

Sobre teoría y práctica en la investigación musical.

Ad usum musicae scientiae

(On the theory and practice of musical research.
Ad usum musicae scientiae)

Pelinski, Ramón

Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia

BIBLID [1137-859X (2007), 9; 279-291]

Recep.: 19.12.03
Acep.: 10.07.06

En su argumentación a favor de la utilización de marcos teóricos (más bien) explícitos en la investigación musical, el autor describe los pasos de una investigación musical inspirándose en conceptos procedentes de la Arqueología del saber (1969) de Michel Foucault. Como ejemplo práctico propone el análisis de textos referentes al cancionero de Azkue y de dos conferencias del P. Donostia.

Palabras Clave: Azkue. P. Donostia. Canción popular. Teoría. Discurso. Episteme. (etno)Musikología.

Musika ikerketan esparru teoriko (gehienbat) esplizituak erabiltzearen alde egiten duen argudioan, egileak, Michel Foucaulten Jakintzaren arkeologia (1969) obratik datozen kontzeptuak erabiliz, musika ikerketa baten urratsak deskribatzen ditu. Adibide praktiko gisa, Azkueren kantutegi-ko zenbait testuren eta A. Donostiaren bi hitzaldiren azterketa proposatzen du.

Giltza Hitzak: Azkue. A. Donostia. Herri kanta. Teoria. Hitzaldia. Episteme. (etno)Musikologia.

Dans son argumentation en faveur de l'utilisation de cadres théoriques (plutôt) explicites dans la recherche musicale, l'auteur décrit les progrès d'une recherche musicale en s'inspirant de concepts provenant de l'Archéologie du savoir (1969) de Michel Foucault. Comme exemple pratique il propose l'analyse de textes se référant au chansonnier de Azkue et de deux conférences du Père Donostia.

Mots Clés: Azkue. P. Donostia. Chanson populaire. Théorie. Discours. Epistème. (ethno) Musikologie.

Quizás habría que decir que la fuerza suprema del hombre consiste en esto: resistir a todos los desafíos que la realidad nos impone mediante el sin sentido, la demencia y la desconcertante absurdidad, y hacerlo perseverando en una búsqueda incansable de lo comprensible y del sentido. (H.-G. Gadamer: "Histórica y Lenguaje: Una Respuesta". En: R. Koselleck y H.-G. Gadamer: *Historia y Hermenéutica*. 1997).

En el suplemento Culturas del diario La Vanguardia del miércoles 26 de noviembre de 2003, Josep María Ruiz Simon, profesor de la Universidad de Girona, ha publicado un artículo sobre Leo Strauss (1899-1973), un pensador judío alemán, algunas de cuyas teorías subyacen al proyecto político neo-conservador del actual gobierno estadounidense: La persuasión del gobernante y la búsqueda del consentimiento por medio de la mentira, la base de la política en la oposición entre amigo y enemigo, la lucha contra el "multiculturalismo" en nombre del retorno al canon occidental son, según Strauss, condiciones de posibilidad determinantes para que la "alta política" realice sus objetivos.

La cotidianidad de un informativo de la TV no es más que la superficie de emergencia de fundamentos teóricos cuyo hogar secreto es la filosofía.

1. NADA MEJOR PARA LA PRÁCTICA QUE UNA BUENA TEORÍA

Aunque la teoría parezca ser "el domingo del investigador" (Jean Molino), su poder silencioso se reproduce todos los días de la semana. La teoría está imbricada tanto en el trabajo de campo y en la indagación de archivo como en la escritura etnográfica bajo las formas más diversas: como principio de selección y clasificación, como paradigma o modelo, como proceso de formalización, explicación, horizonte de comprensión, etc.

El presente estudio tiene su origen en la práctica de la teoría. Durante los años de docencia universitaria en los que hemos evaluado (y aprendido de) trabajos de licenciatura y doctorado en (etno)musicología, una dificultad solía aparecer con obstinada frecuencia: la de encontrar un contexto teórico para dar coherencia a la representación (descripción, clasificación, análisis e interpretación) de los hechos musicales investigados.

Es por ello que proponemos un alto en el camino para reflexionar sobre el papel de la teoría en nuestros trabajos de investigación. No se trata de argumentar a favor de un (ab)uso de la teoría en desmedro de la colección y descripción empírica de datos. Ambas responden a necesidades distintas. La musicología descriptiva, práctica, o aplicada (llamémosla así) responde principalmente a la necesidad de poner al alcance inmediato del investigador datos y documentos que la "furia de la historia" y del olvido han dispersado. Mientras que la función principal de la musicología "como tal" es explicar (sistemáticamente) y comprender (hermenéuticamente) un conjunto de datos y documentos que por lo mismo se transforman en hechos y procesos musicales.

Por otra parte, no es novedad argumentar a favor de una unidad sintética entre las aparentes dicotomías de teoría y práctica, concepto e intuición. Ya la

había postulado Kant: “Sin la intuición no podría sernos dado ningún objeto, y sin el entendimiento ninguno podría ser pensado. Los conceptos sin el contenido son vacíos, las intuiciones sin los conceptos son ciegas” (Kant, 1781)¹ Y más recientemente, parafraseando a Kant, decía Hayden White que “las narraciones históricas sin análisis son vacías, y los análisis históricos sin narrativa son ciegos” (White, 1992: 21).

A riesgo de incurrir en simplificación, podríamos, pues, distinguir inicialmente dos tipos generales de discurso en la investigación musical: el discurso teórico que organiza los hechos musicales bajo una perspectiva abstracta general, y el discurso empírico que investiga datos sin preocuparse por especificar su teoría implícita. Sin embargo, podemos ser más precisos en la tipificación de las actitudes del investigador musical frente a la teoría. Un somero examen de textos corrientes en la disciplina revela que, según el criterio de su actitud frente a la teoría, es posible esbozar la siguiente tipología:

- textos cuya exacerbación teórica es capaz de ocultar vacíos en la experiencia musical;
- textos, epistemológicamente esclarecidos, que se valen de la teoría para explicitar las condiciones de posibilidad de emitir juicios válidos sobre el objeto de su investigación;
- textos que sutil y discretamente implican la teoría en los meandros de su discurso;
- y, en fin, textos afectados de ceguera frente a sus propias condiciones sobre los fundamentos que sustentan su conocimiento, ceguera que se manifiesta como gratificación inmediata de un pragmatismo atóxico.

Ahora bien, aunque el investigador pretenda pasarse sin ella, la teoría está siempre presente; si no lo está, brilla por su ausencia. En estos casos se parece al subconsciente, de cuyas discretas operaciones la persona es campo de batalla aunque “no sepa de qué va la cosa”. O como las vibraciones sonoras, o el viento, cuya naturaleza invisible sólo se puede reconocer por sus efectos.

