

drados y puntos suspensivos, y si eso es mucho pedir, entonces que contenga sumarios comprensibles de todo el fascinante material literario de Corea.

Robert Stevenson

University of California

Los Angeles

Traducido de: *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII/I (Primavera, 1975), pp. 140-142, con autorización especial de sus editores.

"PENSAMIENTOS ACERCA DE *TIME, PLACE AND MUSIC*"

por *Luis Merino*

Esta publicación, realizada en Amsterdam por el editor Fritz Knuf en 1973, constituyó inicialmente un apéndice para la conferencia inaugural de Frank Ll. Harrison como profesor de la cátedra de Etnomusicología de la Universidad de Amsterdam. Con ella, el destacado investigador, nacido en Dublín en 1905, logra otro hito en una labor variadísima que abarca la música medieval inglesa, la música colonial latinoamericana y la etnohistoria musical. Entre sus grandes logros figura la edición del *The Eton Choirbook* en *Musica Britannica*, X, XI, XII (Londres, 1958) y *Music in Medieval Britain* (Londres, 1958). Es autor de varios artículos importantes, como "The Eton Choirbook, its Background and Contents" (*Annales Musicologiques*, I (1953); "English Church Music in the Fourteenth Century" en *New Oxford History of Music*, III (Londres, 1960); "English Polyphony (c. 1470-1540)", en *ibid.* y otros. Su rigor científico y metodológico han sido de gran utilidad para la investigación de la música latinoamericana, según lo demuestra "A Villancico Manuscript in Ecuador: Musical Acculturations in a Tri-Ethnic Society" en *Studien zur Tradition in der Musik* (München, 1973).

El trabajo que comentamos lleva como subtítulo "An Anthology of Ethnomusicological Observation, c. 1550 to c. 1800". Contiene escritos de viajeros europeos del período a regiones del Africa, Asia, América, Europa y otras. La gran mayoría de estos documentos se refieren a música indígena del Congo y otras áreas en el sur de Africa, de Brasil, Chile, México, Paraguay, las Islas Caribes y el Istmo de Darién. Otros contienen descripciones del canto litúrgico cristiano de Abisinia (antigua Etiopía) y Armenia. Figuran descripciones de música de corte y otros estratos de Cochinchina (hoy Vietnam), China,

Japón, Persia y Siam (hoy Tailandia) en Asia, de prácticas musicales folklóricas en Rusia, Perú y las Islas Farö, de canto litúrgico en estas dos últimas áreas, y de instrumentos y prácticas chamánicas en Laponia, la vasta región ubicada en Europa septentrional.

Esta colección inicia una serie de publicaciones titulada *Source Materials and Studies in Ethnomusicology*, cuyo principal propósito es la reedición de "antologías de observación y otros escritos documentales, además de obras teóricas sistemáticas y metodológicas y la impresión de monografías originales" (p. 1). *Time, Place and Music*, en particular, reúne "documentos difíciles de conseguir, y que muchas veces han sido defectuosamente traducidos [al inglés]", pretende además "paliar la falta de interés por este tipo de documentos para el estudio universitario de la Etnomusicología" (p. 1). Harrison esboza las similitudes existentes entre esta proyectada serie de publicaciones y *Source Readings in Music History*, editado por Oliver Strunk (Nueva York, 1950). Si bien ellas se aprecian en el volumen que reseñamos, existen diferencias fundamentales con la antología de Strunk, entre las que destaca el hecho de que los escritores seleccionados por este último, eran músicos o teóricos que participan intensamente en el quehacer musical que comentaban. Los escritores incluidos en *Time, Place and Music*, en cambio, fueron viajeros provenientes de medios culturales diferentes al del país que visitaban y en ningún caso fueron músicos profesionales. Eran más bien y en gran mayoría misioneros o viajeros que buscaban información para variados propósitos: establecimiento y colonización, diplomacia dirigida al comercio, exploración y/o explotación del país.

