

APUNTES SOBRE HISTORIOGRAFIA MUSICAL (*)

P O R

Leopoldo Hurtado

CONSIDERACIONES PREVIAS

SI la indagación estética está en retraso con respecto a las disciplinas similares que se refieren a las artes plásticas, lo mismo cabe decir, y aun más, con respecto a la historiografía musical. Cuando se compara lo que ya se ha logrado en el terreno de la historia de las artes visuales con lo poco que recién ahora se empieza a hacer en el arte de los sonidos, se advierte cuán descuidada ha estado la teoría y la práctica de la historia de la música. Nos proponemos hacer una revisión de las corrientes que ha seguido la historia de la música hasta nuestros días, de las nuevas tendencias historiográficas que se perfilan, así como de los trabajos más importantes aparecidos hasta la fecha en los que dichas tendencias se concretan.

Debe tenerse en cuenta que la historia de la música es muy reciente como disciplina científica y sus métodos no están todavía bien discriminados. Hemos de ver cómo las obras que se han escrito han participado de las vicisitudes del pensamiento histórico general de las distintas épocas en que aparecieron, y cómo cada una de ellas lleva el sello inequívoco de su tiempo. Por pura inercia intelectual, esos métodos y principios, válidos en siglos pasados, se han venido perpetuando hasta hoy, sin que los autores tuvieran en cuenta para nada las conquistas de la moderna historiografía del arte. «Poner al día» la historia de la música es la gran tarea en la que están empeñados los más destacados musicólogos contemporáneos.

Claro está que esta historiografía moderna también llevará impreso el sello de su tiempo, que es el nuestro. Así como la estética musical ha puesto el acento en los problemas que nos interesan actualmente, en aquellas cuestiones que son problemáticas para nosotros, y que no lo fueron antes, al intentar investigar y comprender la obra musical del pasado no podemos dejar de hacerlo con las directivas y normas que consideramos válidas en este momento. Sería una labor sobrehumana salir por completo de nosotros mismos e infundirnos en el espíritu, en la sensibilidad, en la voluntad de los hombres de tiempos pretéritos para oír y sentir las

(*) Del libro «Introducción a la Estética de la Música», próximo a aparecer. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires.

obras como ellos las oyeron y sintieron, para colocar la música en el lugar en que ellos la pusieron. Dice Wilhelm Worringer: «Por mucho que nos esforcemos en conquistar cierta aparente objetividad, nunca conseguiremos despojarnos de los supuestos esenciales que cimentan nuestro pensar y sentir presentes; nunca conseguiremos apropiarnos las modalidades internas de las épocas pasadas hasta el punto de pensar con su espíritu y sentir con su alma. Nuestra facultad de concebir y conocer la historia permanece estrechamente recluída en los límites que las circunstancias temporales imponen a nuestra estructura interna».

Sin embargo, ésta es la tarea a que debe urgentemente abo- carse la historia de la música, teniendo siempre a la vista dos «de- siderata». El primero de ellos consiste en proclamar la especificidad del conocimiento histórico. La historia es una ciencia con sus mé- todos propios, con sus peculiares problemas epistemológicos, con fines y propósitos bien delimitados, y a la que no son aplicables los métodos de las ciencias físicas y biológicas, como creyeron los his- toriadores del pasado. El segundo consiste en dotar al historiador de instrumentos de trabajo tales como categorías históricas, prin- cipios fundamentales o eurísticos que le permitan adoptar una pos- tura objetiva y no subjetiva ante el fenómeno que se propone in- vestigar, de modo tal que pueda desprenderse, no sólo de los facto- res personales, sino también de los sociales y culturales que obran sobre él. Hemos de ver cómo el desconocimiento de estas normas ha viciado gran parte de la labor histórica del pasado.

El poder considerar la música en una perspectiva histórica es una característica privativa del arte de Occidente. Las músicas de otras culturas son ahistóricas, esto es, ofrecen formas y se basan en principios que no han variado con el transcurso de los siglos, o si lo han hecho, es con una lentitud apenas perceptible. De esto no debe deducirse, como lo hicieron los historiadores de los siglos XVII y XVIII, que la música europea, u occidental, es la más culta, la más compleja, la suprema manifestación de este arte. Es menester eludir de una vez por todas el prejuicio de la superioridad musical europea, o americana culta. Las calificaciones de «exóticas», «pri- mitivas», «atrasadas», «rudimentarias», etcétera, que se aplican a las músicas no europeas, ya no tienen validez a los ojos de la moder- na etnografía musical.

Tal tendencia a universalizar un fenómeno cultural exclusiva- mente europeo, se explica por la formación de esta disciplina. La historia de la música, que surge como actividad independiente pue- de decirse en el siglo XVIII, lleva en sí el signo del racionalismo y

de la concepción histórica propia de dicho siglo. Opera con conceptos universales acerca del arte, de lo bello y del artista; postula principios válidos para todos los hombres, cualesquiera sean sus condiciones, y sostiene la idea de un desarrollo progresivo, rectilíneo, que partiría del oscuro fondo de la prehistoria para llegar, pasando a través de las grandes culturas antiguas, a la culminación que sería el hombre europeo de esa época. Esta concepción implica una serie de prejuicios geo y antropocéntricos que ya no pueden sostenerse.

LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES

La indagación de los orígenes de la música ha preocupado mucho a los historiadores del pasado. Partían de la base de que un esclarecimiento de tales orígenes podía suministrar una comprensión no sólo de la esencia de este arte sino de su futura «evolución» o desenvolvimiento.