Como es comprensible, un texto (etno)musicológico no necesita ser precedido por un tratado de epistemología para legitimar su validez o especificar su adscripción a un “régimen de verdad” (Foucault). Para ello están los epistemólogos y los filósofos de la ciencia quienes, como “Tartarín de Koenigsberg, con el puño en la mejilla” (A. Machado) reflexionan sobre los fundamentos del conocimiento. Ello no obsta para que el investigador, aunque sea someramente y con validez puramente local, explicita sus conceptos, y elabore un cuadro conceptual que sitúe su posición, funde la coherencia del texto y sobre todo, otorgue sentido a la congerie de objetos que se propone investigar.

1. En el original: “Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind” *Crítica de la Razón pura*, 2ª. Parte, La Lógica transcendental.

Sin embargo, dado que el “ateorismo” puede elevarse a noble seña de identidad entre tardíos representantes de un no menos tardío positivismo (etno)musicológico, nos parece oportuno hacer algunas consideraciones sobre el papel y la necesidad de la teoría en la investigación musical convencidos de que ¡lo mejor para la práctica es una buena teoría!

Nos proponemos, pues, como objetivo general del presente texto discutir la práctica de la teoría en la investigación musical. En coherencia con este objetivo, esbozaremos en primer lugar una imagen (posible) del camino intelectual por el que transitamos cuando nos ponemos a realizar una investigación. Luego, como ilustración práctica de dicho proceso, analizaremos un par de textos representativos del folclore vasco² con la intención de reconstruir su marco conceptual y vincularlo a la forma de razón que lo configura. En esta operación nos centraremos principalmente en el análisis de la racionalidad inmanente en los textos seleccionados. No olvidamos, sin embargo, que tal análisis es propedéutico a investigaciones históricas más vastas (aquí apenas insinuadas), por el simple motivo de que su racionalidad sería vacía de contenido si no estuviera históricamente situada. La “arqueología” precede a la historia, pero no posee prioridad ontológica sobre ella.

2. DATOS, HECHOS MUSICALES, TEORÍAS, MODELOS Y PARADIGMAS

Dado que nuestras consideraciones en este apartado giran en torno a la noción de teoría, creemos oportuno precisar en qué sentido utilizamos este concepto y cuál es su relación con los conceptos emparentados de hecho musical, teoría, práctica discursiva, *episteme* y paradigma.

Una manera reflexiva de concebir el itinerario de una investigación musical es su organización en una secuencia de operaciones, en cuyo desarrollo nos dejaremos guiar por algunas perspectivas epistemológicas inspiradas en la “arqueología” foucaultiana (Foucault, 1966 y 1969).

2.1. Los datos y los hechos musicales

Las cosas (datos, documentos, procesos etc.) acceden a la existencia como hechos musicales a través del lenguaje como horizonte absoluto de inteligibilidad (Foucault, 1966 : 65, 351)³. No existen cosas que precedan al discurso. Objeto del conocimiento musical son, pues, los *hechos musicales* constituidos como tales por conceptos, categorías y temas que confieren a las cosas un sig-

2. La elección de textos sobre el folclore vasco es un gesto de reciprocidad y agradecimiento a Eusko Ikaskuntza, y en particular a Karlos Sánchez Ekiza, presidente de su sección de Folklore, por su invitación a dictar un seminario sobre teorías actuales en etnomusicología, realizado en Donostia, el 8 de noviembre de 2003.

3. Cuando afirmamos que nuestra experiencia del mundo es posibilitada y mediada lingüísticamente dejamos abierta la cuestión de saber si esta experiencia es un proceso lingüístico que se agota en el lenguaje (Koselleck y Gadamer, 1997: 89).

nificado no inscrito prediscursivamente en ellas. Los hechos musicales son construcciones teóricas o hipotéticas que el investigador utiliza en su empeño por explicarlos o comprenderlos⁴.

Partidas de nacimiento, datos biográficos, listados de obras, recortes periódicos, cronologías, transcripciones, acrílicas “ediciones críticas” no son en sí mismos hechos musicales, sino simples datos que existen como potencias o posibilidades en “el murmullo de una agitación prelingüística”. Su actualización como hechos musicales se produce mediante la descripción, la clasificación, el análisis, la interpretación, o sea, mediante su conceptualización en forma narrativa. Un simple cancionero que no incluyera más que la transcripción musical y literaria de “cantos personales” *inuit* con los nombres de sus respectivos compositores y de sus lugares de procedencia todavía no es capaz de “hablar por sí mismo”⁵. Para revelar su potencial cognitivo tiene que insertar estos datos dentro de cuestiones pertinentes para la estructura musical de estos cantos, la manera de inscribir en ellos la pertenencia al grupo familiar, la práctica de composición oral por hombres y mujeres, sus modos de transmisión y de ejecución, etc., puestos en relación con las formas de vida de la cultura (Pelinski, 1981).

Un ejemplo más: el manuscrito de la Danza guerrera de La Todolella escrito por el dulzainero Piou de Cincorres (Castellón) en 1929 es un simple documento. Su transformación en hecho musical se opera cuando el investigador tematiza su posible significación, por ejemplo, en términos de su relación con la tradición oral de la danza, o reflexiona sobre su significado como icono de una identidad colectiva, etc.

2.2. Las teorías

Un conjunto de afirmaciones, conceptos y temas forma una teoría cuando posee el poder de mostrar la organización interna de los hechos musicales y sus relaciones lógicas con otros hechos. En particular, una teoría musical posee valor heurístico cuando está articulada en términos de estructuras, esquemas, marcos conceptuales o modelos formalizados⁶ que permite la formación, las

4. Carl Dahlhaus (1997: 48) llama la atención sobre la gradualidad de la distinción entre datos y hechos por cuanto depende de la perspectiva asumida en la investigación: una canción es un dato para el hecho musical de un repertorio que, a su vez, puede ser dato para el hecho musical de los procesos de cambio o de identificación que pueden producirse en una comunidad.

5. A esto se ha limitado nuestra tarea en el cancionero *Inuit Songs from Eskimo Point* (1979), realizado en colaboración Luke Suluk y Lucy Amarook.

