

Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología

por
Irma Ruíz

1. Líneas de convergencia

Hace tiempo que existe un doble discurso en torno del quehacer de las áreas musicológicas y de la musicología en su conjunto. No se debe en este caso al intento de provocar confusión, ni al de conformar a unos y otros. Se trata de la resultante de una inadecuación de los viejos esquemas a las nuevas realidades, de un divorcio entre la teoría y la práctica, de una puja entre quienes se aferran a viejos códigos y estructuras y quienes no pueden permanecer impávidos frente a las constantes propuestas innovadoras de los científicos sociales, que adecuan su acción al ritmo de la época. Basta leer algunas síntesis en enciclopedias y diccionarios o ciertos prospectos de propaganda de instituciones, para ver congregadas en una página o en unas frases —explícitamente citadas o contradictoriamente reunidas— variadas nomenclaturas, objetivos amplísimos para una sola área o el mismo objeto de estudio en más de un área.

La diversidad —como dijimos— proviene fundamentalmente de la coexistencia de posiciones ortodoxas y progresistas. Todavía quedan algunos resabios de la antigua división que confina a la musicología histórica a las fuentes escritas y a la etnomusicología a las fuentes sonoras, conviviendo con posturas abarcativas que parten de un enfoque holístico.

Como las definiciones tradicionales son por todos conocidas, vayamos a las que proporcionan enfoques innovadores, trazando líneas de convergencia entre ambas áreas.

1.1. A partir del objeto de estudio

Una primera clasificación separa las definiciones que siguen postulando como objeto central de estudio, la música —pero innovan en cuanto a su alcance—, de las que nos conducen inevitablemente al hombre, ya sea por focalizar el interés en el *hacer música* o por considerar a la música no en sí misma, sino como parte de un sistema cultural.

Las innovaciones en cuanto al objeto de estudio tradicional, proceden de la etnomusicología; la translación del objeto de la música al hombre, en cambio, si bien procede fundamentalmente de la etnomusicología, también se ha producido en el campo de la musicología histórica, como se apreciará en la exposición de Leonardo Waisman. Veamos.

Según el prospecto de propaganda de la Sociedad de Etnomusicología (SEM de los EEUU. de América, su objeto "es el desarrollo de la investigación, el estudio y la ejecución [de la música] en todos los períodos históricos y en todos

Revista Musical Chilena. Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 7-14

los contextos culturales". Por su parte, en un prospecto reciente de la Brown University, del mismo país, relativo a su M.A. y Ph. D. en música (Etnomusicología), se plantea la pregunta: ¿qué es la Etnomusicología?, y leemos: "Su temática es la música de todo el mundo, sea música académica [art music], música folklórica, música popular, o la música tradicional de las sociedades tribales". Es decir que ambas instituciones parten de conservar el foco en la música, pero no restringen el campo a un determinado tipo de música ni dejan fuera producto musical de contexto cultural alguno. Sí hay una diferencia en cuanto a la temporalidad de los hechos que se estudian. Mientras la SEM abarca "todos los períodos históricos", la Brown dice "...el método [de la etnomusicología] se centra en el trabajo de campo, es decir, en la obtención de información mediante la observación directa, personal". Y agrega: "...nuestra orientación es explorar el hacer música como una actividad humana; nuestro enfoque proviene de la historia, la crítica y las ciencias sociales así como de la música, a fin de que documentemos e interpretemos la música no tan sólo como diseño y estructura, sino como acción situada en sus contextos histórico, estético y cultural. Etnomusicología es el estudio del hombre haciendo música".

Aquí se produce una verdadera innovación. Por un lado, no se excluye ningún tipo de música de ningún tiempo y lugar, pero al reivindicar el trabajo de campo y la observación directa como eje del método, está implícito que debe tener una concreción sonora en el presente. La finalidad está clara: *explorar el hacer música como una actividad humana*, con lo que el centro se desplaza de la música al hombre. Y el hombre hace música de cualquier época y lugar, de cualquier tipo y función, *contemporáneamente*. Si se confeccionara un catálogo con toda la música que sonó en el día de ayer en todo el mundo, no hay duda de que el espectro sería asombrosamente amplio en el espacio y en el tiempo.

Este énfasis en la investigación del hacer música, que es una preocupación creciente en el área de la etnomusicología, ha contribuido, sin duda, a la ampliación del objeto de estudio a toda la música. Lo que interesa es *cómo* hace música el hombre y no *qué* música hace. Y como este interés surge de los etnomusicólogos, son éstos quienes fueron expandiendo el campo.