Hasta el siglo pasado, los historiadores aceptaron como un dogma incontrovertible el origen «divino» de la música, tal como la cuentan los textos y las leyendas religiosas. Jubal, según la Biblia; Orfeo, según la mitología griega; Wainamoinen, según el «Kalevala», y tantos otros héroes y figuras míticas serían los creadores de la música. Luego, con el advenimiento del racionalismo y la aplicación de los métodos científicos a la indagación de los fenómenos musicales, han surgido una serie de hipótesis más o menos plausibles con referencia a los orígenes, hipótesis que se basan en los ritmos del trabajo y en las ceremonias religiosas (Stumpf, Wallescck, Bücher); en los rituales mágicos (Combarieu); en teorías biológicas (Spencer, Darwin); en el impulso sexual (Groos); en el lenguaje (Wagner, Schopenhauer), etc.

Sea cual fuere el mayor o menor grado de probabilidad de estas hipótesis, cuya exactitud es imposible verificar por la ausencia de todo dato fehaciente, su importancia para desentrañar la esencia de la música y sus leyes de desenvolvimiento está hoy muy venida a menos. A lo sumo, una indagación de este carácter apenas podría servir para esclarecer las cualidades y las características de tal o cual música determinada, o el arte practicado por un grupo étnico, pero nunca para una indagación de los lineamientos históricos de la música occidental. Por este motivo no creemos que a la cuestión de los orígenes de la música sea menester dedicarle más espacio que el que aquí le damos.

FALSOS CONCEPTOS HISTÓRICOS

a) *El «desarrollo» y el «progreso» en la música.*

En la música, como en todo arte, hay progreso, es decir, movimiento, impulso, no estancamiento. Pero el vocablo «progreso» no debe ser entendido en un sentido valorativo, sino en su simple connotación etimológica, como un «moverse hacia», como el adelantar hacia una dirección determinada. Puede progresarse hacia lo peor o lo inferior, sin que esto importe una contradicción.

El concepto de «progreso», como movimiento ininterrumpido hacia formas superiores, fué grato a los historiadores de los siglos XVIII y XIX, combinada en estos últimos con el de «evolución». Se percibía en la música una superación constante, desde las torpes e incipientes expresiones musicales del «salvaje», hasta la música altamente civilizada de la época. «Nuestra música—decía Rameau—ha llegado a su más alto grado de perfección».

Esta concepción progresiva de la música se basa, según W. D. Allen (1), en las siguientes cuatro premisas:

1.º La música es una «creación espontánea», como la de los otros organismos (según se creyó hasta Pasteur).

2.º Las varias «divisiones» de la música formaron en un comienzo una unidad.

3.º Esta unidad constituía una homogeneidad indiferenciada.

4.º Una evolución progresiva dió lugar a las formas definidas, bien perfiladas, del arte moderno.

La moderna historiografía musical considera falsas estas premisas, por las siguientes razones:

Es falsa la noción que considera «la» música como única e invariable en el transcurso del tiempo, siendo así que lo que los hombres han visto en ella ha variado mucho con el transcurso del tiempo.

La idea de progreso requiere un punto de referencia fijo, estable, pero ese punto no existe. No podemos tomar como tipo el de la música que corresponde a nuestra cultura, porque lo mismo pueden hacer hombres pertenecientes a otros ámbitos culturales.

Sea cual fuere «el origen» de la música, de ningún modo las del pasado pueden ser consideradas primitivas o indiferenciadas. La comparación con la música de los pueblos primitivos actuales tampoco es válida, por cuanto en ninguna de ellas se observa homoge-

(1) Warren Dwight Allen, «Philosophies of Music History». New York, 1939.

neidad o imprecisión formal; por el contrario, la música «exótica» —por ejemplo, la de los negros o de los pueblos del lejano oriente—, suele ser mucho más compleja, especialmente en lo que se refiere a la rítmica y melódica, que la europea.

No es verdad, tampoco, que la transformación de los elementos musicales lleve a una mayor diferenciación o superación artística. «Las formas del arte—dice Paul Becker—nunca se desarrollan, sólo cambian. La música de todos los tiempos es artísticamente hablando, absolutamente la misma; la idea de desarrollo es equivocada. Los desarrollos ulteriores no son necesariamente más elevados, en el sentido de una absoluta mejora, sobre lo anterior».

Tampoco está justificada la creencia en que el «progreso» de la música lleve a formas paulatinamente más diferenciadas. En distintas épocas de la historia se ha observado el tránsito de formas sumamente complejas a otras más simples (P. ej., el paso de la polifonía renacentista a la monodía acompañada de fines del siglo XVI).

En suma, no hay tal «ley natural del progreso», como creyó el siglo XVIII; no hay «épocas atrasadas» y «épocas adelantadas», vistas desde la perspectiva del presente; sólo hay épocas distintas, a las cuales el historiador debe asomarse tratando de averiguar el sentido que la música tuvo en ellas, cuál fué la situación de este arte en la constelación de ese momento.

b) La «evolución» de la música.

Las teorías evolutivas de la música están estrechamente relacionadas con las de desarrollo y progreso de la misma. En realidad, la diferencia estriba principalmente en las fases en que se presenta dicho desarrollo.

El concepto de evolución fué capitalísimo en todas las historias escritas en el siglo pasado. La música, como fenómeno cultural, debía pasar por las etapas propias de todo organismo: nacimiento, desarrollo, involución y muerte. Las formas musicales evolucionarían en el transcurso del tiempo, de modo tal que se podrían señalar las etapas sucesivas de los cambios, que se sucederían sin hiatos ni soluciones de continuidad. Las formas y los estilos se irían generando automáticamente en el seno de los correspondientes al período anterior.

