así que la Morera también nos recuerda ese inmenso territorio que atraviesa la ruta de la seda. Pero hay también instrumentos hechos de otra

madera, la del Enebro, que es un árbol que no crece en Turquía por debajo de los 1300-1500m de altura. ¿Morera o Enebro? Tras esta diferencia se esconde otro hecho sociológico muy importante, las migraciones estacionales: en invierno los pastores se quedan en los llanos bajos, y en primavera suben a los pastos de verano.

O sea que si el laúd se hace en invierno, utilizará en su confección la Morera, que además es una madera noble que se maneja lentamente, cuando no hay mucho trabajo, como suele suceder en invierno. Por otra parte, el uso del Enebro resulta más adecuado para el verano, y el instrumento que resulta es más frágil, efímero. Pero además hay poblaciones que usan solamente Enebro: en efecto, al cabo del largo proceso de sedentarización más o menos forzada de las tribus nómadas, los que resistieron con más constancia finalmente se vieron obligados a establecerse en sitios altos, ya que no quedaban tierras más abajo. De modo que se mezclan aquí datos botánicos y geográficos con sociología e historia.

Se puede añadir otro dato en cuanto a la pequeñez: es un instrumento que se oculta fácilmente debajo de un abrigo; y es que existen a veces, o en ciertos lugares, situaciones políticas que prohíben la práctica musical, así que al hecho social total se le suma también un aspecto político. Por fin, tales instrumentos, en ciertos grupos, no se pueden poner en el suelo porque tienen un valor sagrado, y se utilizan sólo en rituales muy específicos: una nueva dimensión del hecho social que nos orienta hacia la antropología religiosa.

Todo esto contribuye a un sonido particular, a la producción singular de una música en un sitio, dentro de un mundo humano. La pregunta era muy sencilla, la respuesta no lo es tanto: la descripción de los componentes del hecho social total que llamamos música se convierte en un trabajo lento, paciente.

La música misma, en su materia sonora, no se puede aislar de estos procesos sociales, ni tampoco de la conciencia musical que la produce; un ejemplo muy significativo e impresionante es la quintina de los coros de Cerdeña, descrita y estudiada por Bernard Lortat-Jacob, fenómeno acústico impresionante: el coro de cuatro hombres, durante las procesiones del Lunes Santo, en el pueblo de Castelsardo, al norte de Cerdeña, produce una quinta voz, armónica, por fusión de las cuatro, llamada "quintina", y según las representaciones religiosas





de esta sociedad católica, esta voz fusional es como el icono sonoro de la Virgen. Las propiedades acústicas de esta voz han sido examinadas y descritas por Bernard Lortat-Jacob y Gilles Leothaud en varios trabajos y artículos, entre ellos, el más accesible es la modelización propuesta en el sitio internet "Clé d'Ecoutes"¹⁷.

Todo el trabajo investigador de B. Lortat-Jacob, que consiste en un libro magistral (Lortat-Jacob, 1996), resultado de unos 15 años de trabajo de campo (a la vez "observación participante" y "participación observante"), revela que no es suficiente explicar ese efecto acústico y su significado religioso: esa quinta voz, y su existencia ritual, son la consecuencia de un largo proceso comunitario dentro de la cofradía de cantores (oratorio de Santa Croce). Pues si el momento ritual, cumbre del ciclo litúrgico, es la procesión del Lunes Santo, es decir un día al año, ese día se prepara durante el año entero.

La cofradía, compuesta de unos 80 hombres, elige cada año a un prior, cuyo papel principal es designar los 12 cantores que formarán 3 coros de 4. Eso implica muchas rivalidades implícitas que la función religiosa, "paralitúrgica", de la cofradía

Nace quneco Nasca
Danza teatro dirigida por Gerardo Rocero
fotografía: Javier Palacios Coca





no permite que salgan a la luz; así que cada cantor, discretamente y con sutileza, pone todos los medios para estar incluido entre los “elegidos”. Se entiende que detrás de las apariencias, la vida cotidiana de la cofradía esté compuesta de luchas e intrigas internas, relacionadas con el parentesco, y de alianzas políticas, ya que el papel del prior es político, además de estético.

O sea que es un mundo extraño, donde todos están obsesionados por el canto y siempre hablan de ello; hay muchos ensayos, sobre todo durante la Cuaresma, con fuerte competencia (nunca confesada, y poco visible) entre los cantores; al punto de que Lortat-Jacob dice que cuantas más tensiones haya en la cofradía, más bello será el canto de Semana Santa, más pura y perfecta la voz “quintina”. La calidad estética del coro está vinculada fuertemente con los procesos sociales y la política interna de la cofradía que permiten su existencia.