6. En el presente texto no nos ocuparemos de modelos musicales (más o menos formalizados) ni de los procesos de modelización, pese a su importancia en la investigación musical. Esta exclusión se debe al hecho de nuestro trabajo está más orientado hacia la (etno)musicología como ciencia humana, esto es, en cuanto sus teorías y métodos de trabajo están orientados por paradigmas hermenéutico-fenomenológicos, críticos, constructivistas, posestructuralistas y, en general, posmodernos. Para una información adecuada sobre modelos formales y modelización en (etno)musicología, sugiero la lectura de S. Arom, 1991; M. Grabócz, 1997; J. Kippen, Jim y B. Bel, 1992; F. Lehrdal y R. Jackendoff, 2003; T. Machover, 1985; T. Rice, 1987 y 2003; N. Ruwet, 1972; y B. Vecchione, 1991, entre muchos otros.

transformaciones y la circulación de los conceptos dentro de un discurso musical. H. White (1991: 17-39) ilustra esta idea mostrando cómo un principio teórico es capaz de transformar en historia el potencial informativo de un magro listado de acontecimientos en los anales de la Galia de los siglos VII, IX y X. En este caso, el historiador se vale de una representación narrativa de los acontecimientos que provee una “noción de centro social” para “clasificarlos con respecto a su significación para la cultura” “ubicarlos los unos con respecto a los otros, darles regularidad y plenitud y dotarles de significación ética o moral” (ibid., p. 25-6).

La teoría se opone, pues, a la simple colección de datos, a la fragmentación y la balcanización del conocimiento; sirve para que el investigador articule las relaciones que vinculan los hechos musicales; explica porqué los hechos musicales están allí, proporciona soluciones y ayuda a formular con pertinencia, precisión, y coherencia intelectual nuevos problemas (Duchez, 1985: 64); en fin, propone principios organizadores para ordenar los acontecimientos según su significación para la cultura (White, 1992: 22-31).

A semejanza de los hechos musicales, las teorías son construcciones o instrumentos creados por el investigador. En cuanto tales, “sólo existen en nuestra mente y no poseen ninguna otra realidad (sea lo que fuere lo que esto significa)” (Hawking, 1988: 9). En la práctica de la investigación musical, el investigador busca, elige, o imagina la teoría que mejor describe el objeto o proceso que investiga. Si, por ejemplo queremos estudiar el contorno melódico de un repertorio dado (Pelinski; Logrippo; Stepien, 1981: 103-55), o producir un modelo de síntesis que permita la transformación e invención de timbres (Gérando, 2003: 55-69), lo más pertinente, o, al menos, lo más práctico es recurrir a procedimientos informáticos. En cambio, si queremos describir la vivencia que nos produce la audición de una de nuestras músicas preferidas, la estrategia teórico-metodológica se orientará más bien hacia las ciencias del hombre (psicología cognitiva, semántica, fenomenología, historia de vida, etc.).

2.3. Las prácticas discursivas

Los hechos y las teorías musicales se inscriben dentro de determinados discursos o prácticas discursivas, caracterizadas por grupos de reglas anónimas y variables de un período a otro, que definen sus condiciones de posibilidad y su especificidad (Foucault, 1969: 46-52). Según Foucault, los discursos no son expresiones lingüísticas ni textos sino prácticas caracterizadas por regularidades (reglas de formación, normas) mediante las cuales enunciados y conjuntos de enunciados, acontecimientos socio-culturales, económicos, técnicos, mediáticos y políticos adquieren unidad en tanto que ciencia, teoría o texto. Los discursos son “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (Foucault, 1969: 52 y 67). O, en otras palabras, “el nombre constituye retroactivamente aquello a lo cual parece referir” (Butler, 1993: 210)⁷.

7. Véase también el prefacio de Ernesto Laclau a la obra *The Sublime Object of ideology* de Slavoj Žižek (1989).

2.3.1. Episteme

Foucault introduce el concepto de *episteme* en *Las palabras y las cosas*, donde lo define como configuración general del pensamiento de una época (Foucault, 1966: 77) que se vale de esquemas teóricos como puntos de apoyo para la formación, las transformaciones y la circulación de los conceptos (ibid: 107-125). El concepto de *episteme* es especificado en *La arqueología del saber* (1969) como “el conjunto de relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a figuras epistemológicas, a las ciencias y posiblemente a sistemas formalizados” (Foucault, 1969: 250). La *episteme* establece sus condiciones de posibilidad, “lo que puede decirse” sobre las cosas en un determinado período histórico; es, como lo interpreta White en su estudio crítico sobre Foucault, “el modo profundo pero no reconocido [por los autores en su tiempo] de relacionar “palabras y cosas” que da a estos discursos su coherencia, tanto interna como en sus relaciones” (White, 1992: 137).

En el contexto musical del presente estudio, utilizamos el concepto de *episteme* (o, como luego veremos, de paradigma) para significar el marco teórico de referencia que “en última instancia”, *a priori* y probablemente de manera inconsciente legítima y válida las prácticas discursivas.

Aunque no tenemos constancia de que Dahlhaus se haya servido alguna vez de las teorías de Foucault, mencionamos aquí a título de ejemplo la coincidencia entre ambos autores cuando de manera semejante a los tres tipos de *episteme* delimitados por Foucault para el Renacimiento, la Edad clásica y la Modernidad, respectivamente, Dahlhaus (1997: 94-7) propone cuatro “concepciones” (o “principios”) dominantes para representar la historia musical desde el Renacimiento hasta el siglo XX: la concepción funcional, la objetiva, la personal y la estructural a las que corresponden respectivamente cuatro métodos de acercamiento historiográfico: la explicación de las normas del género, la interpretación del contenido, la comprensión del compositor y el análisis de las relaciones estructurales contenidas en el texto.

Aunque Dahlhaus no haya utilizado, a nuestro conocimiento, el concepto de *episteme*, se vale del concepto cercano de paradigma (Kuhn, 1962) del que la *episteme* foucaultiana es versión rejuvenecida. Para Kuhn paradigma es modelo o constelación teórica más vasta capaz de definir los problemas y métodos de una disciplina y atraer por su originalidad a un grupo durable de investigadores (Kuhn, 1962: cap. 2). Así, en el umbral de la etnomusicología, paradigmáticos pueden considerarse los trabajos de Erich von Hornbostel, quien definió las bases teóricas de la etnomusicología comparada (Hornbostel, 1905). Dichas bases han estado vigentes durante medio siglo, en parte bajo el amparo de conceptos científicos procedentes del positivismo (Schneider, 1976). También lo ha sido el modelo tripartito propuesto A. Merriam (1964: 32-5) que inspiró a una generación de etnomusicólogos a practicar su disciplina en términos de antropología cultural. Otros modelos que con mayor o menos éxito han aspirado (o aspiran) a la paradigmaticidad han sido los propuestos por J.-J. Nattiez (1975 reincidente en 1987), y T. Rice (1987, reincidente en 2003).