Las teorías de la «evolución» de la música suponen las siguientes premisas:

- 1.º—Desarrollo de las formas como un organismo artístico.

2.º—Progreso de etapa en etapa en una dirección dada o con referencia a un valor.

3.º—Diferenciación progresiva de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo simple a lo compuesto.

4.º—Crecimiento continuo de formas y estilos, engendrados de formas anteriores.

La influencia de la filosofía positiva de Comte se advierte en la división tripartita de dicha evolución, y en la disposición de las fases: música diatónica, modulatoria o cromática—antigua, media y moderna—, monódica, polifónica o armónica, etcétera. El desenvolvimiento de este arte iría pasando paulatinamente por cada una de estas tres fases.

La teoría evolutiva de la música permitía abarcar el proceso histórico con una simple mirada, como un movimiento unitario, desde sus «orígenes» hasta la culminación espléndida que el siglo XIX presenciaba. Como ha dicho uno de sus voceros: «Inspirados en la gran doctrina del siglo diecinueve, la doctrina de la evolución, primeramente formulada en biología pero inmediatamente aplicada a todos los ámbitos del conocimiento, vemos en los sucesos un movimiento continuo, un crecimiento coherente, un proceso vasto y simple. Para nosotros, individuos y sucesos son insignificantes en comparación con el gran drama del cual son meros actos y actores». (Mason, citado por Allen).

Este desarrollo sería unidimensional; las culturas evolucionarían uniformemente, con etapas siempre en el mismo orden.

Esta concepción evolutiva de la historia, resultado de la aplicación de conceptos biológicos, está hoy abandonada. Sin embargo, tiene todavía defensores en la actualidad. Dice Glen Haydon: «Hay muchas y sorprendentes analogías e interrelaciones de hechos entre los procesos biológicos y los culturales, aun cuando cada particular aplicación a la música de cada detalle de la teoría general de la evolución debe ser examinada críticamente antes de ser aceptada o rechazada. Parece improbable que una teoría pueda ser considerada como abarcando la verdad total de los procesos históricos. Estos procesos son tan complejos como la vida misma, y cualquiera explicación de ellos debe ser indudablemente muy compleja y sólo relativamente adecuada».

Varias son las objeciones que pueden formularse a esta concepción biológica de la historia musical. En primer lugar, una fundamental, que se refiere a la inaplicabilidad de principios y conceptos pertenecientes a las ciencias «naturales»—siendo la historia una ciencia que se aplica al conocimiento de hechos de la cultura—; y

en segundo término, a la imposibilidad de explicar, mediante el concepto de evolución, la esencia misma del fenómeno musical.

Por lo pronto, el concepto de organismo es finalista, teleológico; podemos medir las etapas evolutivas de un organismo en vista de un canon, un prototipo real o ideal al cual referimos los cambios. Tal prototipo no existe en la música ni en ningún arte. La música sinfónica no es la etapa final de la misma, como creyó el siglo XIX. ¿Y qué sentido tienen, desde el punto de vista histórico, los conceptos de «transición» y «decadencia», indispensables en toda explicación evolutiva?

Ortega y Gasset ha hecho una certera crítica a tales conceptos. «Transición y decadencia—dice—son calificaciones impertinentes. Transición es todo en la historia hasta el punto de que puede definirse la historia como la ciencia de la transición. Decadencia es un diagnóstico parcial, cuando no es un insulto que dedicamos a una edad. En las épocas llamadas de decadencia algo decae, pero otras cosas germinan. Convendría, pues, usar con más cautela ambos términos que tienen el común inconveniente de no denominar la época a que se atribuyen por caracteres intrínsecos, por rasgos efectivos de la vida que en ella se vivió, sino que son meras apreciaciones nuestras, externas y ajenas a la realidad que nombran».

El concepto de evolución supone, también, el tránsito por grados imperceptibles de una forma hacia otra, de un estilo a otro distinto. En la historia de la música este tránsito, puede decirse, es excepcional; mucho más frecuentemente se presentan fenómenos de ruptura, de oposición, de transformaciones violentas, de vueltas hacia atrás, y no de un progreso lento, evolutivo, consecuente. Aun cuando, en estos cambios, los nombres subsisten, las realidades suelen ser muy diferentes. ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, la sonata romántica con la sonata pre-clásica de un siglo antes?

Una de las conquistas de la moderna filosofía de la historia del arte es haber logrado eliminar, de un modo que suponemos definitivo, los conceptos de «decadencia», «culminación», «transición», etcétera, como calificativos de determinadas épocas históricas. Como dice Ortega, cada época debe definirse por sus cualidades positivas. Para ellas, la obra de arte representó algo vivido y viviente; ningún artista piensa de sí que su labor es mero tránsito o ineludible decadencia, como aquel personaje de comedia que decía: «Nosotros, los hombres de la Edad Media...». Los que vivieron en los diez o más siglos comprendidos en esta absurda denominación, nunca pensaron de sí que eran mero pasaje, tránsito, entre dos épocas.

c) *La historia, como creación genial.*

Una concepción histórica que prevaleció especialmente en la época romántica, consiste en explicar el desarrollo de la música en el tiempo como resultado de la aparición del genio. Es el creador egregio, el artista excelso quien daría con su personalidad y su obra el impulso, la dirección del arte posterior a él. La historia sería así una cadena de grandes cumbres, separadas por valles o períodos de mediocridad, de meros epígonos (Víctor Hugo, Carlyle, Fétis, etc.):

