

Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasybulos Georgiades*

por
Theodor Göllner

“Su meta era transformar la notación musical silente del medioevo en música del presente”. Con estas palabras circunscribía Thrasybulos Georgiades el enunciado básico de su maestro Rudolf von Ficker (1886-1954)¹. Llama la atención que estas palabras se refieren a un erudito y no, como se podría esperar, a un músico. Pues bien, Ficker era, como más adelante señala Georgiades, un erudito de peculiar índole, ya que “el músico y el teórico en él no se podían negar recíprocamente”, de tal manera que “él desarrolla su método o procedimiento histórico-musical desde su convicción musical”². Esto precisamente era lo peculiar y especial en él, y no, como se encuentra comúnmente, el ser un científico y músico, sino el hecho de que aprovecha y utiliza su experiencia musical para el planteamiento científico o viceversa, relaciona estos impulsos decisivos desde su familiaridad con la investigación histórico-musical. Ficker se interesó en la música del medioevo y su desarrollo; por lo tanto, en la música de una época con la cual no nos une una tradición sonora y de la cual poseemos sólo la “notación silente”. La medioevística musical había adquirido inclusive con anterioridad, y paralelamente a Ficker, grandes adelantos en la investigación de la música gótica —recuérdese a Friedrich Ludwig, Jacques Handschin, Heinrich Besseler—; sin embargo, el énfasis en la investigación no se relacionaba con la reconstrucción de la música como sonoridad, sino en el circunscribir y catalogar las fuentes, en la elaboración de textos de notación moderna, en las interrogantes de la teoría musical y en la aplicación de métodos científico-filosóficos generales. También Ficker dominaba la maestría filológica, pero para él se trataba, primero y por sobre todo, de lo que debería suceder con la música transmitida mediante notación en una ejecución de hoy. Para esto no le era preciso el registro de las fuentes del organum de Notre Dame en su plenitud cuantitativa o incluso la aspiración a una edición moderna global, sino que le bastaba con un solo organum que fuera representativo, como por ejemplo el organum “Sederunt principes” de Perotino, para establecer una

*Por su interés, la *Revista Musical Chilena* publica la traducción que Inés Santa María, del Instituto de Musicología de la Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, realizó del artículo del Prof. Dr. Theodor Göllner, de esa misma institución, aparecido en el *Anuario Musical* 51, año 1996, pp.5-10.

¹Thr. Georgiades, “Rudolf von Ficker (1886-1954)”. En *Kleine Schriften (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, ed. por Theodor Göllner, tomo 26), Tutzing 1977, p. 238. (Primera ed. en *Die Musikforschung*, VIII, 195, pp. 200-205).

²Georgiades, *loc. cit.*

ejecución moderna. Hoy por hoy se ha transformado esta edición, al igual que la ejecución que se basa en ella, en una pieza de la historia musical del siglo veinte. Lo que resta es la reivindicación y el derecho sin más desentendimiento de la música medieval —y con ella el de la música antigua en general— de ser componente de un presente musical siempre cambiante en sí mismo. Este derecho, como fue entendido por Ficker, requería, no obstante, de un alto nivel profesional por parte de los ejecutantes y estaba muy alejado de los círculos diletantes que nuevamente vuelven a apoderarse de la “música antigua”.

