



Entrevista / Entrevista / Interview

Bernard Lortat-Jacob. *Una etnomusicología íntima*

por Grazia Tuzi (Universidad de Valladolid)*

Bernard Lortat-Jacob inicia su recorrido musical estudiando armonía y contrapunto en la Schola Cantorum de París. Posteriormente se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Sorbona, donde estudia bajo la guía de figuras relevantes de la cultura francesa, tales como André Leroi-Gourhan, André Martinet, Paul Bastide, Pierre Bourdieu y Claude Lévi-Strauss. Sin embargo, alcanza su madurez intelectual, como él mismo lo expresa, a partir del encuentro con Gilbert Rouget, quien lo introduce en el Departamento y en el Laboratorio de Etnomusicología del Museo del Hombre (desde 1989 hasta 2004 se desempeña como director de esa institución). Sus trabajos etnográficos comienzan en 1969, cuando Gilbert Rouget le sugiere ir a Marruecos. Apenas regresado de África abre un nuevo campo de investigación en Cerdeña, donde explora un abordaje metodológico y expresivo de la práctica etnomusicológica que lentamente lo conduce al “lado humano de su investigación”, en la cual los músicos y sus historias se ubican en el centro del proceso etnográfico. En esta etapa comienza a transitar un enfoque ligado a la lingüística estructural de Nicolas Ruwet que tanto caracteriza su trabajo. A partir de los años 90 Lortat-Jacob inicia su trabajo en los Balcanes, principalmente en Oaş (Rumania). Esta nueva experiencia etnográfica lo lleva a experimentar una “etnomusicología ideal”. El resultado de esta búsqueda es su libro *L'orecchio dell'etnologo. Il pianto dell'Altopiano. Indios cantori della Sierra Madre* (2007), en el cual Lortat-Jacob inventa una población que no existe para mostrar cómo “un etnomusicólogo se mueve en el campo” y para crear lo que definió como un “prontuario de etnomusicología”. En esta obra, el uso de un doble dispositivo de escritura arroja luz sobre dos modos diferentes de hacer etnografía: uno que describe la realidad en forma “objetiva” y otro que narra el carácter íntimo del trabajo de campo, las observaciones del investigador y las relaciones interpersonales que tienen lugar durante la investigación.

* tuzigr@gmail.com



Grazia Tuzi: ¿Cómo definirías la etnomusicología hoy en día?

Bernard Lortat-Jacob: Hoy en día, no sé muy bien. En lo que me concierne, siempre la he definido con palabras muy simples, pero esto se remonta a hace unos años. Para mí “hacer etnomusicología es poder comprender qué es la música en la vida de la gente”. El hecho de que esta música no está hecha por uno mismo sino, generalmente, por “los otros”, requiere que estudiemos al otro en todos sus aspectos. Pero al cabo del tiempo, las dos palabras raíces que constituyen nuestra disciplina se han atenuado. La etnología ha perdido sus títulos de nobleza, es decir, su legitimidad. La noción de “etnia” se ha vuelto sospechosa: el otro se ha convertido en una construcción del observador, ¡tras haber sido acusado de ser una construcción del colonizador! En cuanto a la musicología, siempre ha tenido problemas para demarcarse de aquel que fuera su pecado original, y tiene su vínculo primario y orgánico con las músicas occidentales: sometida a una concepción bastante estrecha del “sonido que se escucha”, y no a las prácticas que lo hacen posible, realza fundamentalmente el encanto estético. La musicología siempre ha tenido una cierta tendencia a ver la música como un conjunto organizado de notas musicales destinadas a ser escuchadas en una sala de conciertos (lo caricaturizo a propósito). De este modo, tiene dificultades para desarrollar herramientas efectivas para una musicología general. Hoy en día, reconozco que hay una crisis disciplinar, en la que hemos entrado desde hace una década, sobre todo desde que, en cierta medida, hemos agotado la noción de relativismo cultural y cansado a todas las comunidades científicas con este concepto. De hecho, pienso que la etnomusicología, de la que puedo remarcar que jamás ha conquistado una verdadera autonomía epistemológica, debe continuar “casándose” con otras disciplinas. Al principio fue la etnología y también la sociología *by large*. En adelante, la colaboración más interesante es con los cognitivistas. Más aún cuanto la psicología cognitiva, por citar una, está en pleno desarrollo. Los estudios sobre el cerebro están en primera línea. Pero la pasarela entre esta psicología, a menudo experimentalista, y la etnomusicología (que consiste sobre todo en contar hechos puntuales sin concederse demasiados medios para despejar de estos hechos las constantes entre culturas); pues bien, esta pasarela no existe. Haría falta construirla. Por el momento parece que los experimentalistas cognitivistas rechazan tener en cuenta la complejidad de las cuestiones que ocupan a los etnomusicólogos y los etnomusicólogos saben, por su lado, que el juego de preguntas y respuestas en un solo sentido (según la modalidad Estímulo → respuesta) está destinado al fracaso.