*«Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie.
Je vous salue ici, père de l'harmonie!».*

V. Hugo.

Varias son las objeciones que pueden oponerse a la teoría del genio en música. En primer lugar, son muchos los genios que han sido desconocidos en su tiempo y después de él (Rameau, J. S. Bach, Mozart y tantos y tantos otros!), sin contar el período de anonimato artístico de la Edad Media. Después, los genios suelen venir con retraso con respecto al estilo que perfeccionan; lejos de señalar nuevos rumbos, los cierran (Palestrina, J. S. Bach, Beethoven, etc.). Finalmente, el genio nunca es un fenómeno aislado; necesita un ambiente cultural ya preformado para su aparición. Muchas veces no es el genio quien da las nuevas directivas históricas, sino creadores de menor cuantía, pero más avizores del porvenir. (P. ej., los «dilettanti» de la «Camerata Fiorentina»).

d) *La historia cronológica.*

Apenas si cabe ocuparse aquí de la historia meramente cronológica, simple retahila de nombres propios y obras enhebrados sin ningún criterio metodológico, como no sea el fortuito de su aparición en el tiempo. Es, sin embargo, el tipo de historia de la música que se emplea corrientemente en la enseñanza.

La cronología musical es importante y no se puede prescindir de ella, pero debe ser completada con otros principios que le den sentido histórico. Las corrientes modernas señalan unánimemente la necesidad de salir de la mera cronología empírica y organizar conceptual y estilísticamente los hechos musicales.

LAS NUEVAS CORRIENTES HISTORIOGRÁFICAS

Las nuevas corrientes historiográficas de la música han surgido como resultado de la aplicación a este arte de las conquistas realizadas por la filosofía de la historia del arte, especialmente en Alemania.

Dichas tendencias pueden concretarse en:

a) Abandono de los principios genético, evolutivo y progresista, así como de todo método proveniente de las ciencias naturales, aplicado por analogía.

b) Creación de nuevos principios eurísticos, que puedan dirigir de una manera más comprensiva la indagación histórica de los hechos musicales.

De los primeros ya nos hemos ocupado. Veamos ahora someramente los segundos. ¿Cuáles son esos nuevos principios?

Estos surgieron de un cambio de enfoque en la consideración del hecho musical. El historiador, lejos de juzgar el dato o la obra desde su propio punto de vista, desde su posición psico-cultural, trata de situarse en la época y en el medio en que surgió. Procura representarse en su conjunto el hecho musical tal como se presentó al hombre de cada época. Una vez descubierto el sentido, es fácil llegar a su inteligibilidad. Surge una valoración enteramente nueva, no de acuerdo a nuestros cánones, sino a los correspondientes a cada obra y artista.

Este sentido, peculiar a cada momento histórico, es lo que Alois Riegl denominó «voluntad de forma» o «voluntad estética» (2). Surgió esta concepción como reacción contra las teorías materialistas de Semper en Alemania y de Taine en Francia, contra un determinismo artístico condicionado por circunstancias geográficas, racistas, climáticas, etc.

Esta voluntad artística ha sido definida por Passarge, como «la manera especial con que el principio estructurador, espiritual, de un determinado conjunto anímico—sea raza, pueblo, escuela, generación o artista—, se realiza en la forma específica de modelación artística», y ha sufrido después distintas rectificaciones, especialmente en lo que respecta a su cariz psicológico.

Este concepto implica un cambio completo en la valoración histórica de la música. Por lo pronto, acarrea dos consecuencias de la mayor importancia: 1.º, que lo que cambia en las distintas épocas

(2) Véase: Walter Passarge: *La filosofía de la historia del arte en la actualidad*, Madrid, 1932.

es el «querer» artístico, no el poder, y por lo tanto, todas las épocas son equivalentes en cuanto a la relación estética del hombre con su ambiente; 2.º, que todo lo que el hombre ha querido, en cuanto a realización artística, lo ha podido, por lo menos en las manifestaciones superiores; de modo que las diferencias entre las épocas no pueden atribuirse a diferencias de medios técnicos entre las mismas. Como dice Worringer: «Para la actual investigación en la esfera del arte... se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. La voluntad, que antes pasaba por indiscutible, se convierte ahora en el problema mismo de la investigación y la capacidad queda excluida como criterio de valor... Cuando consideramos el arte pretérito, creemos percibir una diferencia notoria entre la voluntad y la capacidad; pero, realmente, esa diferencia no es sino la diferencia entre nuestra voluntad artística y la voluntad de la época pretérita» (3).

Lo que se trata de averiguar es qué representa en su integridad la obra de arte para el hombre contemporáneo de la misma, y no lo que nosotros vemos en ella, mediante la abstracción sistemática de lo que nos interesa en nuestro momento histórico. Además, está la consideración de su función social: ¿qué significaron esas obras para el hombre que las vió nacer y las oyó por primera vez? ¿Cuál ha sido la valoración social de las mismas en las distintas épocas? ¿Cómo los consideró el contemporáneo? ¿Qué dosis de autenticidad, es decir, de realidad, tuvieron para él? He aquí unas cuantas preguntas de las muchas que se formularon los modernos historiadores.

En base a estos principios, se crearon conceptos fundamentales o «categorías» históricas, que serían las que determinarían necesariamente el quehacer musical en todos los tiempos. En dichos principios fundamentales se siguieron cuatro orientaciones principales, dos en cuanto a su formación: inductiva y apriorística, y dos con referencia a su aplicación: formalista y psico-cultural.