¿Cuál es la utilidad de estos criterios desde el punto de vista científico? En primer término son valiosos documentos de estudio sobre la visión del hombre europeo de la música de culturas no europeas durante los siglos XVI al XVIII, vale decir, desde la gestación de los imperios español y portugués a partir del tratado de 1494, hasta los albores del siglo en que se consolida la supremacía económica mundial de Europa y su consiguiente penetración imperialista en otros continentes. Dicha visión musical se inscribe, a la vez, en el contexto filosófico, económico y político europeo de ese momento para un estudio que podría denominarse como musicológico-cultural.

En segundo término, estos escritos aportan evidencias para el estudio de la música de tradición oral, incidiendo en el terreno de la Etnomusicología y la Etnohistoria. Grosso modo, esta información puede dividirse en tres categorías: la anotación musical, la representación por medio de dibujos y grabados de danzas e instrumentos y la descripción de la música. Las anotaciones musicales en la gran mayoría de los casos revisten menguado valor si se las considera a la luz de los estrictos cánones actuales de la Etnomusicología. Sólo reflejan lo que un oído acostumbrado a la música docta europea del pe-

ríodo podía captar y registrar en términos de alturas y ritmo y omiten muchos de los parámetros significativos, tales como microtonos, oscilaciones rítmicas, articulaciones, intensidades, ornamentación y otros. A modo de ejemplo, el gran investigador Erich M. von Hornbostel considera que los "Exemples d'airs fuegiens transcrits para M. R. de Carfort", en p. 210 del volumen I de la *Mission Scientifique du Cap Horn, 1882-1883* (París, 1888), "no pueden siquiera ser considerados ni aun como traducciones libres, sino como meras parodias"¹.

En cambio, algunas melodías publicadas por estos escritores han servido a compositores en busca de un color exótico o nacionalista. La *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, del sacerdote jesuita Jean-Baptiste Du Halde, publicada en París en 1735, contiene anotaciones de varias melodías chinas, una de las cuales reproduce Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de Musique* (París, 1768). Cuando el compositor alemán Carl Maria von Weber escribe en 1809 la música incidental para la traducción del *Turandot* de Gozzi, hecha por Schiller, elabora la melodía publicada por Rousseau en una obertura y seis piezas. Esta melodía reaparece una vez más en el segundo movimiento de las *Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. von Weber* compuesta por Paul Hindemith en 1943. En Latinoamérica, Heitor Villalobos en sus *Trois Poèmes Indiens*, de 1926, elabora algunas de las canciones de Tupinambá publicadas en 1585 por Jean de Léry en su *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*. Harrison reproduce estas dos melodías en p. 203 (Léry) y p. 207 (Du Halde).

Las restantes evidencias, vale decir la representación por medio de dibujos y grabados de danzas e instrumentos y la descripción de la música, encierran una importancia potencialmente mayor para el estudio científico. En el caso de esta última, especialmente, es fundamental establecer criterios previos para evaluar la objetividad de los testimonios. Los documentos más valiosos son aquellos fruto de la observación directa del fenómeno por parte del escritor. Todos los documentos editados por Harrison, con excepción de cinco, cumplen con este requisito. Nuestro estudio formula otros criterios y propósitos de evaluación que conviene citar:

- 1) "[La evaluación] implica juicios acerca de los motivos de la observación, preparación y métodos, sobre la pertinencia y la perspicacia de los comentarios referentes al contexto y también al nivel técnico de la información musical del escritor. La competencia del observador para registrar adecuadamente todos y cada uno de los

¹ Erich M. von Hornbostel, "Canciones de Tierra del Fuego", *Revista Musical Chilena*, XLI/7 (Otoño, 1951), p. 71.

elementos interrelacionados en una situación dada puede ser apreciada, en parte, basándose en fuentes biográficas disponibles y en el contenido y balance de su exposición" (p. 2).