GT: ¿Cuál crees que es la naturaleza del objeto de estudio de la etnomusicología?

BLJ: No pondría ningún límite territorial al objeto que esta puede tener en cuenta. No es por ello menos cierto que la tradición oral, que implica comportamientos directos y reglas no pre-establecidas por textos fijados, representa su campo predilecto. A pesar de ello si, por ejemplo, un etnomusicólogo decide centrarse en las relaciones existentes entre “Música y poder”, por ejemplo, puede tanto trabajar en las sociedades de jefatura (en África o en

Oceanía), como en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) de Pierre Boulez en París, como lo hizo por cierto Georgina Born (1995) en su *Rationalizing Culture*

GT. ¿Cómo delinear el ámbito de estudio de la etnomusicología? Has defendido que cualquier música es “etnomusicologizable”. ¿En qué modo? ¿en el sentido de la “mirada” a través de la cual se describe la música?

BLJ. Es cierto que he hablado de música “etnomusicologizable”. El término puede parecer un poco excesivo. Pero queda claro que ciertas músicas son más interesantes que otras para la etnomusicología. Porque encarnan comportamientos sociales, ideológicos, simbólicos, políticos y revelan las estéticas construidas comunitariamente. Ofrecen las claves de una lectura más evidente de las sociedades que las contienen. Las músicas menos “etnomusicologizables” son sin duda aquellas que tienen su opacidad en el hecho de que son construidas, pensadas en la cueva secreta y casi misteriosa de un creador, y que además se presenta como creador y pretende demarcarse de las fuerzas vivas (sociales en el sentido amplio) que le rodean. De todas formas, el mantenimiento de un misterio no se empareja bien con la ciencia.

GT. ¿Cómo evalúas el conflicto continuo entre la perspectiva musicológica y la antropológica que a menudo se subraya en el ámbito de nuestra disciplina? ¿piensas que en el siglo XXI es todavía un conflicto insalvable? ¿o piensas que en realidad es un problema superado?

BLJ. La pregunta es pertinente; pero al mismo tiempo este conflicto (muy marcado en gente como J.J. Nattiez o Simha Arom) es un poco caricatural. Hay (o debería de haber en todo caso) siempre un paso constante entre los dos campos en el desarrollo mismo del etnomusicólogo. Por otro lado, como he dicho en varias oportunidades, las gentes a las que estudiamos tienen muy a menudo relaciones verdaderamente “etnomusicológicas” con su propia práctica, mucho más de lo que creemos. Les gusta relacionar un tipo de comportamiento (y esto me parece que viene de la antropología) y un tipo de sonido (musicología, por tanto) y se interrogan constantemente sobre esta relación, a riesgo de dar respuestas que no son buenas. Por cierto, ¡las nuestras no son forzosamente mejores!

GT. ¿Cuál es el requisito fundamental para “moverse en el campo” como tú dices? ¿y qué es para ti “el campo” hoy en día?