Una manera particular de entender el concepto de paradigma en la investigación etnográfica es la de “marco conceptual para la interpretación del mundo o para la manera de verlo” (LeCompte y Schensul, 1999). Aquí la función del paradigma es explicar e interpretar las teorías y los modelos teóricos y, en consecuencia, también los métodos y técnicas de ellos derivados. Entre los más frecuentes que de una u otra manera subyacen como supuesto fundamento y perspectiva general de la investigación actual, podemos nombrar el paradigma positivista (y neopositivista), el paradigma crítico (posmarxista, emancipatorio), el paradigma constructivista-interpretativo, y diversos paradigmas emergentes, tales como la crítica feminista, los estudios poscoloniales, o el paradigma ecológico. Todos ellos han sido objeto de recepción en los estudios musicales de las últimas décadas (Pelinski, 2000: 282-308). La presencia de estos paradigmas en la musicología contemporánea, aunque no necesariamente aparezcan en forma pura en los textos académicos, confiere ciertos rasgos comunes a grupos de investigadores (Pasler, 1997).

Por lo que a nuestro texto se refiere, utilizaremos indistintamente los conceptos de *episteme* o de paradigma, éste sin embargo más bien en el sentido que le atribuyen LeCompte y Schensul.

El resultado de las operaciones descritas anteriormente es una *interpretación* de los datos de la experiencia en cuya producción intervienen la constitución de los hechos musicales por medio de conceptos y teorías que desvelan su organización interna y sus relaciones lógicas con otros hechos y permiten la formación, las transformaciones y la circulación de los conceptos en términos de una práctica musical discursiva cuyas condiciones de posibilidad se inscriben, a través del lenguaje como mediador entre el sujeto y su experiencia musical, dentro de una *episteme* como configuración general del pensamiento de una época. Un sendero posible en el laberinto de la investigación musical conduce, pues, a través de la imbricación entre hechos, teorías, discursos, y *episteme* (o paradigmas), donde cada nuevo nivel de abstracción presupone al anterior y termina en una de las innumerables interpretaciones del hecho musical.

En resumen, la teoría es inseparable de la investigación musical: precede al proceso de investigación al que guía en cada una de sus etapas, presidiendo los procesos de constitución, descripción, puesta en relación, clasificación, generalización, sistematización e interpretación de los hechos musicales. ¡Nada mejor para la práctica que una buena teoría!

3. NADA MEJOR PARA LA TEORÍA QUE UNA BUENA PRÁCTICA

En la sección que sigue, esbozamos una aplicación de las reflexiones teóricas precedentes. Nuestro corpus de análisis está constituido por un conjunto de textos homogéneos en cuanto están mutuamente relacionados por su objeto de referencia (el cancionero popular vasco), y por la época de su emergencia (la segunda década del siglo XX). Estos vínculos temáticos y temporales nos han servido como criterio de su selección. En primer lugar nos ocupamos de la *Con-*

vocatoria (1912) al concurso de colección de melodías vascas inéditas, y del sub-siguiente *Dictamen del jurado* (1915), publicados en la Presentación (1968) del Cancionero Popular vasco de Resurrección María de Azkue en la Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Luego dirigimos nuestra atención a dos conferencias del P. Donostia, *De musica popular vasca* (1916)⁸ y *La Canción Vasca* (1929).

Nuestra estrategia de “lectura lenta” (Nietzsche) de dichos textos se sitúa en dos perspectivas estrechamente asociadas: *reconstruir* el sentido de los textos a partir de su propia estructura, una tarea cuyos resultados nos sirven de horizonte para *interpretar* dichos textos según las etapas arriba descritas.

Por reconstrucción entendemos la relectura sistemática, el reordenamiento, la rearticulación y la sistematización de las afirmaciones dispersas en cada uno de los textos analizados. Para ello nos valemos de un método de análisis consistente en aislar temas recurrentes como unidades de análisis, definir sus oposiciones conceptuales, describir sus coherencias internas, y especificar sus relaciones⁹ y sus eventuales desplazamientos o transformaciones semánticas.

Por otra parte, la reconstrucción analítica sienta las bases de la interpretación –como proceso y a la vez resultado– consistente en descubrir las reglas de formación de dicho discurso (reglas que en principio deberían organizar también otros discursos y enunciados) y establecer el tipo de racionalidad que les da coherencia y condiciona su posibilidad de emerger dentro de la *episteme* de un momento histórico dado.

3.1. Reconstrucción del marco conceptual implicado en la Convocatoria a concurso (1912) y del Dictamen del jurado (1915) referidos al Cancionero Popular Vasco de don Resurrección M. de Azkue¹⁰

“Canción popular vasca” es un concepto complejo que, en los fragmentos en cuestión (nombrados aquí simplemente como “texto de Azkue”) denota a la vez etnicidad, vernacularidad y artísticidad. Estas denotaciones, inducidas a partir de los documentos examinados, están mutuamente imbricadas y reposan sobre una especificación del cancionero articulada según los conceptos de “raza”, lugar de emergencia y de legitimación estética. En efecto, la canción popular nace de la “fertilidad musical del pueblo vasco” y emerge de preferencia en sitios rurales, en oposición a la canción “moderna” de origen “exótico” cuya vigencia suele ser ciudadana y cuyo origen es, en algunos casos, clásico; es, además,

8. Conferencia pronunciada en la Sala de la Filarmónica de Bilbao los días 30 de Abril y 2 de mayo de 1916.

9. Estas relaciones pueden ser lógicas, funcionales, causales, analógicas, jerárquicas, de causalidad, determinación circular, antagonismo, expresión, etc. (Foucault, 1969: 19-20)

10. Agradecemos a Karlos Sánchez Ekiza el habernos facilitado los textos referentes al cancionero de Azkue y las conferencias del padre Donostia. Señalamos también su artículo (2003) sobre “El Cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica” (en la obra colectiva *Resurrección María de Azkuren heriotzaren 50. urteurrena*, en prensa), de cuyas informaciones nos hemos servido más de lo que nuestro texto trasluce.

artística, –en oposición a las canciones “vulgares”, “anodinas”, “apócrifas”, y “fingidas” de la ciudad.

Etnicidad, vernacularidad y artísticidad son a su vez criterios que, para especificar diversas clases de canción, comportan connotaciones tendientes a definir las con mayor precisión, aunque de hecho invaden el campo semántico de las otras clases. Así, la canción popular de origen vasco, además de “reflejar la fertilidad e idiosincrasia del pueblo vasco”, está localizada mayormente en zonas rurales, y posee rasgos “artísticos”, tales como la sencillez, la claridad, la belleza, la originalidad, que le permiten ser “fuente de inspiración para músicos y compositores”. Entre las canciones populares distinguidas por su artísticidad (esto es, por su sencillez, claridad, belleza, originalidad, etc.) se incluyen también algunas exóticas “modernas”, probablemente de origen clásico instrumental. De la artísticidad participan también las canciones compuestas, de origen erudito, inspiradas en la música popular artística y apreciadas por la “gala y adorno” de su presentación musical.