El resultado musical manifiesta la “concordia” final, las rivalidades siendo trascendidas en el momento ritual. Así pues una voz armónica, como de cristal, producida para un ritual religioso, es también un hecho social total, con sus componentes social y político. No se diría sólo que el contexto de la música la rodea, sino que incluso está dentro de la música, de su realidad sonora.

Dentro de la conciencia musical: escuchar con el oído del “otro”

Preguntar acerca de lo que es la música en la vida de la gente significa también referirse a la conciencia de cada individuo de la comunidad que comparte esa música, tanto el músico como el sencillo asistente. En la sociedad donde he trabajado, en el suroeste de Turquía, cada individuo desde que nace conoce el repertorio común. Antes incluso de su nacimiento ya lo aprendió: durante las bodas, ¡cuántas veces he visto a una mujer embarazada, pasando cerca de la pareja festiva davul-zurna (tambor+oboe) que no deja de tocar a lo largo de la boda durante 3 días!

Se habla de aprendizaje “por impregnación”, cada individuo, como una esponja, se vuelve un experto en una música que sabe bailar y cantar desde muy joven, a una edad bastante temprana, entre los 5 y 10 años de edad. Por otra parte, el músico que toca un instrumento, y que cada fin de semana tendrá que ir a un pueblo vecino a una boda, sencillamente ha ido desarrollando un sentido personal, una vocación, que se tiene que aprender técnicamente, mirando a otros músicos.

La biografía de estos músicos de bodas corresponde a un esquema constante: uno desea aprender el instrumento y se pone a estudiar generalmente solo o con la ayuda de una persona de su parentela, su padre, o su tío, etc. Aunque decimos que en la tradición oral se aprende de oído, en realidad se aprende mirando; al mismo tiempo, cada músico tiene un sentido crítico respecto de su práctica, sucede que entre músicos, no se habla tanto de la técnica y de la música en sí mismas.

Sin embargo el etnomusicólogo, o compañero músico, que está ahí, a la vez dentro y fuera, provoca otras preguntas, otra mirada sobre el repertorio local: ¿qué es la música en la vida de la gente?, haciendo énfasis sobre “en”, es decir, ¿cómo se representa el músico, las formas musicales, el tiempo, el ritmo?, ¿cómo concibe su propia teoría? Me hizo falta mucha paciencia para llegar al momento en que la música se verbalizara y que mis amigos me revelaran sus propios conceptos musicológicos

Y al final, un propósito muy destacado del etnomusicólogo que se encuentra haciendo un “trabajo de campo” es “oír la música con el oído del otro”. Conseguir esa percepción ajena y analizar su contenido. Personalmente me interesé sobre todo en el ritmo, en el rasgo característico de los Balcanes y de Turquía, dividir la métrica en 2+3 (ex: 2+2+3, 2+2+2+3, 2+2+3+2+2, etc.). Está claro que el solfeo y su notación nos permiten escribir esos ritmos con el sistema que adoptó Bartok, pero eso no nos enseña la forma en que los viven, cómo los entienden quienes los tocan y bailan.

Ya que resulta evidente que, sea como sea, no los cuentan como nosotros, ¿cuál puede ser el modelo? Este tema me ocupó durante los últimos años, y de momento lo estoy examinando de nuevo, con otro planteamiento, el de una tipología de los ritmos en tradiciones orales. Al final, uno se puede preguntar si se conseguiría establecer una cartografía de ritmos; buen proyecto para equipos de investigación: se darían los criterios de estudio y de tipología, para que todos los investigadores utilizaran el mismo vocabulario musicológico, y cada uno a su campo.

Un tema importante, relacionado con la singularidad musical, es el de la minoría. Si una comunidad sigue practicando su música singular, local, mientras que está rodeada de músicas con poderosos medios de di-





vulgación e influencia, eso revela un proceso de resistencia. ¿Qué tipo de resistencia? Se nota que cada cultura, "micro-cultura", tiene sus propias estrategias.

Que sean nómadas sedentarizados de Turquía, Tsiganes de Europa oriental, diáspora africana, o cualquier grupo encerrado por una sociedad o estado que le engloba, todos se comprometen en una práctica musical en la que se manifiesta su identidad de minoría sin verbalizarla, y cada uno según su modo propio. Eso constituye un tema importante de investigación, quasi contenido e inmediatamente dado en la definición de la etnomusicología, y en la práctica de campo.

Para concluir, si cada etnomusicólogo está ligado a unos lugares singulares del mundo, y sobre todo, destaca esas singularidades musicales, no se pueden dejar de lado las proposiciones universalistas: detrás de la increíble variedad de músicas en el mundo, ¿podemos destacar universales musicales del ser humano? Un compositor francés, François-Bernard Mâche (2001), explica que si la lengua articulada es un privilegio del hombre, un universal estrictamente humano, la música, pertenece más bien a la animalidad.