Es de hacer notar, sin embargo, que —aunque con bastante menos apertura— los investigadores del área de la musicología histórica han comenzado a levantar la vista de sus papeles. La tradición oral, por ejemplo, se ha convertido en una valiosa fuente para los musicólogos europeos que desconfiaron durante largo tiempo de su valor testimonial. Los medievalistas incluyen el tema en sus trabajos¹, pero también quienes se ocupan de la música europea de los siglos XVI y XVII han comprobado su utilidad. Ya Brailoiu en 1958 brindó claros ejemplos de la dialéctica música escrita/música oral en un trabajo sobre el tema que nos ocupa. En la reunión de ese año de la International Musicological Society dijo: "...uno sólo tiene que abrir el primer libro de historia que tenga a

¹Fernández de la Cuesta, Ismael: "La música en la lírica castellana durante la Edad Media". En *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*. Salamanca, 29/10 al 5/11/85, pp. 33-43. El punto 3 lleva por título: Tradición oral y tradición escrita.

mano, para ver que aquella [música] no escrita ha nutrido o dio color a la escrita, al menos desde el siglo XII al XX" (1984: 99).

Dentro de los enfoques que parten de la música como objeto de estudio, una nueva óptica ofrece la etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (1980: 233), cuando dice: "En las últimas décadas, los intereses de nuestra disciplina han pasado del análisis de la música como fenómeno sonoro al enfoque de lo sonoro como parte integral de un sistema cultural particular". Y agrega, citando a Hoffman (1978: 69): hemos aprendido que "conocimiento musical es conocimiento cultural". En esta propuesta, la música adquiere otra dimensión. El objeto de estudio también se amplía, pero ya no por incorporación de otros tipos de música ni por abarcar toda la música del mundo, sino por el aprovechamiento de su capacidad para permitirnos un mayor conocimiento del sistema cultural particular al que pertenece. Es obvio que ambas concepciones convergen y pueden complementarse, produciendo una potenciación de los resultados que alcancen las investigaciones.

El cambio de perspectiva a que se refiere Shelemay requiere una actitud consciente del etnomusicólogo. En lugar de abstraer la música, capturarla mediante algún tipo de registros (hoy el fonomagnético), encerrarse con ella en un gabinete, desmenuzarla y disecarla, se la considera parte de un sistema. Se estudia, en consecuencia, ese sistema y se observa y analiza su papel dentro del sistema. Pero el papel que desempeña es tal, debido a la acción de hombres y mujeres para quienes la música es un medio de expresión y comunicación, un lenguaje adquirido culturalmente y compartido socialmente, un hecho social.

A pesar de partir de la música como objeto, Shelemay nos lleva naturalmente al hombre, pero hay definiciones que colocan explícitamente al hombre como eje o foco de interés. Por ejemplo, Elizabeth Helser, en comunicación personal a Merriam en 1976, definió la etnomusicología como "la ciencia hermenéutica del comportamiento musical del hombre" (Merriam, 1977: 204).

En suma: desde el momento en que la etnomusicología se preocupa por el hacer música, por el comportamiento musical del hombre, incorpora la música académica occidental —único universo musical excluido de su quehacer en las definiciones enumerativas del pasado—, pero en cuanto objeto de una acción musical observable directa y personalmente, convergiendo así —aunque en forma parcial— con el objeto de la musicología histórica.

Por su parte la musicología histórica, que desdeñara durante décadas las fuentes orales, acude a ellas cuando le pueden ofrecer un *plus* sobre los testimonios escritos.

La expansión del objeto de estudio de ambas áreas va trazando la convergencia que analizamos. Veamos ahora cómo se produce la convergencia a partir del método, aunque objeto y método se interpenetran.

1.2. A partir del método

La sustitución gradual de la mera enumeración de tipos de música que debía estudiar la etnomusicología, por la manera como debe estudiarse la música,

constituyó otro paso hacia la convergencia, pues significó privilegiar el proceso por sobre el producto; el método por sobre el objeto.

En 1969, Mantle Hood expresó en el artículo *Ethnomusicology* de la segunda edición del *Harvard Dictionary of Music* (p. 298): "La etnomusicología es un enfoque para el estudio de *cualquier* música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación con su contexto cultural" (el primer subrayado es nuestro). Y consignaba dos aplicaciones del término en ese entonces: 1) "el estudio de toda música ajena a la tradición artística europea, incluyendo supervivencias de formas anteriores de esa tradición en Europa y en otras partes; 2) el estudio de todas las variedades de música halladas en un área o región, por ejemplo, la "etnomusicología" de Tokio o Los Angeles o Santiago comprendería el estudio en esa localidad de todos los tipos de música académica europea, la música de los enclaves étnicos, la música folklórica, popular y comercial, los híbridos musicales, etc.; en otras palabras, toda la música que es utilizada por la población de un área dada".