BLJ. El campo, por así decirlo, sufre un cambio continuo. Los etnomusicólogos de mi generación tenían tendencia a considerar que las gentes que estudiaban tenían una consciencia muy débil de su práctica. El campo ha estado desde entonces investido por los

propios actores. Tienen discursos que se superponen al nuestro. O que en ocasiones lo reproducen más o menos hábilmente. El investigador ha caído un poco de su pedestal. Y quizás esté muy bien así. Pero entonces el campo que se reserva el etnomusicólogo debe ser balizado. Tiene que balizarse. En todo caso, considero que la etnomusicología no debe ser el comentarista de las prácticas. Tiene que tener hipótesis propias. Trabajando en el Mediterráneo, por mi parte, me encuentro a menudo con situaciones de conflicto, y con que no estoy de acuerdo con los “del terreno” a los que asimismo respeto profundamente. En resumen, la actitud debe ser humanamente correcta (esto es obvio, no concibo que se pueda hacer etnología sin conocer la compasión o la empatía) pero también fundamentalmente crítica. Finalmente, soy un feroz adepto de la práctica musical local como medio de conocimiento, aunque en ciertos casos no he podido ejercer esta práctica –el violín en Rumanía por ejemplo, o los cantos rituales que solo las mujeres pueden cantar en la intimidad de su mundo, que no es el mío.

GT. En el libro *Il pianto dell’Altopiano* (2007) buscas construir una “etnomusicología ideal”. Lo defines como “un ejercicio de método”. ¿Pensas verdaderamente que en la etnomusicología es posible “reproducir experimentalmente el mecanismo mediante la simulación”? ¿cómo es posible “controlar enteramente la investigación”, como escribes, si en realidad la investigación etnomusicológica depende tanto de las relaciones humanas? ¿crees que es un ejercicio logrado?

BLJ. Por definición, nos interesamos por la recurrencia y las reglas. No hay ciencia posible sin esto. Por supuesto, muchas cosas se nos escapan, pero cuanto más conocemos las culturas que estudiamos, más podemos prever los comportamientos, los juicios, las acciones que allí se desarrollan. En cuanto a esto, pienso que la etno(musico)logía no es exactamente una “ciencia blanda” ya que tiene un cierto poder de predicción. Menos que la física, claro está, pero ciertamente más que la Historia, en la medida que los hechos que tiene en cuenta son normalmente menos numerosos que aquellos que la Historia, con hache mayúscula, tiene en cuenta. Trabajamos sobre todo en pequeños grupos (luego menos factores implicados), que tienen –idealmente– cierto poder sobre su propio destino, sobre sus elecciones comportamentales y estéticas. De ahí numerosas reacciones colectivas son a veces previsibles. El descubrimiento de estas reglas comportamentales, poniendo en práctica la ingenuidad fundamental de la etnomusicología –que es también una “ingenuidad de método”– es el objeto del libro *Il pianto dell’Altopiano*. Es decir, hay que leer el libro con un poco de humor, claro está. Este libro es en cierta forma un divertimento sobre un fondo epistemológico.

GT. En *Il pianto dell’Altopiano* escribes que este libro quiere explorar, a través de un doble registro de escritura, un modo para separar aquello que consideras “objetivo” de

aquello que crees “subjetivo”. Me parece que en realidad este doble registro ya está presente en *Canti di passione* (1996). Recuerdo que en *Canti di passione* evidencias una doble perspectiva constante “humana y científica, alejada y participe”. ¿No es en realidad una característica de tu estilo etnográfico?

BLJ. Es una pregunta inteligente de tu parte. No estoy seguro de que pueda responderla. Podemos hablar de “subjetividades objetivables”, creo; en todo caso, no sirve de mucho añadir la subjetividad propia a aquella de los otros y pretender de este modo “hacer ciencia”. Si lo hacemos así, hacemos simplemente novela. Lo cual es una cosa completamente distinta. Buscamos más bien, a través de una investigación íntima y acercándonos al máximo a la música y a aquellos que la practican, crear un espacio de intersubjetividades. Entramos en este espacio. Después viene el momento en el que es necesario utilizar el lenguaje (o algún otro medio) para dar cuenta de este espacio de intersubjetividades. Un espacio que nos da derecho a “sentir las cosas” subjetivamente... al que adjuntamos las palabras que las confieren un valor objetivo.