En el objetivo poco común de la comprensión de la música en sí misma, el de llevarla al oído mismo y sacar de ello consecuencias metódicas, podía retomar Ficker a su maestro Guido Adler (1885-1941). Este último había exigido una investigación del estilo musical, como la tarea central de la musicología; había hecho de la explicación y determinación de obras de arte la esencia de su actividad docente³. También en sus estudios programáticos *Der Stil in der Musik* (1911) y en *Methode der Musikgeschichte* (1919) se había distanciado Adler del camino antiguo y hoy nuevamente retomado, que se orientaba y orienta ante todo hacia lo biográfico, hacia las fuentes o en general hacia lo histórico cultural. Más bien debía estar la música misma en el centro, y aquello que “se encontraba en torno o al lado de la música” debía retroceder a un segundo plano⁴. Rudolf von Ficker no era solamente alumno de Guido Adler en lo metódico, sino que lo sigue también en la elección del punto esencial de investigación. La música de los neerlandeses tempranos, como la conoció en los *Códices tridentinos* fue su ocupación en estudios y ediciones desde su disertación para el doctorado y posteriormente con persistencia durante sus años tardíos. En último término iba dirigido su interés por esta música, sobre todo en su relación por una parte con la tradición europea continental y por otra parte en su relación con el fauxbourdon inglés. Este último punto ocupa un lugar importante en el trabajo de habilitación de Adler, *Studien zur Geschichte der Harmonie* (Universidad de Viena 1881) y abre la visión hacia una tradición musical permanente, enraizada en lo popular, “la cual, desprendida desde sus impulsos primigenios se ha mantenido en una continua evolución durante todas las transformaciones de la música artística”⁵. Aquí se perfila un enunciado metódico, el cual, junto al desarrollo central basado en la evolución, contempla también otras expresiones muchas veces clasificadas como “periféricas”. A Ficker se le agranda con esto el campo de visión y se le posibilita establecer nuevas relaciones entre lo “central” y lo “periférico”. De esta manera, es la repentina actualidad que el fauxbourdon adquiere con Dufay en el primer tercio del siglo XV, una síntesis entre la composición proveniente de Francia, resultante de una dependencia notacional, y una composición a varias voces, sencilla, natural de Inglaterra, que se basaba en sucesiones paralelas de sonidos y que podía manifestarse perfectamente sin una escritura notacional. La adopción

³R. v. Ficker, “Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft”. En *Osterreichische Musikzeitung*, I, 1946, p. 185-187.

⁴v. Ficker, *loc. cit.*

⁵G. Adler, *Wollen und Wirken, Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Viena, 1935, p. 19.

o aceptación de estadios elementales tempranos —los cuales a pesar de no haberse preservado a través de la escritura, deben haber sido fundamentales para la formación y desarrollo de la composición occidental a varias voces— definen el concepto en “Primären Klangformen” de Ficker⁶. La tesis de Ficker señala que una música propia basada en sonoridades a varias voces y en ejecución instrumental debe haberse confrontado con el canto litúrgico monódico para transformar éste en “sonido” a varias voces. La inclusión hipotética de tradiciones musicales autóctonas sin escritura, en la trayectoria de la historia musical europea quedó a un solo paso de la música no-europea. Este paso lo trata Ficker primeramente en sí mismo, apuntando por sobre todo a fases no claras en la historia musical europea. Él quería aprovechar la “musicología comparada” para la musicología histórica y por ello ofreció lecciones ya en sus primeros semestres en Munich acerca de “Die Musik der primitiven und aussereuropäischen Völker” o sobre “Primitive und exotische Musik”⁷. Ficker tenía la esperanza, al fin y al cabo, de obtener un conocimiento respecto de los estadios tempranos en la historia musical europea, partiendo desde la frescura y naturalidad vital de las proyecciones etnomusicológicas, las cuales opacaban a su vez los vacilantes intentos con los cuales se trataba en ese entonces de reanimar y volver a la vida la “música antigua”. De semejante manera había penetrado anteriormente Adler también en el ámbito de la etnomusicología, para, de alguna forma, a través de ejemplos de la música folclórica rusa a varias voces o de la zona asiática, acercarse a la heterofonía⁸. La manifiesta y notoria unidad entre la musicología comparada e histórica, exigía un método que estableciera una relación entre los procesos históricos y las tradiciones estáticas. Desde la entretanto ya consumada separación de estas dos disciplinas, el historiador musical cauteloso del progreso casi no percibe estos conjuntos estáticos, de tal manera que los procesos de desarrollo se transforman crecientemente en una angosta escalera que se va estrechando.

Thrasybulos Georgiades (1907-1977) había estudiado desde 1931 en la Universidad de Munich con Ficker y ahí mismo obtuvo su promoción en 1935 con el trabajo “Englische Diskantraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert”. Nuevamente era el fauxbourdon el que estaba en el centro de la investigación y esta vez examinado desde fuentes antes no consideradas. Georgiades, sin embargo, no se restringió solamente a la edición y comentario de los tratados, sino que relacionó el canto en terceras-sextas paralelas, natural de Inglaterra, con la composición temprana a varias voces y sus sonidos paralelos los cuales, si bien de una índole diferente, tampoco son concebidos como sonidos paralelos en un sentido contrapuntístico. En el fondo, era éste también un intento altamente original de complementar el proceso de desarrollo de la música a varias voces, centrado en Francia, con otros hilos de tradiciones independientes de ésta; o sea, el camino ya trazado por Adler y Ficker era ahora seguido desde otra perspectiva.