La consideración de la etnomusicología como un enfoque más que como un área de estudio ha ido tomando cuerpo y alude a la investigación musical contextualizada culturalmente, enfoque que no debería desdeñar la musicología histórica toda vez que ello fuera posible. De la misma manera, en una concepción opuesta y simétrica, es frecuente que se califique de *musicológico* cualquier estudio o análisis limitado al hecho musical en sí, cuando la etnomusicología hace tiempo que lo considera parte de su tarea. Incluso —y vaya esto como anécdota—, al término de la lectura de un trabajo de musicología histórica que basaba sus consideraciones preponderantemente en el análisis de la obra de un compositor —porque así lo exigía el tema— en una de las reuniones de este tipo realizada en Buenos Aires, un musicólogo de la especialidad comentó: "esto no es musicología histórica sino musicología".

Una postura paralela se observa en quienes separan la etnomusicología de la antropología de la música, para referirse a los enfoques que privilegian la música o su contextualización cultural, respectivamente. Todas estas consideraciones revelan un estado de confusión terminológica y conceptual que quizá hoy podamos comenzar a clarificar.

No siempre las posiciones separatistas o atomistas son conscientes, en cambio sí lo son las integristas, obviamente. Las primeras hunden sus raíces en una dicotomía surgida en parte de los documentos primarios utilizados por la musicología histórica y la etnomusicología, y abonada, en especial, por un falaz concepto de la historia. Así, a la musicología histórica le estuvo reservada la recuperación del pasado musical europeo, pero sólo lo que de él podía recuperarse a través del testimonio escrito. Así, la convención que asoció historia con escritura tomó carta de razón. Como dice Hood en la frase antes citada (aunque reemplazaremos el término supervivencia con el que no concordamos), las formas anteriores de la tradición artística europea que pervivieron en Europa y en otros lugares fueron objeto de estudio de la etnomusicología.

Paralelamente, a la etnomusicología le correspondió el presente etnográfico de los llamados por algunos "pueblos sin historia" (porque no la escribieron),

en todo cuanto tenía ese presente de pasado. La música que ocupaba y preocupaba a los etnomusicólogos nunca era considerada por éstos como música contemporánea —a pesar de estar sonando— sino como fenómenos antiguos —cuando no antiquísimo— que perduraban gracias a la fuerza de la tradición oral. En este cúmulo de desaciertos, al que preferimos referirnos en tiempo pasado porque en parte han sido superados, se desaprovecharon las posibilidades de aplicación de los estudios etnomusicológicos a la reconstrucción histórica, debido a una visión estática de los hechos, que preconizaban el quietismo cultural de estos pueblos, y se desestimaron las innovaciones del presente por considerarlas fenómenos espúreos que conducían a la desaparición de antiguas culturas.

Así también la musicología histórica renegó —como dijimos— de la tradición oral, con lo que limitó su capacidad de recrear la historia y reificó los escritos del hombre, al punto de olvidarse de él como ser social.

Antes afirmamos que la dicotomía originaria estaba abonada por un falaz concepto de la historia; nos referimos a aquel aún vigente que ubica su objeto en el pasado. Charles Seeger, con cuyo pensamiento nos identificamos, expresó (1961: 79-80): "... la historia, considerada como un estudio de 'lo que fue' solamente, puede tratar únicamente con fuentes secundarias; pero consideradas también como 'lo que es, cómo vino a ser [lo que es] y está deviniendo lo que será', se fusiona con el sistema, que trata con fuentes primarias". Esta concepción de la historia traza otra línea de convergencia entre musicología histórica y etnomusicología, que reemplaza la dicotomía por la dialéctica.

Para Kay Shelemay (1980: 233), "la falta de énfasis en los estudios históricos [por parte de la etnomusicología] se debe a la ruptura de la etnomusicología con la musicología histórica". Para Timothy Rice (1987, 485), "la falta de énfasis (...) puede estar más en la teoría que en la práctica", pues "un gran porcentaje del (...) trabajo publicado se centra en los procesos de cambio, ya sea observados directamente o reconstruidos a partir de datos previamente disponibles. En la práctica —continúa—, hemos identificado el cambio y los procesos históricos no sólo como uno de los procesos, sino como un proceso fundamental".

La clave, creemos, está en la consideración de los enfoques diacrónico y sincrónico como complementarios e imprescindibles en toda investigación, y no como excluyentes. Así como el pasado sirve para echar luz sobre el presente, lo inverso también es posible. Shelemay (*ibid.*) acuñó la noción de "etnomusicología histórica", que implica "la potencialidad que posee el estudio sincrónico para iluminar el continuum histórico del que emergió".