En suma, la canción popular –“intensamente étnica”, rural, y artística¹¹ y en cuanto tal aceptada por los sectores tradicionalistas de la sociedad vasca– es objeto de una estrategia institucional para que por medio de la colección de los objetos-canción se asegure la salvación, conservación y difusión de la tradición musical del pueblo vasco. En este proceso de institucionalización, el repertorio de canciones populares se transforma en “cancionero.” En efecto, el pasaje de la oralidad a la escritura es en aquella época el recurso privilegiado de una sociedad tradicional(ista) para asegurar la conservación y transmisión de un patrimonio músico-vocal en vía de desaparición.

3.2. Reconstrucción del marco conceptual implicado en la conferencia del Padre Donostia: *De música popular vasca*¹²

Como en el caso del cancionero de Azkue, los textos del padre Donostia atribuyen a la canción popular vasca las connotaciones de etnicidad, vernacularidad y artísticidad –categorías que, a su vez, crean distinciones y especifican más detalladamente los rasgos de dicho cancionero.

3.2.1. Etnicidad

Pese a su afirmación de que los orígenes de las melodías populares son un “misterio indescifrable”, Donostia sostiene también que “la canción popular es el fruto musical de este árbol nuestro que es la raza”, Sus rasgos musicales son “puros como los vascos, no contagiados de exotismo”; su “legítima ascendencia

11. La canción popular artística puede ser en algunos casos ‘algo menos artística,’ e incluir a veces también canciones ‘exóticas’ aunque probablemente de origen instrumental clásico.

12. Gotzon Ibarretxe Txakartegi (1994) ha situado críticamente la obra de Donostia y de Azkue en su “Pequeña Historia Crítica de la Etnomusicología Vasca.”

vasca” se manifiesta en rasgos que dependen de la índole de la lengua, y de la naturaleza y del temperamento del pueblo vasco.

Ya en un nivel más general de discurso, Donostia declara que la canción es fruto natural del alma humana, dado que “el alma es en todos los hombres de la misma naturaleza” y “la música es lenguaje universal por excelencia”. Esta disposición natural del alma humana hacia la música se especifica, según las razas, en un determinado número de “ideas madres” correspondientes al reducido abanico de sentimientos invariables y elementales que una raza puede poseer. De las “ideas madres” brotan espontáneamente versiones deformadas luego por la transmisión oral. Dicha espontaneidad no parece contradecir la idea pedrelliana, también recogida por Donostia, según la cual las canciones “no se crean por generación espontánea”, puesto que no hay creación colectiva y es sólo el individuo, el artista, quien crea.

3.2.2. Vernacularidad

Si la etnicidad es el rasgo en el que se refleja el alma vasca, ésta, a su vez, espeja las condiciones del espacio geográfico (entorno físico, condiciones exteriores del suelo, clima etc.) que se reflejan (o influyen) en el carácter de las razas. Lluvias, nieblas, ausencia de luz intensa confieren al pueblo vasco un matiz de melancolía que se traduce en su fisonomía moral. El mar y los bosques modelan el carácter del vasco. De esta comunión, de este “abrazo del alma vasca con el entorno natural de su país” nace la canción que “se pega al pueblo vasco como la hiedra se pega al muro”. “La canción popular brota espontáneamente de una región, como las encinas seculares que nadie plantó...” La identificación espacial con el paisaje vasco es un criterio importante para distinguir la canción popular vernacular, indígena” o “autóctona” de la canción “importada” o “exótica”, que se injerta en el repertorio popular a partir de los centros urbanos. El origen de la canción popular estaría, pues, mediado por un determinado entorno físico el cual remite, a su vez, a la fisonomía moral del pueblo que lo habita.

Más allá de la afirmación del origen étnico de la canción, y de la influencia que sobre este origen ejerce el entorno físico, están las influencias mutuas entre países que han creado un fondo común del cual han derivado las diversas escuelas melódicas populares. El papel de las culturas “septentrionales”, entre las cuales Donostia cuenta las célticas, las gaélicas y la francesa, jugaría un papel más importante que el de las “meridionales”, entre las cuales las geográficamente vecinas Castilla y León no habrían ejercido sobre la canción vasca influencia alguna.

3.2.3. Artisticidad

La artisticidad es el criterio de clasificación por el cual Donostia discrimina la canción “popular” de la canción “popularizada”. Así, las calidades de la canción popular –placidez y tranquilidad, morigeración y sobriedad– se desplazan sobre la placidez y melancolía del pueblo vasco, y sobre el ambiente gris de sus montañas y valles. Por el contrario, la canción “popularizada” se caracteriza por rasgos de vulgaridad, insulsez y trivialidad, carece de aristocracia en las ideas musi-

cales, de distinción y de carácter propio. Estas canciones vienen del género chico ciudadano, su composición es reciente, como lo revelan su estructura académica y sus modulaciones modernísimas; nacen del légame; se encuentran en diferentes países desde donde son importadas, o bien son producidas por pobres ingenios.

Donostia asume la idea pedrelliana según la cual la canción popular es “canción artística popularizada y desfigurada por su persistencia más o menos prolongada, puesta en contacto con la tradición”. Su artísticidad se manifiesta en rasgos que son en cierta medida homólogos con rasgos étnicos del pueblo vasco. En efecto, la existencia de la canción popular es tenaz y constante, como tenaz y constante es el pueblo vasco. Su virilidad y austeridad se expresa en el uso frecuente en el cancionero de intervalos de cuarta y quinta; su decisión y virilidad, soltura y plasticidad reproducen caracteres similares del ritmo de la canción popular. ¿Son también la sencillez primitiva y la belleza de la canción popular vasca rasgos del pueblo vasco?

3.2.4. Clasificación de la canción popular

Para introducir un principio de orden en la congerie del repertorio cancionístico popular, Donostia propone una clasificación de las canciones según sus letras. De acuerdo a este criterio, la canción popular puede ser amorosa, religiosa, satírica, de pasatiempo, etc., ocupando una categoría especial el *zortziko*.

3.2.5. Rasgos estructurales de la canción popular vasca

Siendo la canción “un regalo hecho por Dios hay que aceptarla sin discusión ni reflexión”. Un análisis que pretendiera “señalar concretamente los caracteres diferenciales de la canción” cae en “materialismo musical”. No obstante, Donostia enumera una serie de “calidades” de la canción que afectan idiosincráticamente a diversos parámetros de la estructura musical: el tempo *andante*, las escalas menores o modales (gregorianas) con preferencia por los intervalos “viriles y austeros” de cuarta y quinta, el silabismo, los ritmos “decididos y viriles”, con todo, sueltos y plásticos”, etc.