Reseñaremos brevemente estas corrientes.

a) *El método inductivo.*

Como es de suponerse, el método inductivo ha sido el preferido en la formación de los conceptos fundamentales de la historia de la música. Es el de mayor rigor científico, pues proviene del examen y calificación histórica del hecho musical en sí.

(3) *La esencia del gótico*, Madrid, 1925.

En esto, la historia de este arte ha seguido la corriente imperante en la segunda mitad del siglo XIX, de desprenderse de toda metafísica, así como de las concepciones idealistas de la escuela de Hegel, para aplicarse al estudio minucioso del material e inducir de él las líneas generales del proceso histórico. Esta elaboración indispensable para la comprensión de los hechos musicales, proviene no de conceptos «a priori», sino del examen crítico de los elementos suministrados por la sucesión cronológica de la actividad musical.

Oponiéndose a una historia «abstracta» de la música, basada en la consideración de las obras como hechos aislados, como hitos solitarios, que van quedando en el transcurso del tiempo, las nuevas concepciones los vinculan a direcciones determinadas, que se sucederían regularmente en ciertos períodos de tiempo. La diferencia con Hegel consistiría en que en este juego dialéctico se posterga indefinidamente la síntesis, por ser anti-histórica.

Esta corriente se inició en la historia de las artes plásticas, como ya dijimos, mediante la inducción de principios fundamentales o «categorías»—como las denominó Wölfflin, tomando el vocablo en su acepción kantiana—que señalarían diferencias antinómicas de estructuración y sentido artísticos. Tales son, por ejemplo, los principios óptico y táctil (Alois Riegl); idealista y naturalista (Konrad Lange); proyección anímica (Einfühlung) y abstractividad (W. Worringer); ideoplástico y fisioplástico (Max Verworn); imaginativo y sensorial (H. Kuhn); apolíneo y dionisiaco (Nietzsche); realismo e idealismo (Max Dvorak); espacio y tiempo (Erwin Panofsky), etcétera.

Otros investigadores ven la esencia del desenvolvimiento artístico no en un ritmo constantemente repetido de contraposiciones polares, sino en una continua estructuración gradual. Las categorías no se investigarían por separado en su desarrollo, sino en su relación mutua (Salazar). Naturalmente, el juego antitético de los principios polares estaría sometido a la relatividad de cada momento histórico y teñido con la especial coloración espiritual de dicho momento.

b) *El método apriorístico.*

Es difícil comprender, de primera intención, cómo se puede propiciar un método «a priori» en la indagación de los conceptos fundamentales sin que ello no implique automáticamente una vuelta a las estéticas «de lo alto», al idealismo estético. Sin embargo, es el camino que propone René Leibowitz (4).

(4) En *Schoenberg et son école*, París, 1947 y en diversos trabajos posteriores.

Partiendo del existencialismo de Sartre y su escuela, y con el propósito de lograr una fundamentación histórica a la técnica de los doce tonos, Leibowitz sostiene que la esencia del lenguaje musical reside en su existencia, independientemente de toda contingencia. La forma musical llevaría implícita, desde sus comienzos, los lineamientos de su desarrollo ulterior. Por eso, toda música es «tradicición», esto es, acervo que se transforma y enriquece en el curso de las generaciones. Este enriquecimiento no se identifica con una causalidad externa que produciría la sucesión de los hechos, sino que es algo que pertenece a la existencia misma de la música. Comprender un elemento musical, quiere decir ser consciente de su historicidad, considerarlo como algo que no solamente ha tenido lugar «en» la historia sino que es ontológicamente histórico.

En efecto, los grandes maestros de la música—dice Leibowitz—, basándose en las figuras sonoras existentes, han creado otras que a su vez sirven de «modelos» a las figuras sonoras del futuro. La «existencia» de estas figuras sonoras no puede ser objeto de duda, como no lo es tampoco la del lenguaje musical que se encarna en las mismas. A tales figuras, la tradición les confiere un valor estable, constituyendo así un elemento logrado de una vez por todas de sintaxis musical.

Por este camino Leibowitz llega a una concepción de la historia de la música que no consiste en modo alguno en una historia de los hechos musicales. Las líneas de desenvolvimiento ya están fijadas «ab initio» y son inamovibles; toda la evolución de dichas formas reposa sobre un apriorismo estructural que lleva a conclusiones necesariamente apodícticas.

Muchas son las objeciones de método y de fondo a que esta teoría se presta, pero no cabe pronunciarse sobre ella sin tener a mano mayores elementos de juicio de los que hasta ahora ha suministrado su autor.

c) El método formalista.

La corriente formalista en la historia del arte, y de la música en particular, está íntimamente vinculada a idénticas tendencias en la estética general, y surgió, como en ésta, de la necesidad de liberar la investigación histórica de toda la trabazón ideológica que impedía el examen imparcial de los hechos.

El gran historiador Burckhardt es quien inicia esta tendencia. «Burckhardt—dice Passarge—se entrega cordialmente, por decirlo

así, a las cosas: en lugar de la especulación filosófico-social, profunda pero en el fondo alejada de la vida, opta por el análisis de la obra de arte obtenido por contemplación directa, sensible y viva... Así, gracias a su abierta sensibilidad, gracias a la lozanía de su vivencia o sensación artística, se constituye en el fundador de la historia-grafía formal del arte».