Rice, en su propuesta de remodelación de la etnomusicología (1987: 469-488), proporciona un modelo de investigación basado en tres componentes: la construcción histórica, la conservación o mantenimiento social y la creación y experiencia individual. De este modo, considera que los etnomusicólogos deberían estudiar los procesos formativos en música, preguntándose y tratando de responder a la pregunta de cómo el hombre construye históricamente, mantiene socialmente y crea y experimenta individualmente la música (1987: 469-488).

A la inclusión del eje histórico, Rice añade un factor inusual en etnomusicología: la consideración del individuo. "Mientras que el estudio de individuos compositores y actos individuales de creación está bien asentado en la musicología histórica —afirma Rice—, en etnomusicología han permanecido en sospecha hasta hace muy poco tiempo" (*op. cit.*: 475). Como muestra de ello, cita a Judith y A.L. Becker (1984: 455) quienes dicen "Una inclinación hacia el estudio de las particularidades, aparta a la etnomusicología de las ciencias sociales para acercarla al dominio de las humanidades, donde se legitima la calidad de único. Nuestra disciplina ha estado históricamente aliada a las ciencias sociales. Cualquier paso hacia las humanidades se siente también como un paso hacia los enfoques de la musicología histórica tradicional con su obsoleta metodología y sus supuestos carentes de análisis".

Posturas como esta, que propugnan antagonismos hoy obsoletos, constituyen una regresión nada constructiva y ajena, incluso, al proceso de integración interdisciplinaria que se está produciendo ecuménicamente.

2. La propuesta de Charles Seeger

Una proposición más conceptual que metodológica, que constituye una posición especialmente abarcativa, vertida en el lenguaje filosófico que caracterizó toda su obra, es la que expresó Charles Seeger en su trabajo de 1970: "Hacia una teoría unitaria del campo para la musicología". De allí extrajimos lo que él mismo denominó una definición comprehensiva, que atiende a cinco de los universos que componen el universo de la musicología —según palabras del autor—. Dice así: "...musicología es 1) un estudio del lenguaje, tanto sistemático como histórico, tanto crítico como científico o cientista; cuyo campo es 2) la música total del hombre, tanto en sí misma como en sus relaciones con lo que es ella misma; que es cultivo por 3) estudiosos individuales que pueden considerar su campo tanto como músicos, como en los términos propuestos por especialistas no musicales, en cuyos campos algunos aspectos de la música son datos; cuyo objeto es contribuir al conocimiento del hombre tanto en términos de 4) la cultura humana como 5) de sus relaciones con el universo físico" (p. 179; la numeración de Seeger corresponde a los universos mencionados).

Este enfoque omnicompreensivo echa por tierra todas las divisiones, pues reúne el estudio sistemático con el histórico, no privilegia unas músicas sobre otras ni excluye manifestación musical alguna, atiende a la música en sí y a su red de relaciones, propone el examen del objeto desde las más diversas perspectivas y le adjudica a la musicología una compleja y elevada misión: contribuir al conocimiento del hombre en relación con el universo cultural y el físico.

En 1961, Seeger considera correcto pero peligroso llamar "musicológica" a la investigación integrada de las dos áreas (musicología histórica y etnomusicología), pues teme que enferme de excesivo historicismo, por lo que propone calificarla de "etnomusicológica" (p. 80). En cambio en 1970, prefiere usar musicología como término genérico. Su posición está clara en la frase final del resumen del trabajo citado: "El creciente número de estudiosos que consideran la música en sus múltiples contextos tanto como en sí misma y tratan de

relacionar el todo son (...) conocidos como etnomusicólogos más que como musicólogos; una curiosa inversión semántica que eventualmente, esperamos, se revertirá" (p. 171). La inversión semántica alude a la amplitud del campo y del enfoque que hizo recaer en la etnomusicología —que se suponía parte de la ciencia madre— el dominio de un espectro mucho mayor que el de ésta, hasta incluirla. Sea cual fuere la denominación de preferencia, el tema que nos ocupa trasciende la cuestión de la nomenclatura.

3. Escollos para unificación

La integración de elementos propuesta por Rice y el enfoque holístico de Seeger conducen a la unidad teórica de la musicología histórica y la etnomusicología, basada en la convicción de que ambas áreas pueden favorecerse mutuamente, mediante las experiencias acumuladas en sus largas y diferentes trayectorias. Pero el camino no es fácil.