GT. Desde este punto de vista, ¿en qué modo *Voci di Sardegna* puede ser considerado un libro de etnomusicología?

BLJ. En mi opinión de un modo muy evidente. Vemos vivir a gente, bastante distanciada de mí en un principio (recuerda que cuando lo he escrito mi conocimiento sobre Cerdeña no era tan profundo), pero estas personas fueron elegidas por su carácter altamente representativo. Sólo existen en relación con la identidad colectiva de la que son emanaciones. Músicos encargados de animar la plaza, un emigrado volviendo al país, un fabricante de instrumentos supeditado a un mundo acústico que apenas puede dominar, movimientos políticos que implican a la música, maestro de música que conoció la práctica de la música clásica, etc. Cada capítulo tiene su pueblo y cada pueblo su actor (o actores) predilectos que nos cuentan, cada uno a su manera, qué es la música sarda (de tradición oral).

GT. Respecto al problema de representar la música, hablas de “la escucha musical como un hecho de creencia”. ¿Puedes explicarlo?

BLJ. He debido de escribir eso, en efecto. La creencia, como la escucha musical, es una cosa que se explica mal. Implica una cierta intimidad con el objeto. Puede compartirse, pero sin que sepamos exactamente qué compartimos. Finalmente, pasa por una cierta iniciación y, además, se explicita mal. Yo creo en Dios, por ejemplo –no es más que una suposición– y conozco íntimamente la representación de Dios que me hago. Del mismo modo conozco íntimamente una música; me habita como Dios habita en un creyente, y en muchas ocasiones no puedo decir nada sobre ello. ¡Bien! quizás había bebido un poco el día que lo

dije (¡además no sé muy bien dónde!), pero no me parece muy alejado de lo que pienso en realidad. Estoy además fascinado por los resortes íntimos que implican la práctica y la escucha de la música. Hay algo de valioso que los etnomusicólogos modernos no deben nunca perder de vista. La música no es una técnica (como montar en bicicleta). Convoca a la memoria, a las memorias, solicita al cuerpo, sorprende a la inteligencia, recrea momentos que no se pueden explicitar. La consideración de esta intimidad es en sí misma un campo de investigación que, en todo caso, no quisiera disolver en un sociologismo muy a la moda en estos momentos.

GT. ¿En qué modo, al convertirte en cofrade, tu percepción de la música de Castelsardo ha cambiado?

BLJ. He debido integrar las estrategias de escucha de los cofrades. Algo que continúo haciendo, aunque mi práctica de cofrade sea muy simbólica (desde París, ¡no tiene mucho sentido pretender ninguna forma de asiduidad!). Pero, por un lado, la calidad emocional de los cantos ha cambiado –entiendo mucho más a los hombres (amigos o no amigos) que cantan que a los cantos en sí mismos, que conozco de memoria de todas formas. Siento su experiencia de vida. Y de esto, incluso en París, e *in situ*, me doy mucha cuenta gracias a una experiencia muy personal, de que el ejercicio de cantar juntos no tiene mucho que ver con el concierto. Buscamos una *quintina* que no siempre encontramos; acechamos los defectos musicales casi incriminando a los hombres que los producen. Hay una búsqueda de signos que el musicólogo ordinario no puede entender y donde sólo la práctica asidua de la cofradía te puede dar las claves.

GT. ¿Cuán importante es construir relaciones de amistad o amor, como tú dices, para hacer una buena etnografía?