Esta corriente se basa en el supuesto de que todo estilo artístico tiene su morfología propia y exclusiva, y que en cualquier sector de la cultura humana—en la música, por ejemplo—se dan todas las directivas espirituales, aun cuando no guarden una correlación cronológica estricta y mantengan su autonomía.

El principal representante de las tendencias formalistas en la historia de la música es Guido Adler (5). Según este gran investigador, la historia de la música debe estudiarse independientemente de las otras manifestaciones de la cultura porque no siempre se observa un paralelismo entre aquélla y éstas. El criterio básico de toda investigación histórica debe provenir del análisis técnico de la música, de su forma, conjuntamente con su sentido espiritual o psicológico. Todas las circunstancias de tiempo y de lugar, así como las individuales de cada compositor, deben ser examinadas en base a aquellos principios generales. La indagación referente a estilo debe hacerse sobre las particularidades formales de las obras mismas.

La escuela de Guido Adler ha tenido amplia difusión en la Europa Central y su obra capital es el «Manual de historia de la música» (Francfort, 1924), obra en la cual colaboraron 35 musicólogos de diferentes países. En Francia merecen señalarse, dentro de la misma tendencia, la *Histoire de la langue musicale*, de Maurice Emmanuel (París, 1911) y la *Histoire et evolution des formules musicales du 1.er au XVme. siècle chrétienne*, de Armand Machabey (París, 1928); en Italia, *L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, de Alfredo Casella (Londres, 1913); en Alemania, la *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, de Paul Bekker (Berlín, 1926).

También pueden mencionarse dentro de esta tendencia, dos historias de la música consistentes sólo en ejemplos musicales: Alfred Einstein, *Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Berlín, 1917; y Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931.

(5) Véase: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig, 1919 y publicaciones posteriores.

d) El método psico-cultural.

El método psico-cultural es sin duda el más importante en la historiografía actual de la música, y a él le dedicaremos mayor espacio.

Puede considerarse a Wilhelm Dilthey el fundador de esta importante corriente. La historia de la cultura no sería más que una morfología del espíritu humano. Partiendo del concepto de cosmovisión o intuición del mundo (*Weltanschauung*) se infieren de él las direcciones de sentido que se observan en forma permanente. Estas concepciones del mundo surgen para Dilthey de los distintos estratos del yo. Para cada uno de esos estratos hay categorías formales propias, y según sea la capa o el estrato psíquico desde el cual el hombre vive la realidad, así será su concepción del mundo en un momento determinado. El valor al cual se dé preferencia en dicho momento, determinará las conexiones de sentido que presenten las manifestaciones de la cultura (el arte y la música entre ellas); estas conexiones son supraindividuales y condicionan la vida anímica del hombre, poniéndose especialmente de relieve en las formas del arte. Esta cosmovisión se da como estructura unitaria, en la cual todas las partes son solidarias y cuyos elementos afines se implican mutuamente, excluyendo, a su vez, los elementos heterogéneos. Esto es lo que permitiría la caracterización de cada época.

Lo que se indagaría, pues, no es la forma sino el sentido, la actitud anímica fundamental que se percibe detrás de cada obra de arte, en su intención espiritual, en su factura formal. Detrás de la cosa se haría visible la persona, pero con un alcance supraindividual, como ya dijimos: la forma artística nos daría la clave de las ideas del artista acerca del universo y de su situación en él.

En la historia de la música, esta corriente psico-cultural ha dado fecundos resultados, especialmente con la aplicación, a este arte, de los conceptos fundamentales hallados en la indagación histórica del arte plástico.

Dentro de esa tendencia general, cabe distinguir diferencias de método según sean las formas de aplicación a la historia de la música de los principios eurísticos que antes hemos señalado. Las principales nos parecen ser las de desarrollo lineal o progresivo, y las de recurrencia cíclica.

Las tendencias de desarrollo progresivo (tomando siempre este término en el sentido de un «movimiento hacia», no de una mejora paulatina), admiten la intervención de los conceptos fundamentales en una forma libre, tomando de éstos lo que se requiera para la cabal

comprensión de cada período, sin un esquema preconcebido de recurrencia o de períodos cíclicos.

Dentro de esta inclinación, cabe distinguir dos direcciones, que podríamos denominar pluralista y monista.

La primera, parte del problema que Pinder ha denominado de la no contemporaneidad de lo contemporáneo. Rompe con el concepto de la realidad histórica como un acontecer unitario, con una sola faz y fisonomía, y se inclina a ver en ella una polifonía de fuerzas y tendencias encontradas, que nunca armonizan del todo entre sí. Glen Haydon ha caracterizado el pluralismo histórico en estos términos:

«La historia de la música debe ser considerada como consistiendo en varios estratos de sucesos, más o menos independientes y contiguos. Las varias especies de estilos, instrumentos, compositores y áreas geográficas y culturales representan estratos potenciales de sucesos que deben ser investigados por el historiador. En realidad, cada categoría comprendida bajo el rubro de la musicología sistemática representa un estrato de sucesos que deben ser considerados históricamente a diferentes niveles de generalidad. La situación es naturalmente muy compleja, pues dentro de una categoría cada suceso y un número mayor o menor de sus derivaciones pueden aparecer en el contexto de sucesos de otra categoría. Por ejemplo, el perfeccionamiento de un instrumento como el piano puede ser un factor en la historia de la acústica, de la psicología, de la composición, de la ejecución, o de la música para instrumentos de teclado».