3.2.6. Procesos de apropiación y de transmisión

En el proceso de apropiación y transmisión oral, se producen versiones deformadas y desfiguradas de las “ideas madres”, debidas, otra vez en opinión de Pedrell, al “mal oído o al poco instinto musical” de los cantantes. No hay que confundir estas “versiones deformadas” con la típica “acidez gustosa” del cantor vasco quien con sus “cuartos de tono, imprecisión y vaguedad de los intervalos”, pueden dificultar la adjudicación de la canción a un modo determinado.

3.2.7. Funciones

La canción popular expresa el estado del alma, y por extensión, de la raza, cuya conciencia integra para endulzar, confortar y deleitar la vida del pueblo vasco y servir de materia prima a sus compositores.

3.2.8. Estrategia institucional

Como la canción popular, “arrollada por la ola negra de vulgaridad e insulsez del género chico de las grandes capitales”, va desapareciendo, hay que salvarla para que ocupe en la sociedad vasca el lugar que le corresponde. Salvar la canción popular vasca es “restaurar patria”.

3.3. Interpretación de los enunciados Azkue-Donostia

Si dirigimos nuestra atención a las reconstrucciones precedentes, reconoceremos que lo logrado es (simplemente) una rearticulación de su contenido conceptual: hemos reorganizado los datos dispersos en un orden más sistemático según ciertas categorías que los contienen.

Esta primera operación –necesaria a la vez que insuficiente– es el comienzo de un desocultamiento de la teoría implícita (por más rudimentaria o indefinida que ella pueda parecer) en dichos enunciados. El objetivo de la próxima operación es más ambicioso: consiste en descubrir cuál es la lógica o “la forma de razón” (Foucault) implícita en los enunciados que nos ocupan. La tarea es entonces buscar, a partir de la propia estructura conceptual de los fragmentos analizados, las formas de racionalidad que otorga sentido a las afirmaciones del texto original, reorganizadas en la primera operación. Para acceder a ella, dejaremos de lado, en un primer momento, las categorías de análisis tradicionales tales como mentalidad, espíritu del tiempo, tradición, romanticismo, positivismo, etc. y todas aquellas categorías externas al texto que como un “Deus ex machina”, aseguran al analista interpretaciones de significado siempre convenientes y oportunas. Realizada esta segunda operación, intentaremos relacionar sus resultados con las condiciones históricas y los cambios estructurales –sociales e institucionales– que presidieron su formación.

En esta etapa del análisis nos limitaremos, pues, a inquirir a través de qué formas de racionalidad los enunciados que son objeto de nuestro análisis toman la música como objeto de conocimiento, y cuál es el a priori racional, el código o principio dominante del discurso que rige el conocimiento musical implicado en dichos enunciados y que define lo que pudo o no pudo ser pensado musicológicamente en el contexto cultural de su emergencia. Expresado más brevemente: queremos saber cuál es la condición de posibilidad del conocimiento musical implicado en dichos enunciados.

Para obtener una respuesta a estas cuestiones tomaremos en cuenta ciertas limitaciones contextuales: trataremos estos enunciados por sí mismos y no por referencia a la validez o verdad de su contenido; y pondremos entre paréntesis aquellas categorías conceptuales que por ser externas al discurso examinado, encuadrarían su interpretación en cauces ajenos a la naturaleza del documento. Si admitimos el axioma foucaultiano que “el discurso crea los objetos que nombra”, es necesario que nuestro discurso se atenga estrictamente a la “estrechez y singularidad” de los enunciados que son objeto de nuestro análisis.

Una manera posible de mostrar la forma de racionalidad que articula los conceptos delimitados por las reconstrucciones precedentes es considerar el *pensamiento genético*, la razón sintetizada en la idea de origen, como el principio dominante sobre el que reposan los demás conceptos. La categoría de origen es el nivel conceptual a partir del cual los enunciados en cuestión legitiman los discursos de lo étnico, lo vernacular y lo artístico. Si, en efecto, el pensamiento etnicitario expresado en términos de “raza” asegura la fisonomía moral del “pueblo vasco”, es principalmente porque la idea de etnicidad (o de raza) remite a un núcleo primigenio e ignoto, que es el del origen. Sobre él reposa idealmente también la artísticidad de la canción vasca: sus calidades estéticas (pureza, belleza, sencillez, etc.) mediadas por la “fertilidad musical e idiosincrasia del pueblo vasco” remiten en última instancia a ese “misterio indescifrable”, siempre anterior y oculto, que nos autoriza a discriminar las canciones “intensamente étnicas” de las “exóticas”, “importadas”, “modernas”, etc. En fin, lo vernacular, paradigmático por el mar y los bosques del País Vasco, mantiene vínculos privilegiados con el principio del origen: la canción popular nace del abrazo del alma vasca con la naturaleza [rural] del País Vasco.

La “regla de formación” (Foucault) de nuestros textos que permite conectar el principio del origen con los discursos de lo étnico, lo vernacular y lo artístico, es la equivalencia (o homología?) entre los significantes: canción vasca, alma vasca, entorno natural vasco. Entre estos significantes se producen deslizamientos o desplazamientos de significados que los unen metafóricamente –esto es paradigmáticamente– en una cadena signifiante cuyos elementos semánticos permanentes son la placidez, la tranquilidad, la sencillez, la belleza, etc. (Lacan, 1966: 263-267). Esta regla postula una equivalencia básica, una circulación homológica entre los conceptos de canción popular vasca, paisaje vasco y fisonomía moral del pueblo vasco.

Ahora bien, una forma de racionalidad que valida los valores de la cultura por un incierto origen remoto tiene que garantizar en consecuencia la conservación de la tradición por medio de instituciones apropiadas. Si la canción vasca se identifica con el alma y el paisaje vascos, salvar la canción popular es “restaurar patria”.

En fin, la continuación de nuestro emprendimiento analítico podría tener por objeto establecer las correlaciones que vinculan los textos Azkue-Donostia con otros textos posiblemente ligados a ellos. Un ejercicio práctico sería, por ejemplo, comparar los resultados de nuestro análisis con análisis semejantes de otros textos relativamente contemporáneos, –como podrían ser los prólogos a cancioneros publicados entre 1900 y 1936– para mostrar tanto sus semejanzas como su sistema de exclusiones. Sin embargo, en vez de emprender esta tarea, cuya utilidad es innegable, pasaremos a esbozar brevemente la relación que guardan los resultados de nuestro análisis con el contexto contemporáneo de nuestros texto, manifestado tanto en cambios estructurales de la sociedad como en las prácticas discursivas de la época.