Aun dejando de lado las barreras ideológicas que hay que salvar y las porciones de poder que cada uno defenderá —temas que tratará Leonardo Waisman—, cada área deberá ampliar su campo de conocimientos. Vincent Duckles en el artículo *Musicology* del "New Grove" admite que el aparato tradicional de investigación histórica no está concebido para hacer frente a los nuevos elementos que requiere el cambio del centro de interés de la música al hombre (1980: 836). Shelemay hace lo propio con referencia a la incorporación de la historia en etnomusicología, pues significa expandir la base de datos, incorporando como fuentes a manuscritos y archivos cuyo estudio requiere habilidad en la crítica de fuentes y textos (1987: 490). El reconocimiento de estos problemas nos conduce al tema de la formación que debería recibir un musicólogo para estar en condiciones de abordar las investigaciones, preocupación que seguramente se tratará en el debate.

Sin duda, ya la propuesta de Merriam en 1964 significó una mayor exigencia para los etnomusicólogos, pues al estudio de la música en sí se agregó lo concerniente a la conceptualización acerca de la música y al comportamiento de los protagonistas en relación con los hechos musicales. Posteriormente, diferentes enfoques y métodos produjeron importantes aportes sobre estos tres niveles de análisis y otros no previstos por Merriam. Es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Hugo Zemp, quien a partir del método etnocientífico o cognitivista demostró la existencia de clasificaciones de tipos de música e instrumentos musicales de propio cuño entre los 'Are 'are de las Islas Salomon; el de María Ester Grebe, quien aplicó al estudio de la música aymara los postulados de la antropología simbólica; el de Marcia Herndon y Norma McLeod, con su etnografía de la ejecución. Estos —entre otros enfoques— demuestran el crecimiento constante de la etnomusicología y la búsqueda incesante de nuevos caminos para la mejor comprensión y conocimiento de las culturas en estudio.

Pero de todo lo sucedido y en curso de acción, no hay duda de que la incorporación de la historia en la etnomusicología y del enfoque social en la musicología histórica ha trazado las líneas de convergencia de mayor peso para hacer efectiva la unidad teórica que proponemos.

4. A MODO DE COLOFÓN

La etapa de las excursiones en pos de hechos curiosos y de las visitas sin permanencia efectiva en la comunidad ha quedado muy lejos. En el área de la musicología histórica, las emociones intensas que provocaba el hallazgo de la partida de nacimiento o defunción de un compositor —la que muchas veces sólo permitía corregir el día o el mes que habían consignado otros investigadores— se han aplacado. La moderna musicología no desdeña ningún dato ni ahorra tiempo para obtenerlos, pero usa otra escala de valores. “Los testimonios se convierten en fuentes sólo ante quien sabe interpretarlos”, dijo Bloch. Transformemos, pues, los testimonios de archivos y bibliotecas en fuentes, profundicemos el análisis musical, insertemos esas fuentes en su contexto histórico, estético y sociocultural, busquemos en el presente la impronta del pasado, comprendamos el pasado desde el presente, difundamos los resultados de nuestra labor en los más diferentes ámbitos y niveles, y la musicología hallará el espacio que aún no ha sabido conquistar. Para ello será preciso abandonar feudos y trabajar mancomunadamente para que siempre haya quien siga el hilo de la trama desde el punto en que las circunstancias nos obliguen a abandonarlo.

CONICET

*Instituto Nacional de Musicología**“Carlos Vega”**Buenos Aires, República Argentina*

BIBLIOGRAFIA

- Becker, Judith y A.L. 1984. “Response to Feld and Rosenman”. *Ethnomusicology* 28 (3): 454-456.
- Brailoiu, Constantin. 1984. *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge University Press. Edición y traducción A.L. Lloyd.
- Duckles, Vincent (y colaboradores). 1980. “Musicology”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. xii, Londres; Macmillan Publishers, pp. 836-863.
- Hoffman, Stanley B. 1978. “Epistemology and Music: A Javanese Example”. *Ethnomusicology* 22 (1): 69-88.
- Hood, Mantle. 1960. “Ethnomusicology”. En Willi Apel (Ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2ª ed., pp. 298-300.
- Merriam, Alan P. 1977. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’”. *Ethnomusicology* 21 (2): 189-204.
- Rice, Timothy. 1987. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488.
- Seeger, Charles. 1961. “Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 5 (2): 77-80.
- Seeger, Charles. 1970. “Toward a Unitary Field Theory for Musicology”. *Selected Reports* 1 (3): 172-210.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1980. “‘Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Ritual”. *Ethnomusicology* 24 (2): 233-258.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1987. “Response to Rice”. *Ethnomusicology* 31 (3): 489-490.