2) "La determinación sobre el valor de la información musical de cualquier tiempo o lugar y basada en cualquier criterio es, finalmente, un ejercicio de apreciación sobre la percepción y comunicación individual. El desarrollo de las técnicas de apreciación es parte de la tarea del etnomusicólogo. Uno de los propósitos de esta antología, aparte del interés humano general de su contenido, es hacer asequibles materiales comparativos necesarios para una apreciación semejante." (p. 3)

Si bien la observación directa del fenómeno y los criterios formulados por Harrison, citados aquí bajo el número 1, son necesarios, no son suficientes para establecer fehacientemente la objetividad del testimonio. Para ello éste debe ser confrontado con evidencias proporcionadas por investigaciones arqueológicas, especialmente en el caso de los instrumentos musicales, por aquellas aportadas por otros documentos etnohistóricos y por evidencias derivadas de estudios etnomusicológicos recientes. Harrison comenta, con respecto a las ilustraciones de instrumentos mapuches publicadas en 1716 por Amédée François Frézier, en *Relation du voyage de la mer du Sud* que "es a veces difícil juzgar el valor de la evidencia visual, aun cuando provenga de una observación de primera mano. Puesto que Frézier era un ingeniero y un dibujante de mapas, se puede suponer que probablemente él, o uno de sus ayudantes, hizo los dibujos originales para las ilustraciones de su libro" (p. 4). Tanto aquí, como en sus planteamientos generales, Harrison omite mencionar la necesidad de una confrontación con las otras evidencias que hemos mencionado². Este es el único modo de evaluar un documento y de obtener la perspectiva necesaria para una comprensión cabal e integral del fenómeno. Con esta perspectiva es posible llegar a "la apreciación de la percepción y comunicación individual" y entender en su justa medida el etnocentrismo que prima en descripciones musicales de este tipo hasta el siglo XX inclusive.

El etnocentrismo considera las costumbres de otras culturas de acuerdo a los conceptos y valores de la cultura propia. Se opone al relativismo cultural, cuando el observador "percibe y comprende cualquier elemento o aspecto

² Para una confrontación semejante, véase: Luis Merino, "Instrumentos musicales, cultura mapuche, y el *Cautiverio feliz* del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán", *ibid.*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974), p. 73 y ss. Acerca del empleo de este enfoque integral para el estudio de la música azteca precortesiana, véase Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 17-18.

de una cultura en relación al contexto cultural del que forma parte”³. El etnocentrismo aparece en estos documentos en cierta medida como una secuela inevitable de la dominación económica, política y religiosa ejercida por ciertos países europeos en otros continentes desde el siglo XVI hasta el XX. Aflora dicha actitud en las anotaciones musicales de estos documentos, y en prejuicios que condicionan valoraciones de índole moral, religioso, artísticos, técnicos o estéticos de la música. El padre Luis de Valdivia en su *Confesionario breve en la lengua del Reyno de Chile* (Lima, 1606) sugiere al confesor preguntas apropiadas para los mapuches sobre el Sexto Mandamiento. Una de ellas es, por ejemplo, ¿has “hablado, o oydo hablar palabras deshonestas, o cantares deshonestos deleytandote en ellos?”⁴. En *A Voyage to Congo and several other Countries, chiefly in Southern-Africa*, el misionero capuchino Jerom Merolla da Sorrento (1682) habla de las “malvadas diversiones” y de los “sacrificios infernales de carne humana en memoria de sus parientes y antepasados”, y de la “invocación al Demonio como su oráculo”, de los indígenas del área (p. 96).

Los escritores seleccionados por Harrison describen con variados adjetivos cierta música que escuchaban. Algunos de los instrumentos observados por Michael Angelo y Denis de Carli en el Congo, les parecían “destartalados y ridículos” (p. 93). Jean de Chardin opina acerca de cierta música cortesana persa como algo “nada agradable”, más bien “ruda y mal ensamblada” (p. 121). Los toques de trompeta en honor del Sha de Persia producían “discordantes bramidos y estruendos de horrendo ruido”, según Engelbert Kaempfer (p. 142). Jean-Baptiste Du Halde escribe que los chinos reclaman para sí el honor “de ser los primeros inventores de la música, y además se jactan de haberla llevado a su perfección más alta. Pero si esto es verdad, entonces la música entre ellos debe de haberse degenerado extrañamente, pues hoy día es tan imperfecta que apenas merece llamarse así” (p. 162). A estos epítetos podrían agregarse otros, pero basten los citados como muestra.