El concepto de «época histórica» se referiría siempre a uno de los estratos dominantes, que no coincide y a veces estaría en pugna con los otros estratos secundarios y coexistentes. Esto da extrema imprecisión a los límites cronológicos de los períodos estilísticos. ¿Dónde empieza y termina el Renacimiento? ¿Dónde el Barroco, el llamado «estilo clásico», el Romanticismo? Es que los estilos no mueren del todo sino que se superponen. Está todavía vigente el anterior cuando ya el nuevo despunta en el horizonte histórico. Existe suma disparidad de criterios entre los historiadores, según se tomen, como factores decisivos, unas u otras de las tendencias imperantes en dichos períodos, o la personalidad de determinados creadores que en ellos prevalecieron.

Esta tendencia a correlacionar los fenómenos musicales con los de otras artes (pintura, escultura, arquitectura, poesía, etc.) así como con todas las manifestaciones espirituales de una época, ha sido particularmente fecunda. El primero en adoptar este método ha sido Ernst Bucken, especialmente en su *Handbuch der Musik-*

wissenschaft (Potsdam, 1929-31), escrito en colaboración; en Italia, Arnaldo Bonaventura, *Manuale di storia della musica*, Leghorn, 1914.

La obra más importante, dentro de la tendencia pluralista, nos parece ser la monumental *Music in Western Civilization*, de Paul Henry Láng (Nueva York, 1941), admirable «crónica de la participación de la música en la faena de la civilización occidental», como la califica su autor. En Francia, merece señalarse la *Nouvelle histoire de la musique*, de Henri Prunières (París, 1934); y en los Estados Unidos los no menos admirables trabajos de Alfred Einstein, de carácter parcial (especialmente *The Italian Madrigal*, Princeton, 1950), así como las muchas monografías valiosas que encaran bajo el aspecto multidimensional diversas épocas de la música.

En lengua española merecen especial mención los trabajos de Adolfo Salazar, en particular *La música y la sociedad europea* (México, 1942), el esfuerzo más considerable realizado hasta ahora en nuestro idioma, malgrado en parte por el desorden expositivo de su autor. El motivo de su obra, dice Salazar, es «una historia del espíritu—del espíritu de donde emana lo musical—contemplando desde dentro el movimiento histórico de la música; desde dentro de la conciencia para la cual la música, como fenómeno sonoro, a la par que espiritual, está destinada». Ha procurado hacer, según sus palabras, «mitad música, mitad sociología».

En su obra *La rosa de los vientos en la música europea* (México, 1940), Salazar, siguiendo a Wölfflin y a Worringer, dibuja el tránsito de formas primarias de la música, como la monodía y la polifonía, a través del ámbito de la cultura occidental. Sintetiza este camino en cuatro puntos cardinales, a los cuales confiere sendas características formales: Este, monodía; Oeste, polifonía; Sur, clasicismo; Norte, romanticismo. A la vez rectifica la división tradicional de la historia por siglos, clasificando a éstos en siglos largos y cortos a fin de que comprendan mejor determinados períodos estilísticos.

La tendencia monista quiere dar una fisonomía unitaria de cada época, tomando como factor directivo un solo concepto fundamental o reduciendo jerárquicamente los demás. Requiere una sistematización más completa de dichos conceptos, con el objeto de abarcar de una manera sintética el complejo acontecer histórico.

Dentro de esta corriente, señalaremos la *Historia de la música como reflejo de la evolución cultural*, de Erwin Leuchter (Bs. Aires, 1946). Dice Leuchter: «Toda investigación histórica—se refiere a manifestaciones culturales, sociales o políticas—debe emprenderse con

el criterio más amplio para evitar, en lo posible, conclusiones erróneas que puedan resultar de la abstracción de una materia parcial. El fin último de la ciencia histórica, su conclusión suprema, es la visión de la unidad de todo lo manifestado».

«El propósito del presente estudio es examinar la evolución de la música en Occidente y llegar a comprender los distintos «estilos» como manifestaciones de la misma fuerza creadora que ha plasmado la imagen total de la evolución del espíritu en Occidente».

El segundo de estos métodos, el de los ciclos o de la recurrencia periódica de los conceptos fundamentales, ha dado motivo también a importantes trabajos de interpretación histórica. Este método tiene sus antecedentes en las ideas de Spengler (expuestas en su *Decadencia de Occidente*) y en la obra de los historiadores del arte plástico que aplicaron al suceder artístico el predominio alternativo de los conceptos bipolares a que ya hemos hecho referencia. Aplicando dichos conceptos a la música, se tienen los principios opuestos de melodía y armonía, monodía y polifonía, clasicismo y romanticismo, etcétera, en base a los cuales se han hecho intentos de explicar los cambios estilísticos. Mencionaremos aquí sólo los más importantes.

EL RITMO DE LAS GENERACIONES.

Alfred Lorenz ha intentado, en su *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlín, 1928) una aplicación a la música de la teoría de las generaciones creada por Wilhelm Pinder para el arte plástico (6) combinándola con los conceptos fundamentales y con otras circunstancias sociológicas.

La teoría de las generaciones de Pinder se basa en los siguientes postulados:

a) A diferencia de los conceptos antes mencionados, enfoca más hacia los artistas vivos que a los hechos artísticos en sí.

b) La generación es un hecho biológico inexplicable, pero de cuya existencia no cabe dudar.

c) En toda generación, hay unidad de problemas, no de soluciones, que pueden ser contradictorias.

d) El nacimiento priva sobre la contemporaneidad. Lo contemporáneo no es lo coetáneo y viceversa.

e) El estilo no coincide con la generación; hay estilos que duran dos o más generaciones y otros que transcurren en el curso de una.