La realización de esta tarea presupone considerar los textos en cuestión como partes de enunciados, esto es prácticas discursivas –como la (etno)musi-

ología o la antropología– que forman sus objetos, lo que equivale a considerar sus discursos como saberes teóricos y prácticos a la vez que están más ligados al poder que a la verdad (Foucault: *passim*). Llevada a nuestro terreno, esta fulgurante premisa asume rasgos más modestos: queremos saber si los textos analizados contienen potenciales líneas de huida hacia otros discursos contemporáneos con los cuales están relacionados implícita o explícitamente tanto en su dimensión teórica como en la práctica.

Una relectura de los enunciados Azkue-Donostia nos muestra en primer lugar que ambos están articulados por un conjunto de temas, apenas esbozados, cuyo tratamiento no pretende inscribirse dentro de las reglas de un discurso académicamente disciplinado. Entre dichos temas mencionamos la idealización de la canción popular como receptáculo de la idiosincrasia del pueblo y fuente de inspiración para músicos y compositores de tradición erudita; la preocupación por recoger la mayor cantidad de canciones y anotar las letras completas con su versión original y puristamente editada; la utilización de metáforas orgánicas inspiradas en el biologismo del S. XIX; en fin, la transformación de un monumento cultural –el cancionero vasco de tradición oral- en documento escrito, consolidado y palpable, etc.

Ahora bien, para situar históricamente estos temas, esto es, para historizar el análisis –en cierta manera “tardo-estructuralista” (López Cano)– de las páginas precedentes, debemos remontarnos, por una parte, a dos paradigmas de pensamiento que en la época de nuestros textos coexistían en la Península Ibérica: el romanticismo, y el positivismo, y atender, por otra parte, a los procesos de institucionalización del que fue objeto la canción popular vasca a través de un discurso cuyas implicaciones en tanto que saber práctico desbordaban los objetivos puramente científicos.

Es bien sabido que el romanticismo idealista veía en las canciones populares una fuente inagotable de belleza y la expresión del alma de una nación. Para fundar esta aseveración, no era necesario pasar por la prueba del análisis estructural: dado que su potencial significativo residía fuera de las estructuras músico-literarias (la etnicidad, la vernacularidad, etc.), el análisis formal inmanente era dispensable; una tendencia que, dicho sea de paso, se ha perpetuado en la llamada antropología de la música.

Por el contrario, el positivismo comteano –importado a España a partir del último cuarto del siglo XIX (Núñez, 1987), proponía como modelo de las ciencias humanas –y de la sociedad en general– los métodos de la ciencia experimental. Como es sabido, el positivismo centra su investigación en los datos ofrecidos a los sentidos, único objeto posible de la ciencia positiva. Estos datos (léase canciones) son referente tangible de la realidad que puede ser conocida objetiva y racionalmente por métodos inductivos, cuyos resultados –verificables o falsificables–, no estarían mancillados por categorías intelectuales abstractas o por la subjetividad del investigador. En rima con estos axiomas, la colección de objetos-canción tiene que ser en lo posible exhaustiva, su objetivación en la escritura musical un rito de pasaje para el etnomusicólogo, y la confección de cancione-

ros folklóricos tradicionales estructuralmente (analíticamente) vírgenes y culturalmente descontextualizados la condición para que las canciones “puedan hablar por sí mismas”. En consecuencia, los análisis musicales y contextuales que pretenderían esclarecer principios de coherencia y relaciones, y vincular las canciones entre sí, y éstas con su contexto cultural y las áreas no discursivas de la sociedad, serían, dado su carácter abstracto, (positiva y a veces psíquicamente...) indispensables, y por lo tanto dispensables en la rutina académica.

Sin embargo, el discurso positivista comportaba también una vertiente práctica que desbordaba las finalidades puramente científico-académicas. Se trataba de que el saber práctico contribuyera a configurar una nueva sociedad (Núñez, 1987) en la que la institucionalización de las artes en general contribuyera positivamente a la estabilidad de su funcionamiento. La institucionalización de la canción popular –su inclusión en la *Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca*, su presencia en un ciclo de conferencias organizado por *Juventud Vasca* en la Filarmónica de Bilbao, etc.- creaba así una línea de huida desde la estética hacia la política, o, si preferimos decirlo foucaultianamente, desde la verdad hacia el poder. Es este un aspecto ya implícito y sedimentado en la economía discursiva de una práctica dominada por una forma de razón que, al construir el objeto que nombra, le confiere el poder de “restaurar patria”.

Desde la perspectiva aquí expuesta, la realización de aquellos cancioneros, el de Azkue y el del padre Donostia, y los discursos que los arropan, se integran dentro de un proceso de pensamiento transicional en el que los ideales del romanticismo van cediendo lugar a los postulados del positivismo. La conjugación de ambos paradigmas –el romanticismo y el positivismo– ha sido probablemente un proceso mucho más complejo del que nuestro esbozo teórico haya podido dar cuenta.

Por cierto, aparte de su capacidad simbólica para construir una identidad colectiva, ambos cancioneros han contribuido subsidiariamente a positivar la etnomusicología como un campo de estudios que a duras penas se ha ganado un lugar autónomo en instituciones de estudios superiores. Lejos de ser un obstáculo, la institucionalización académica podría generar nuevas posibilidades para que la (etno)musicología llegue a ser un campo de reflexión inter- y transdisciplinario que le devolvería el futuro de su pasado como un campo de saber teórico y práctico abierto a la diversidad cultural... y epistemológica.

4. CODA

Volviendo la mirada sobre el camino recorrido, creemos necesarias algunas observaciones para legitimar nuestro procedimiento discursivo. Al proponer una estrategia para desvelar la teoría implícita en un corpus textual (demasiado reducido en este caso para aventurar conclusiones generales), no hemos hecho más que ofrecer un ejemplo concreto de cómo se podría proceder en la interpretación de un texto dado. No se trata, pues, de un “modelo para armar” artículos etnomusicológicos, ni de una revelación de verdades ocultas en un texto, sino de una

estrategia posible, entre otras, para crear y recrear interpretaciones de prácticas musicales discursivas bajo el amparo de una aproximación teórico-metodológica inspirada (¡aunque probablemente con malentendidos!) en teorías de Foucault.