⁶R. v. Ficker, “Primären Klangformen”. En *Jahrbuch Peters*, 1929, pp. 21 ss.

⁷Andreas Elsner, “Zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München”, Disertación (mecanografiada), Munich, 1982, pp.528 s.

⁸G. Adler, *Wollen und Wirken*, loc. cit., p. 21.

En la misma dirección apuntaban entonces las disertaciones de Georgiades desde su actividad docente como profesor de musicología en Heidelberg y más tarde como sucesor de Ficker en Munich. Aquí se investigó sobre una amplia base la composición medieval a varias voces, sobre todo desde el punto de vista de procedimientos poco conocidos que estaban fuera del desarrollo puesto en juego en la escuela de Notre-Dame de París. Junto a la ampliación de la indagación de fuentes inglesas (E. Apfel), la pregunta apuntaba hacia la formación y origen de la composición a varias voces, como se encuentra desde el *Musica Enchiriadis* en los tratados de organum más tempranos (E.L. Waeltner). Los primeros enunciados respecto de la escuela de Notre-Dame y el organum del siglo XII —sobre el cual el *Vatikanische Organum-Traktat*, descubierto por R. von Ficker, proporciona una clara evidencia— fueron abordados en un detallado estudio (F. Zamirer). Cómo se constituyó la composición organal a varias voces, antes y fuera de la escuela de Notre-Dame, sobre todo en el territorio de habla alemana, es demostrado en un trabajo que contempla, junto a las fuentes vocales, también fuentes tempranas instrumentales del medioevo tardío (Th. Göllner). Así también, otro estudio cubre la independencia de la música italiana del “trecento” temprano, frente al simultáneo *Ars Nova* (M.L. Martínez). Finalmente, una investigación acerca de secciones de misas tempranas de Dufay arrojó como resultado su dependencia, en principio —a pesar de la ocasional proximidad con el fauxbourdon inglés, composición mayoritariamente a tres voces— con la textura de la chanson francesa (R. Bockholdt).

Georgiades mismo se refiere posteriormente, por cierto sólo en algunos capítulos de *Musik und Sprache* (Heidelberg 1954)⁹, al igual que en artículos fundamentales, a interrogantes en el campo medieval¹⁰, por cuanto la música del medioevo estaba aún más en el centro de su obrar académico como profesor. Siempre abordaba en sus lecciones y seminarios a esta música como “lo otro”, completamente diferente, que obliga abandonar las vías acostumbradas de la experiencia musical para exponerse a lo desconocido, a lo lejano. Este “otro” era para el historiador musical por sobre todo la música “sonante”, la cual como realidad por cierto ya no existía, ya que se presentaba sólo en una escritura rudimentaria, pero que sin embargo exigía ser revivida. Así surgieron los intentos de interpretación histórica con su acento primordial en la composición medieval a varias voces y los ejercicios de técnicas de composición histórica, los cuales constituyen la espina dorsal de los seminarios musicológicos de la Universidad de Munich. En sus propias investigaciones Georgiades se había dedicado, ya desde su actividad en su nativa Grecia y como profesor en el Odeón ateneo, a la canción popular neo-griega, elaborando una hipótesis excitante al relacionar ésta con la *musiké* griega antigua¹¹. Las suposiciones metódicas para esta iniciativa poco común se la habían transmitido Adler y Ficker, los cuales —si bien es cierto en

⁹Trad. al inglés por Marie Louise Göllner, Cambridge, 1982.

¹⁰Thr. Georgiades, *Kleine Schriften*, pp. 45-53, 73-80, 97-131.

¹¹Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburgo, 1949, 2. Ed., Tutzing, 1977; *Greek Music: Vers and Dance*, Nueva York, 1956.

campos diferentes— también habían recurrido a la etnomusicología para contestar sus preguntas histórico-musicales. Para el griego Georgiades era la *musiké* griega antigua, por sobre todo ritmo como unificación de música, lenguaje y danza y al mismo tiempo lo totalmente “diferente”, incompatible con la música occidental familiar a nosotros. Así y todo, esto “diferente” permitía una nueva perspectiva de lo familiar, de lo cual nosotros en la música, especialmente desde la época vienesa clásica, estamos rodeados. El encuentro con la antigüedad era para Georgiades, precisamente por eso, un redescubrimiento de la música de Haydn, Mozart y Beethoven. En definitiva veía en la música alemana desde Schütz hasta Schubert el polo opuesto a la música antigua griega. Él contrapuso el tiempo de constitución “plena” de la *musiké* griega con el tiempo “vacuo” del tacto clásico, el cual garantiza los impulsos libres puestos en acción como símbolo del ser humano creador.