BLJ. Sí, la amistad es esencial. A veces incluso invasiva. Ser demasiado amigo te retira la posición de observador. De hecho, por ejemplo, sobre Castelsardo no he vuelto a publicar nada más. Lo que hubiera contado toca cosas muy íntimas; no nos encontramos más en las reglas de las que he hablado anteriormente, sino en las conductas micro-excéntricas que no le interesan a nadie. Salvo a mí y a algunos amigos de allí. Pienso que mis investigaciones se han disuelto en idiosincrasias que no se pueden exportar en forma de escritos científicos.

GT. A menudo te han etiquetado como un etnomusicólogo postmoderno, pero siempre has rechazado esta etiqueta. ¿Qué es lo que no te gusta de la etnomusicología postmoderna o reflexiva?

BLJ. En efecto, he visto que me habían adjudicado ese título en Estados Unidos, en Los Ángeles, en varias ocasiones –por las *Croniques sardes* (1990) y también por los indios

cantantes. Pero no he entendido en absoluto el porqué. Además he escrito artículos más bien epistemológicos donde tengo la impresión de defender una línea moderna y muy clásica. Creo en la construcción del saber; conozco y no destruyo en absoluto la relación observador-observado; mi escritura es normalmente clara. Todo esto me sitúa más bien del lado de los viejos modernos, a mi parecer. Pero no me quiero dar demasiada importancia y, de hecho, no me hago esta pregunta. Es cierto que he conocido ese momento bisagra moderno-postmoderno. Pero nunca he seguido, creo, las sirenas postmodernas.

GT. ¿A dónde va la etnomusicología francesa?

BLJ. Buena pregunta. Parece que habrá relevo y estoy contento por ello. Hay jóvenes muy brillantes ocupando puestos, y serán investigadores de por vida, gracias al sistema francés. Es un poco temprano para saberlo. Están bien informados y son trabajadores e incluso ambiciosos desde el punto de vista epistemológico. Noto al mismo tiempo qué es lo que tendemos a “santuarizar” o tendemos a “desantuarizar”: de este modo, el terreno que constituye la piedra angular de las investigaciones de calidad, en mi opinión, tiende a ocupar menos sitio que antes. O si no ha cambiado su naturaleza. Es un poco pronto para evaluar los resultados.

GT. ¿Con qué corriente etnomusicológica o con qué etnomusicólogo sientes que tienes más “afinidades electivas” hoy en día?

BLJ. El problema es que mezclo un poco la práctica afectiva y la práctica científica. Me gusta mucho Steven Feld, por su sensibilidad humana y su gran primer libro. Su cultura es amplia y profunda, tanto en etnología como en jazz (reconozco que me gusta un poco menos su trabajo más recientes sobre paisajes sonoros, que no tiene el aliento del primer libro ni tampoco su gran singularidad). John Blacking me ha marcado mucho por su visión general socio-biológico-musical. Al mismo tiempo, en el detalle, su mensaje no es siempre tan claro como desearíamos. Pero a cambio las grandes líneas son claras y fecundas. Tengo mucha simpatía por muchos profesionales de nuestra disciplina. Por suerte he mantenido relaciones excelentes con la mayoría de los que han trabajado conmigo (en Francia sobre todo). Creo que los etnomusicólogos son en general un gremio muy simpático, y sin duda que es su oficio el que les da estas cualidades humanas. Este conjunto de amigos y compañeros de camino no constituyen sin embargo una escuela, y las afinidades son multiformes. Todos sus trabajos son respetables, profundos y respetables. De hecho, aún en nuestro campo, las problemáticas están a menudo ligadas a la naturaleza del terreno, y esto es suficiente para demostrar que la etnomusicología no es en absoluto una disciplina uniforme que pueda pensarse en términos de escuela y de ciencia uniforme. Pone en funcionamiento demasiadas diversidades y sensibilidades para aspirar a ello. Y quizás no sea tan malo que aún sea así.