El comportamiento musical y sonoro del hombre es algo que comparte con el mundo animal, según modelos comunes; a partir de tal hipótesis, ¿cuáles son las estructuras profundas de la música humana? Está claro que esa pregunta no tiene todavía respuesta, pero puede que se esconda detrás de la mayoría de las investigaciones monográficas. De momento, sólo se empieza a desarrollar una real (y joven todavía) antropología musical.

Una parte muy importante del trabajo etnomusicológico, es la publicación de grabaciones de terreno. Al final, es el mejor archivo que exista, ya que por diseminación, lo publicado tiene menos probabilidad de desaparecer. Es por este motivo que presento una serie de recomendaciones que a mi parecer enriquecerán el trabajo presentado. En Francia y Europa occidental hay varias colecciones de CD que garantizan un contenido serio y científico (librito, aclaraciones), como OCORA-Radio-France, AIMP (archivos internacionales de músicas populares), Musée d'ethnographie de Genève; una colección que ya no existe, CNRS-Musée de l'Homme; Buda-Records (Fr.), etc.

También existen una serie de trabajos en CD y en cine que pueden ser consultado para complementar el presente trabajo; en CD: Turquía: Musiques des yayla, Ocora-Radio France, 1994; Turquía: le violon des yayla. Mehmet «akır, OCORA, Radio-France, 1998; Turquía: Le sipsi des yayla, OCORA-Radio-France, 1998; Turquía: Yayla, février 2007, Kalan Müzik 395, Istanbul; Turquía: le baglama des yayla, 2008, Ocora Radio France; Turquía: Talip Özkan, l'art du tanbûr. Ocora-Radio France C560042, 1994; Turquía: Chants sacrés d'Anatolie. Ashik Feyzullah Tchinar. Ocora-Radio France C580057 (en collaboration avec Jean During et Irène Mélikoff), 1995; Turquía: cérémonie de "Djem" alevi, OCORA-Radio-France. (En collaboration avec Jean During, 1998); A paraître en 2009: Bulgarie, l'art de la gadulka, AIMP, Musée d'ethnographie de Genève.

En cuanto a Films se encuentran: Derrière la forêt, Long métrage, 75mn.super-16, copie 35mm, 1999; J. Cler et G. Mirzoeva; réalisatrice: Gulya Mirzoeva. Co-production franco-allemande: les Films de l'Observatoire, Schiltigheim, Strasbourg, et AV Broadcast, Baden-Baden, RFA (Diffusion ARTE). Además del Website: <http://web.mac.com/jcler/>

Bibliografía

- Bernard, Lortat-Jacob. (1996). Chants de Passion. París: Cerf.
- Cahiers de Musiques Traditionnelles Cahiers d'Ethnomusicologie. (Desde 2006), Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.
- Camara de Landa, Enrique. (2000). Etnomusicologia. Madrid: Univ. Complutense.
- Cler, Jerome. (2000). Musiques de Turquie, Actes sud/cité de la musique, París: Arles.
- _____ (1994, diciembre). 'Pour une théorie du rythme aksak'. Revue de Musicologie. N° 82, 181-210.
- _____ (1997). 'Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté - Les catastrophes de l'aksak'. Revue Des Musiques traditionnelles. Vol. 10, "Rythmes", Genève, 37-80.
- _____ (2007). 'Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical'. (En collaboration avec Bruno Messina). Cahiers d'ethnomusicologie. Vol. 20. Genève, 243-271.
- Mâche, François-Bernard. (2001). Musique au singulier. París: Éditions Odile Jacob.

JEROME CLER. MAGÍSTER EN LETRAS CLÁSICAS GRECOBIZANTINAS, SORBONA, UNIVERSIDAD DE PARÍS. DEA EN FILOSOFÍA (ESTÉTICA MUSICAL) UNIVERSIDAD DE PARÍS X NANTERRE. DEA EN ETNOLOGÍA (ETNOMUSICOLOGÍA), UNIVERSIDAD DE PARÍS X NANTERRE. DOCTORADO EN MÚSICA Y MÚSICOS EN TURQUÍA MERIDIONAL, UNIVERSIDAD DE PARÍS X NANTERRE. ACTUALMENTE ES CONFERENCISTA EN ETNOMUSICOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD DE PARÍS 4 ([HTTP://WWW.CRLM.PARIS4.SORBONNE.FR/JC/JC_CURR.HTML](http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/JC/JC_CURR.HTML)).