A pesar de que Georgiades no era un investigador musical en el sentido común, es decir no se acomodaba a los campos preferidos de la musicología, conseguía y provocaba de todos modos abordar tópicos esenciales justamente en su disciplina. Lejos de perseguir corrientes en boga y de arrimarse a otras disciplinas, se dejaba guiar solamente por la música y sus inconfundibles propiedades. El puente hacia otros campos “extramusicales” no lo hallaba en similitudes histórico-culturales, sino a través del ahondamiento en las leyes propias de la música. El solo hecho, que desde las odas de Píndaro la música siempre tenga que ver con el lenguaje, abría a Georgiades un cosmos inconmensurable de relaciones, contraposiciones, similitudes y divergencias. Desde este punto de vista buscaba Georgiades el diálogo, el cual se topaba irremediabilmente con otros ramos, ya que la música lo requería y no porque pareciera algo interdisciplinario o histórico-cultural oportuno¹².

Es por esto que no llama la atención que Georgiades, al igual que su profesor Ficker, tomara en su propia disciplina una notoria distancia hacia sus colegas. Si Ficker tuvo finalmente motivos de orden político, los cuales lo llevaron en el Tercer Reich, como alumno de Adler, a un aislamiento de sus colegas; Georgiades, quien en 1949 fue requerido en Heidelberg como sucesor de Bessler, con su concepto propio y radical, entró en franca contraposición con el gremio musicológico. Sus oyentes, sus alumnos y colegas amigos, por el contrario, admiraban la mezcla singular de alegría vital mediterránea, honda seriedad, mentalidad alemana y su entusiasmo contagiante por la esencia de la música, por los grandes compositores del clasicismo vienes, como también por un organum del siglo XII aparentemente insignificante. Siempre era la música en sí misma la que fascinaba, su construcción, el efecto que causaba, su hacerse realidad a partir de premisas notacionales, la porción que le cabía a la transmisión oral. Georgiades no enseñaba musicología en un sentido usual, sino que enseñaba cómo éste u otro objeto se le presentaban a él, su existir en su propia singularidad y las situaciones histórico-musicales que lo hicieron posible. Ya que todo su respeto y esfuerzo se

¹²Compárese aquí sobre todo con *Nennen und Erklängen* de su obra póstuma editada por Irmgard Bengen, con un prefacio de Hans-Georg Gadamer, Göttingen, 1985.

dirigían a la música, no le fue fácil a Georgiades transmitir a sus alumnos la consideración necesaria hacia una musicología que anteponía otras prioridades. Esta disciplina, como se pensaba en ese entonces, no habría reconocido sus verdaderas tareas y sólo una renovación radical podría salvarla de un ocaso.

La crítica mordaz que Georgiades practicó a la musicología hace casi medio siglo, la cual en forma implícita está contenida en sus propios trabajos y en los trabajos de sus alumnos, motivados por él, tiene concordancia en algunos puntos con la crítica que en los últimos tiempos se alza también en diferentes lugares. A pesar que las objeciones que Georgiades planteó hace ya decenios están lejos de los motivos de la crítica actual, presentada a veces a media voz, obtienen quizá hoy día mayor resonancia que en ese entonces, cuando las convenciones no se cuestionaban. Mientras se creyó posible el legitimarse científicamente tomando con soltura los métodos establecidos, no encontró resonancia la crítica de Georgiades. La reacción con respecto de un "cientificismo" cuestionable que se plantea por doquier en los últimos tiempos agudiza en general el oído. Sólo queda esperar que la alternativa planteada por la escuela iniciada con Guido Adler, perfilada por Rudolf von Ficker y explícitamente formulada por Thrasybulos Georgiades para una musicología castiza —como también para corrientes de moda que causan estragos— ofrezca una alternativa verdadera en el futuro.