GT. En un texto tuyo escribiste: “no cabe duda que la etnomusicología está fundada en la recolección: es igualmente cierto que tiene para esto algunas herramientas a su disposición. Pero el fondo del asunto no es verdaderamente éste. Conciérne a la naturaleza de nuestro objeto, implicando al terreno, al mismo etnólogo, y a las relaciones que les unen: cambiantes y frágiles como toda relación humana. Ya que, ¿lo habremos olvidado? [...] el terreno es principalmente y sobre todo Pedro, Kamel, Tligmas y los otros –en resumen, hombres y mujeres, a menudo amigos” (Lortat-Jacob 1995: 164).

BLJ. En el fondo pienso más bien que las construcciones íntimas que se producen entre el observador y el observado son difícilmente “integrables” en el estudio etnológico. Y esto toca a la definición misma de nuestra disciplina. Más generalmente, la etnomusicología está ciertamente preparada para considerar que las relaciones afectivas forman parte de su propósito y de su discurso. Aunque no tenga muchos medios para tratar el problema, visto que su prioridad epistemológica no es la de entrar en las representaciones individuales de las personas si no más bien entender un modo de pensar (o de sentir) las cosas colectiva y socialmente. Ahora bien, personalmente pienso que la etnomusicología en su modo de seguir fielmente la problemática de la etnología, ha dado demasiada poca importancia a la intimidad del hacer y del sentir la música. Si lees a algunos de nuestros colegas, aprendes poco o nada sobre el modo en el que las personas “estudiadas” perciben (su) música... es cierto que los afectos no son tan fáciles de tratar como argumentos científicos... pero son esenciales; estos afectos pasan por la cabeza de las personas (o el cuerpo, ya que es más o menos la misma cosa si seguimos a Damasio). En mi opinión, estas cosas llamadas “personas” constituyen un todo orgánico compuesto por la gente estudiada más el propio investigador (cfr. intersubjetividad). El corazón de la etnomusicología estaría en la intimidad triangular entre la música/personas observadas/investigador. Según esta perspectiva, las relaciones interpersonales son forzosamente esenciales y no pueden ser silenciadas.

GT. A partir de los años 50 del siglo pasado el concepto de honor ha sido asumido por muchos antropólogos como un elemento que podía definir el Mediterráneo como un área culturalmente homogénea. En el primer periodo de los estudios de Antropología del Mediterráneo, la asunción de valores tradicionales de *honor and shame* como categorías de análisis y su estudio en relación a las categorías de lo masculino y lo femenino se convirtieron para muchos estudiosos en las lentes a través de las cuales observar el Mediterráneo. Tú has trabajado en muchos países del Mediterráneo. También has publicado un libro *Musiche e feste* (2001), en el cual, a partir del tema de la música en los contextos festivos, relacionas en cierta medida algunos de estos países. ¿Crees que es posible individualizar elementos en el ámbito musical que nos permitan mirar al Mediterráneo como un área culturalmente homogénea como han tratado de hacer los antropólogos?

BLJ. Sí, claro, muchas veces me he preguntado en torno a las permanencias estéticas mediterráneas. Tienes razón: podemos encontrarlas más fácilmente en los comportamientos y las reglas sociales que en el *sound* propiamente dicho. Entonces, para responder a tu pregunta: ¿hay un *Mediterranean sound*? Creo que sí y no. En principio, podemos decir que existen particularidades en las prácticas socio-musicales. Por ejemplo, el binomio beber/cantar juntos constitutivo del grupo es una permanencia. Incluso en las sociedades del sur donde “beber” es secundario (se bebe té y no vino). A pesar de esto, la construcción socio/musical de beber/cantar tiene de todas maneras un valor casi universal en el Mediterráneo. Pero el beber construye el cantar, y el cantar construye el beber en el tiempo, en el espacio y entre los protagonistas. Estar juntos une las dos acciones. En lo que concierne al *sound*, hay rasgos bastante presentes; lo que voy a escribir es bastante aproximativo, pero en resumen:

–“La androginia vocal”, por ejemplo. No la encontramos en todas partes, cierto es, pero ahí está. Los hombres buscarán unirse con las mujeres... ¿en el agudo? quizás... pero esta observación no tiene más que un valor relativo (sí en Marruecos, Albania, Serbia, en el canto de estilo valenciano, en Cerdeña –en el canto en re). Y las excepciones existen, por supuesto –por ejemplo el *tenore barbaracino*. Pero en el *tenore* sardo, como también en Castelsardo, el oído parece estar atraída igualmente hacia el agudo, o fascinada por el agudo. Del lado del espectro. La búsqueda por el agudo es, creo, una preocupación dominante. Este fenómeno puede estar interpretado o sobre-interpretado (¿agudo = mujer? quizás, pero no es en absoluto seguro).

–¿La nasalidad en el canto? quizás. De hecho, Giovanna Marini se había dado mucha cuenta, ella sería más bien “contadina”. El clasimismo (occidental y oriental por lo demás) tiene tendencia a proscribirla.

–Los instrumentos de música y la música instrumental, que es poco autónoma en el Mediterráneo. La voz es dominante, (pero es poco habitual que la música instrumental sea independiente en prácticamente todo el mundo. Nuestra música culta occidental representa quizás una excepción: no ha cesado de independizar al instrumento y a su música desde bastante temprano, en torno al siglo XVI). Los casos de sustitución de música vocal por música instrumental existen. Pero a menudo la segunda guarda los rasgos de la primera. Estaríamos simplemente ante una independencia relativa. En esto también hay excepciones: la que más conozco es la música de los *launeddas* que, a instigación de los *maestri* locales (con estatus de “maestro” –cf. Bentzon (1969)–, se ha convertido en una música en sí misma, muy alejada de la vocalidad original. También es válido para tu estudio en Cantabria.

No alcanzo conclusiones muy claras, como podrás observar, pero esto también es un hecho: al etnomusicólogo que soy le atraen más las diferencias micro-culturales en el interior del gran conjunto “Mediterráneo”. Y esta evaluación agudiza las diferencias, queda tanto por hacer y practicar que la elección de nuestros contemporáneos se dirige más bien a la globalización destructora y reductora. También a todos les interesa seguir siendo uno

mismo: ahí reside un credo etnomusical. Lo que no quiere decir que se deba estar sordo a los otros... por supuesto.

Bibliografía

- Bentzon, Andreas Fridolin Weis, 1969. *The Launeddas. A Sardinia Folk Instrument. Vols 1 & 2. Acta Musicologica Danica*. Copenhagen: Akademik Forlag.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. California: University of California Press.
- Lortat-Jacob, B. 1995. "L'oreille de l'ethnologue". *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 159-172.
- _____. 1996. *Canti di Passione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- _____. 2001. *Musiche in festa*. Marocco, Sardegna, Romania, Condaghes, Cagliari.
- _____. 2007. *Il pianto dell'Altopiano. Indios cantori della Sierra Madre*. Udine: Nota.



Biografía / Biografia / Biography

Grazia Tuzi es Licenciada en Etnomusicología por la Universidad La Sapienza de Roma bajo la dirección de Diego Carpitella. En 1999, en la misma Universidad, obtuvo el Doctorado en Ciencias Etnoantropológicas. Entre 1992-1993 fue beneficiaria de una beca del Fulbright Program for Visiting Scholar. Department of Ethnomusicology, UCLA. En 1995 obtuvo una beca ERASMUS, en 2001 una beca de investigación de la Universidad de Valladolid, en 2003 una de la Universidad de la Calabria y ese mismo año nuevamente una beca de la Universidad de Valladolid. Desde 2006 es profesora en el Master en Música Hispana (con Mención de Calidad del MCD) de la misma Universidad de Valladolid y desde el 2009 tiene una plaza como Profesora Ayudante Doctor de Etnomusicología en la mencionada Universidad.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Lortat-Jacob, Bernard. 2015. "Una etnomusicología íntima". Entrevista realizada por Grazia Tuzi. *El oído pensante* 3 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].