En fin, tomar un texto sobre la canción popular como objeto de análisis implica un “retorno reflexivo” (Bourdieu, 1982: 54), típico, por otra parte, del discurso (etno)gráfico contemporáneo. En efecto, más allá de “pensar el pensamiento *musical*” (Dahlhaus, 1985: 85), la autorreflexión nos lleva a pensar el pensamiento sobre el pensamiento musical¹³, esto es, a pensar sus condiciones de legitimidad y validez, el modo de razón que condiciona su existencia. En los tiempos en que Azkue y Donostia han compliado sus vastos cancioneros, un “retorno reflexivo” era tan impensable como dispensable. Hoy es inevitable, a pesar de que, como lo señala el mismo Bourdieu, “un discurso que se toma a sí mismo por objeto, atrae la atención menos sobre el referente [...] que sobre la operación consistente en referirse a lo que uno está haciendo [...]” (1982: 54). Una “arqueología” del discurso sobre la canción popular implica, en efecto, niveles de realidad que van desde la (pre)existencia gris de la canción popular como simple dato hasta su inscripción (meta)discursiva como instante de una *episteme* general (en la que las circunstancias políticas juegan un papel relevante), pasando por el laberinto de su constitución como hecho musical en la vivencia musical y los discursos de su teorización e interpretación, para terminar en un eventual discurso sobre sus discursos... Aunque una mala teoría no valga una buena descripción, ni una buena teoría valga una vivencia musical, la teoría sigue siendo condición para una práctica eficaz del pensamiento, y... del pensamiento sobre el pensamiento.

Si ya hemos de reconocer que no podemos esperar de la ciencia *la* verdad, querríamos saber al menos por qué motivo queríamos saber algo cuyo conocimiento va ligado a la desilusión.

(J. L. Villacañas y F. Oncina, en R. Koselleck y H.-G. Gadamer: *Historia y Hermenéutica*.)

En su juventud, Foucault había pasado mucho tiempo estudiando historia. Pero Jean Hyppolite, experto en Hegel, le mostró que la filosofía podía explicar la historia...

Y colorín colorao, este cuento se ha acabado.

*Ramón Pelinski es profesor honorario de la Universidad de Montreal, etnomusicólogo, y compositor a ratos perdidos. Su último libro es *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (Akal, 2000) y su última composición la tangoera *Angora Matta*, estrenada en Buenos Aires en noviembre de 2002.

13. Una estrategia que nos recuerda el mentado texto de Mauricio Kagel sobre el “Análisis del análisis” de la música y los repetidos intentos nattiezianos de analizar series de análisis musicales. Una estrategia, en fin, que nos aproxima a las preocupaciones de aquellos compositores que componen pensamientos musicales sobre pensamientos musicales en forma de palimpsestos (Strawinski, Kagel), superposiciones paradigmáticas de lo no-simultáneo (B. A. Zimmerman, J. Cage), etc.

5. BIBLIOGRAFIA CITADA

- AROM, Simha. "Modélisation et Modèles dans les musiques de tradition oral". En: *Analyse Musicale*, vol. 22/1, 1991; pp. 67-78.
- AZKUE ABERASTURI, Resurrección M^a de. *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- BOURDIEU, Pierre. *Leçon sur la Leçon*. Paris: Minuit, 1982.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- "Plaidoyer pour une théorie actuelle de la musique". En: MACHOVER, T. (comp.). *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*. Paris: Bourgois, 1985; pp. 73-86.
- DONOSTIA, Padre José Antonio de. "De musica popular vasca". En: *Obras Completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, T. IV, (1916) 1983; pp. 23-73.
- "La canción vasca". En *Obras Completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, t. IV, (1929) 1983; pp. 227-68
- DUCHEZ, Marie-Elisabeth. "Essai d'approche épistémologique des critères élémentaires de la recherche musicale". En: MACHOVER, T. (comp.). *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*. Paris: Bourgois, 1985; pp. 61-72.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des Sciences Humaines*. Paris: Gallimard, 1966. [Trad. Cast.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999].
- *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. [Trad. Cast.: *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1988]
- GERANDO, Stéphane de. "Virtualité du son et écriture musicale: pour une création algorithmique du timbre". En: *Analyse Musicale*, 48/4, 2003; pp. 55-69.
- GRABOCZ, Márta (dir.). *Les modèles dans l'art*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- HAWKING, Stephen W. *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books, 1988.
- HORNBOSTEL, E. M. Von. "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft". En: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Heft 3, Siebenter Jahrgang, 1905; pp. 85-97. [También traducido al inglés en *Hornbostel Opera Omnia*. Editado por K. P. Wachsmann, D. Christensen, and H. P. Reinecke, Vol. 1. The Hague: Martinus Nijhoff, 1995.].
- IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon. "Pequeña Historia Crítica de la Etnomusicología Vasca". En: *Cuadernos de Sección, Música 7*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994; pp. 243-62.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, (1787) 1956.
- KIPPEN, Jim y Bernard BEL. "Modelling music with grammars: formal language representation in the Bol Processor". En: MARSDEN, A. and POPLE, A. (eds.) *Computer Representations and Models in Music*, Londres: Academic Press, 1992; pp. 207-38.
- KOSELLECK, Reinhart y Hans Georg GADAMER. *Historia y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.

- KUHN, Thomas S. *La Estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1962) 1986.
- LACAN, Jacques. *Ecrits 1*. Paris: Seuil, 1966.
- LeCOMPTE, Margaret D. y Jean J. SCHENSUL. *Essential Ethnographic Methods. Vol. 1: Designing and Conducting Ethnographic Research*. Walnut Creek: Altamira Press, 1999.
- LEHRDAL, Fred y Ray JACKENDOFF. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, (1983) 2003.
- MACHOVER, Tod (comp.). *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*. Paris: Bourgois, 1985.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondaments d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.
- NUÑEZ, Diego. *La mentalidad positiva en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- PASLER, Iann. "Directions in Musicology". En: *ISM. 16th International Congress*. London: Royal College of Music. "Music and Sister Disciplines: Past, Present and Future," 1997.
- PELINSKI, Ramón; SULUK, Luke; AMAROOK, Lucy. *Inuit songs from Eskimo Point*. Ottawa: National Museums of Canada, 1979.
- *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal 2000.
- PELINSKI, Ramón; LOGRIPPO, Luigi; STEPIEN, Bernard. "Typologies des contours mélodiques de chants personnels inuit réalisés à l'aide de l'ordinateur". En: PELINSKI, R. *La Musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1981; pp. 103-55.
- RICE, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". En: *Ethnomusicology*, Fall, 1987; pp. 469-88.
- "Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography". En: *Ethnomusicology* 47 (2), 2003; pp. 151-79.
- RUWET, Nicholas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Seuil, 1972.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "El Cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica." Artículo para publicación en la obra colectiva *Azkueren heriotzaren 50. Urteurrena*, 2003.
- SCHNEIDER, Albrecht. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976.
- VECCHIONE, Bernard. "Musique det Modèles". En: *Analyse Musicale*. Vol 22/1, 1991; pp. 13-30.
- WHITE Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, (1987) 1992; pp. 19-39.
- ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of ideology*. London: Verso, 1989.