(6) *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires, 1946.

f) Las generaciones se superponen parcialmente; asimismo, durante una generación, pueden producirse cambios apreciables en los mismos artistas.

g) Cada generación, al aparecer en el mundo, se halla condicionada por factores constantes (espacio cultural, nación, tribu, familia, tipo, individuo) y por factores temporales (entelequias de la cultura, ritmos de sucesión de fases, etcétera).

Lorenz propone dividir la historia de la música en cinco épocas con límites aproximados en cada tres siglos, en los cuales se habrían producido cambios considerables, dentro de dos tendencias principales: una hacia la temporalidad (homofonía, ritmos racionales, subjetivismo, sentimientos) y otra hacia la espacialidad (polifonía, ritmos irracionales, objetivismo, intelectualismo).

1er. período: (temporalidad), monodía (canto gregoriano), culminación: Gregorio el Grande; cambio hacia 710 (primeras manifestaciones del organum).

2.º período: (espacialidad). Organum. Culminación: Hucbaldo (tropos y secuencias). Cambio hacia 1010 (Guido de Arezzo).

3.er período: (temporalidad) Minnesänger. Culminación: arte caballeresco; cambio hacia 1310 (Ars Nova).

4.º período: (espacialidad) Polifonía. Culminación: Josquin y los Meistersinger. Cambio hacia 1610 (La Camerata, Schütz, Cavalli).

5.º período (temporalidad). Clacisismo. Culminación: Mozart, Beethoven. Cambio hacia 1910 (atonalidad).

En un libro reciente, *The Commonwealth of the Arts* (New York, 1949) el eminente musicólogo Curt Sachs propone una nueva concepción dinámica de la historia de la música. Habría, según él, dos grandes direcciones, dos grandes fases por la que pasarían las épocas, los estilos, las generaciones, y que serían las dos formas antitéticas de respuesta a toda cosmovisión.

Para caracterizar estas direcciones, acude Sachs a dos palabras griegas, «ethos» y «pathos».

En la dirección del «ethos», el arte busca la moderación, el autocontrol, la creencia en valores, normas y leyes inmutables, busca las esencias, lo permanente, lo ideal. Las artes tienden a la individualización y se sobreestima la técnica.

En la dirección «pathos» se procura la pasión, el padecimiento, la emoción, el carácter, la expresión (como corrección y desviación de las formas), la apariencia, lo «natural», lo característico, las formas abiertas, las estructuras atectónicas. Las artes tienden a extralimitar sus campos de acción y a fusionarse entre sí.

De acuerdo a estas direcciones, Curt Sachs distingue en la his-

toria de la música cuatro ciclos gigantes, que se subdividen a su vez en ciclos menores: el ciclo de la Antigüedad (ethos) en el período griego en todas sus fases (ethos) y el romano (pathos); el ciclo de la Edad Media, al que corresponde en general la dirección del pathos, se subdivide en el románico (ethos) y el gótico (pathos); el del Renacimiento (ethos) con sus dos fases de Renacimiento temprano (ethos) y el Barroco (pathos); finalmente, el ciclo romántico (pathos) en el período temprano (ethos) y el tardío, o naturalismo (pathos).

Como se ve, los estilos comenzarían en «ethos» y terminarían en «pathos».

Tanto el «ethos» como el «pathos» pueden combinarse o superponerse, combinándose con los otros factores (estilo, generación, ambiente, etcétera). Esto da a cada momento histórico una estructura sumamente compleja, de fuerzas entrecruzadas, cuya nota dominante será la de la dirección que predomine.

¿Cuál sería el fundamento último de estas dos direcciones? Curt Sachs no trata de esclarecerlo: *«Las muchas experiencias que la historia del arte suministra, dan por lo menos una respuesta provisional a la cuestión inicial acerca de qué poder puede causar estas vueltas de marea. No es el genio individual, como tal, el que inaugura un estilo, y aun los más grandes maestros no están en la mejor posición para imponer su estilo a los epígonos. La generación, como un todo, sigue su camino propio colectivo, sin depender mucho de los grandes o pequeños continuadores. En verdad sus cambios arrastran a los maestros, grandes o chicos, y les imponen su sello sin quitarles sus rasgos nativos y personales. Tampoco las masas forman un estilo; y los factores sociales, económicos o religiosos no tienen más fuerza que la de una contribución. El impulso del momento proviene de fuerzas impalpables que, aunque afectan tanto a los individuos sobresalientes como a las masas, no pueden ser captadas debido a su obscuridad».*

OTRAS HISTORIAS.

Los historiadores soviéticos U. T. N. Dreizin y S. N. Chemo-danoff (citados por Allen) han escrito historias de la música basadas en el materialismo dialéctico, según las cuales las formas de la música, su carácter y su contenido dependen de la estructura económica, social y política de la sociedad.

Se está actualmente reelaborando la *Oxford History of Music*, que en su primera presentación seguía al lineamiento evolucionista-progresista. No se sabe todavía cuál será la orientación de la nueva historia. En ella interviene un equipo de historiadores. El trabajo

en conjunto ha sido objeto de críticas, por cuanto hace difícil mantener la unidad de la orientación general; pero dada la masa ingente de datos históricos acumulados hasta ahora, ha de ser el método forzoso que han de adoptar las historias del futuro. Tanto en la estética como en la historia de la música, el transcurso de la vida humana es cada vez más exiguo para abarcar en su totalidad el conjunto de este arte, desde el punto de vista teórico.