Otras opiniones son más explícitas y revelan la valoración musical a partir de un arquetipo, idéntico por supuesto al lenguaje musical docto del período en Europa. La música será inferior o desagradable en la medida en que se aleje de este arquetipo, y mejor o más agradable en la medida en que se asemeje a él. Aeneas Anderson, uno de los miembros de la embajada de Lord George Macartney en China entre 1793-1794, comenta que la música de una orquesta de instrumentos aerófonos que escuchara en Tientsin “carecía de melodía y armonía, siendo obviamente muy desagradable para nuestros oídos, acostumbrados a una perfección en aquellos componentes

³ Robert B. Taylor, *Cultural Ways* (Boston, Mass: Allyn and Bacon, 1969), pp. 36-38.

⁴ Edición facsimilar por Julio Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1887), pp. 10v-11.

esenciales de la música" (p. 180). Para otro miembro de esta embajada —Johann Hüttner— "la música militar de los chinos es extremadamente pobre, sin pulso, sin melodía y sin la menor expresividad. Los oboes y cornos recorren nada más que cinco o seis notas, sin la menor variación, aun cuando toquen por una hora seguida" (p. 187). En otros casos los escritores se tornan más benevolentes. Jean-Baptiste Du Halde escribe que algunas melodías chinas "bien tocadas en sus instrumentos, o cantadas con una buena voz, tienen algo que agrada aun a un oído europeo" (p. 163). Algunas melodías escuchadas en un teatro de Cochinchina por John Barrow, si bien "eran rudas y no elaboradas, parecían ser composiciones regulares. Una en particular atrajo nuestra atención: su tempo lento y melancólico exhalaba una suave tristeza muy característica de los aires nativos de Escocia, a los cuales se asemejaba mucho" (p. 172). Engelbert Kaempfer acota que un conjunto persa de corte que incluía instrumentos aerófonos, idiófonos, cordófonos, membranófonos, además de voz humana, parecía "ruido más que un conjunto, libre de las reglas de la armonía, pero que no resultaba ni confuso ni desagradable; en verdad, con la excepción de la voz del cantor, era bastante agradable" (p. 146).

Aflora en otras descripciones una visión cultural más relativista, que refleja en cierto modo los nuevos planteamientos que se abrían paso en Europa con sabios como Montaigne en el siglo XVI o Pierre Bayle en la segunda parte del XVII. La visión etnocéntrica de la música persa de Engelbert Kaempfer se torna considerablemente más ecuánime, en planteamientos como el siguiente:

"Los conjuntos [musicales] de cualquier tipo son indefectiblemente armoniosos, serenos y modestos, poseen encanto especial por la variedad de sus ritmos que se ejecutan con precisión combinada con espíritu, en una gran variedad de melodías siempre en movimiento rápido y en metro triple. Ellos no se rebajan a tocar para el tipo de auditor ignorante y rústico y, además, son completamente versados en el arte de la música, tanto que uno se admira cómo esta gente ordinaria llega a la excelencia en la ejecución de ritmos variados que nuestra gente aprende en las escuelas solamente después de una larga dedicación a este arte" (p. 149).

Algo similar expresa Johann Hüttner sobre la música de corte que escuchara en China, al decir:

"La música más hermosa que escuchara fue ejecutada en la primera presentación de la embajada en Jehol. Después que el Emperador

ascendió al trono y un religioso silencio se extendió sobre todos, fuimos sorprendidos por sonidos embriagadores que salían de la parte trasera de la carpa. El dulce timbre, la melodía dulce, el modo claro, la progresión solemne de un himno lento, produjo, por lo menos en mi alma, aquellas vibraciones que transportan a multitudes con sensibilidad a desconocidas regiones, pero las que nunca pueden ser descritas por un frío análisis de sus razones. Por un largo tiempo no estuve seguro si escuchaba voces humanas o el sonido de instrumentos, hasta que miembros de nuestro grupo distinguieron a los últimos" (p. 186).

Otras indicaciones aluden a la reacción de los chinos sobre la música europea. El mismo Hüttner y Du Halde hacen hincapié en lo desagradables que resultaban para el auditor chino la armonía y la polifonía de la música europea:

1. Du Halde: "Ellos gustan bastante de la música europea siempre que haya una sola voz acompañada de instrumentos. Pero lo que constituye lo más curioso de la música, vale decir el contraste de voces diferentes, de sonidos graves y agudos, de diéses, fugas y síncopas, no es en modo alguno de su agrado, sino que más bien les parece una confusión desagradable" (p. 163).
2. Hüttner: "El Padre Grammond me contó en Pekín, que [los chinos] están encantados con los sonidos argentinos de nuestros pianos, clavecines y flautas, pero una tercera o quinta [vertical] es para ellos no placentera tanto como para nosotros es agradable" (p. 185).

Muchas de estas observaciones están en abierta pugna con las premisas básicas de la Etnomusicología. El subtítulo del libro de Harrison —"An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800"—, según Tamará Lowe Doworsky, "producirá un shock a aquellos [investigadores] que han luchado por años por una delimitación más rigurosa del campo de la Etnomusicología. Es triste que en una publicación de 1973 el profesor Harrison tenga la temeridad de usar el término 'Etnomusicología' tan amplia y abarcadoramente para todo tipo de referencias a materiales exóticos"⁵. Está claro que tanto en exactitud como en objetividad los grabados de documentos etnohistóricos no pueden ser comparados con fotografías, filmes o video tape de un viaje de terreno, y las notaciones musicales de estos escritores no se pueden comparar con las modernas transcripciones, y la descripción verbal

⁵ *Ethnomusicology*, XIX/2 (mayo, 1975), pp. 308-309.

de los testimonios, con las eruditas discusiones de publicaciones etnomusicológicas. Pero es necesario superar la visión parcial, fragmentaria y tantas veces superespecializada que impera en muchos centros de investigación de la Musicología Histórica como de la Etnomusicología. El estudio del fenómeno conocido como música de tradición oral requiere del enfoque mancomunado de disciplinas como la antropología, la etnomusicología, la arqueología y la etnohistoria, entre las más importantes, para poder así propender al conocimiento cabal de la música en la cultura y a la integración de una perspectiva sincrónica con la diacrónica. El musicólogo polaco Michat Brzostek acota acerca de la "Strukturelle und genetische Perspektive", en "Reflexionen über Musikwissenschaftliche heute" (1970), que "es poco fundamentada y por lo tanto insostenible una separación radical y arbitraria" entre la perspectiva sincrónica y diacrónica, pues "no son excluyentes sino que complementarias". Una complementación similar entre ambas perspectivas, aplicada al campo de la Musicología Histórica y la Etnomusicología, ha sido delineada por Charles Seeger en los siguientes términos: ⁶

"Es una desgracia que hoy día tanto el estudio predominantemente histórico del arte profesional elegante o fino de la música artística europea que conocemos como 'Musicología' y el estudio predominantemente sistemático de la música total del mundo que conocemos, esto es, la 'Etnomusicología', se hayan desarrollado principalmente como ciencias descriptivas. Ninguna ha tenido, comparativamente hablando, una crítica organizada. Ninguna de las dos tiene un conocimiento de una teoría de valor general. Internamente cada una de ellas está organizada por juicios supuestos, los que, aunque muy diferentes, tienen un papel predominante debido a la falta de un planteamiento explícito. Dichos juicios mantienen separadas dos ramas que, eventualmente, deberán ser un solo estudio y erigen un obstáculo casi insalvable a la integración de cualquiera de ellas al resto de las disciplinas humanísticas".

La complementación de ambas perspectivas permite el estudio de cualquier repertorio musical de tradición oral, no como algo aislado, sino que como el resultado de un proceso histórico que ayuda a establecer los estratos arcaicos y recientes y el grado de continuidad y cambio que ostenta una cultura musical en un momento histórico determinado. Es indudable que *Time, Place and Music* aporta una contribución muy significativa en este sentido, la que se halla avalada por la calidad, versatilidad y visión amplia de su autor, Frank Ll. Harrison.

⁶ Charles Seeger, "Preface to the Critique of Music", *Inter-American Music Bulletin*, 49 (septiembre, 1965), p. 2.