

¿Musicologías?

por
Leonardo Waisman

Todos para uno y uno para todos
Athos, Portos y Aramis

1. *Magister dixit*

Hace ya cuarenta años que la respuesta afirmativa a la cuestión que nos convoca fue dada indirectamente por uno de los patriarcas de la musicología histórica: Jacques Handschin. Hablando ante el Cuarto Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Basilea, 1949), afirmó que "el verdadero objeto de la musicología no es la música como un hecho dado, sino el hombre en tanto se expresa musicalmente"¹. Si bien en este aserto Handschin no postulaba explícitamente la unidad de las distintas especialidades musicológicas, es evidente que el modelo de disciplina que concebía Handschin, con "el hombre musical" como objeto, era semejante al que años más tarde Harrison describiría como "antropomusicología"² y Chase como "musicología cultural", ambos sin duda asimilándola al carácter universalista de la antropología moderna.

A partir de entonces, una buena parte de las reflexiones sobre la disciplina ha afirmado enfáticamente su unidad teórica y la necesidad de interpenetración de sus actuales especialidades en la práctica. Paul Henry Lang (1971) dice: "Los intereses de los etnomusicólogos son en realidad idénticos a los nuestros"³. Frank L. Harrison (1963) escribe: "Es función de toda musicología ser en realidad etnomusicología"⁴. Gilbert Chase (1971) afirma: "El término musicología debería tener la misma amplitud y profundidad que la que tiene el término antropología en las ciencias sociales. Musicología histórica, sistemática y comparativa deberían ser subdivisiones principales sin restricciones culturales, geográficas o cronológicas"⁵. Friedrich Blume (1971) declara: "Soy historiador, y sólo me referiré al campo de la historia. En este sentido, la musicología es conocimiento e investigación en música empírica... comprendiendo todos los campos de actividad musical en todos los períodos de la historia y en todos los pueblos o naciones... desde los simples cánticos africanos hasta las estilizadas melodías de los cantores Noh del Japón y los intrincados dibujos de los solistas árabes. Incluye música orquestal desde el *gamelan* de Indonesia y el *gagaku*

¹Publicado por Bärenreiter, Basilea, 1949, p. 10.

²"Music and Cult", en *Perspectives in Musicology*, ed. B. Brook et al., N. York: Norton, 1972, pp. 326-328.

³"Musicology and Related Disciplines", *ibid.*, p. 196.

⁴Frank L. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca: *Musicology*, Englewood Cliffs: Princeton University Press, 1963, p. 80.

⁵"Musicology and the Social Sciences", en *Perspectives in Musicology*, p. 219.

japonés hasta la orquesta de Richard Strauss y Gustav Mahler. Abarca el canon primitivo, la heterofonía paralela, y las sofisticaciones de Johann Sebastian Bach y Jan Ockeghem"⁶.

Anotemos que estos testimonios son de grandes musicólogos históricos, y que en ellos se llega a incluir en la musicología histórica a todo el campo tradicionalmente patrimonio de la etnomusicología. Sirvan ellos de complemento a los citados por Irma Ruiz, provenientes de etnomusicólogos, en los cuales se observa el proceso inverso: la musicología histórica como parte del campo de la etnomusicología. Agreguemos que también en los países socialistas parece existir la misma tendencia, como lo sugiere el título de un artículo publicado en 1967 por Ernst Viet: "Sobre la unidad de la musicología histórica y la musicología sistemática"⁷.

2. Conservadurismo de las corporaciones

Si la opinión de los "formadores de opinión" en musicología es tan claramente proclive a una visión única de la disciplina, ¿cómo es que no se ha verificado en la práctica una unificación de las profesiones? Las razones son varias, pero quizá la principal radique en la estructura corporativa de la vida académica dentro y fuera de la universidad. La plurisecular tendencia a la especialización y división del conocimiento en compartimientos en la cultura occidental, que recién se comienza a revertir, ha encontrado un punto de apoyo en la división de departamentos, institutos, carreras y revistas, cada uno de los cuales defiende su propio coto de caza.

Es así como, por ejemplo, la actividad casi excluyente de la musicología histórica norteamericana en los últimos años ha sido de carácter técnico, sin aportar mayores elementos a la comprensión de las dimensiones humanas y sociales de la música en Occidente. Esto se ve claramente reflejado en los contenidos de las principales revistas, y se debe a la proliferación de especialistas, muy versados en trabajos de archivo, en técnicas de manipulación de datos, o en análisis formal, pero ignaros en cultura humanística y en ciencias sociales. La garantía de publicación de un artículo en una revista especializada (requisito a su vez para la permanencia en un cargo universitario) es su perfección técnica, no su interés o sus potencialidades.

No sólo se trata, pues, de la inercia propia de toda tradición académica, sino también de intereses creados que demoran la aplicación práctica de los nuevos criterios. En nuestro continente, donde la musicología todavía está por hacerse, sería importante vencer esos intereses antes de que se consoliden, para construir un movimiento musicológico amplio, ecuménico, sin artificiales barreras internas.

⁶"Musical Scholarship Today", *ibid.*, p. 17.

⁷"Über die Einheit von historischer und systematischer Musikwissenschaft", *Beiträge zur Musikwissenschaft* 9 (1967): 91-97.

3. Articulación del campo

La antigua fragmentación de la disciplina en musicología histórica, musicología sistemática y etnomusicología ha perdido vigencia, según lo tratado por Irma Ruiz. Podemos agregar la observación que la musicología histórica nunca pudo ser exclusivamente diacrónica: explícita o implícitamente siempre ha debido reconocer las diversidades regionales dentro de la música occidental, siempre ha estudiado las escuelas nacionales y las ha relacionado entre sí.

Pero nuestro dominio común de conocimientos es demasiado amplio para que alguien pueda abarcarlo extensivamente e intensivamente: es necesario señalar sus articulaciones internas. Querría sugerir, sin recaer en criterios que hoy aparecen arbitrarios, dos maneras distintas de delinear estas articulaciones, partiendo de dos orientaciones posibles al nivel más general.

Una primera orientación, la más tradicional, considera a la música como objeto de la disciplina. Con este criterio, podríamos distinguir entre un enfoque sistemático y un enfoque empírico. El primero comprendería la acústica musical, la estética, la psicología de la percepción y creación musical, la sociología de la música, y una teoría de la composición basada en éstas. Demás está decir que, salvo la nombrada en primer término, estas disciplinas son prácticamente inexistentes: la inmensa mayoría de los trabajos que hasta ahora han pretendido encararlas lo han hecho desde puntos de vista muy estrechamente etnocéntricos. Algunos trabajos recientes sobre universales en la música, como el de Dane Harwood⁸, constituyen excepciones, pero lo grueso de los conceptos con que deben trabajar revela la ausencia de investigaciones previas en que apoyarse. El enfoque empírico, por otra parte, recogería datos sobre casos particulares: culturas, estilos, obras, compositores, maneras y situaciones de ejecución, etc., y estudiaría sus interrelaciones. Los resultados de este enfoque deberían servir de base para la formulación de leyes generales (enfoque sistemático) y el proveer el material para criticarlas, revisarlas, o confirmarlas. Un modelo gráfico de este proceso se ve en la figura 1.

Una segunda orientación, derivada del *dictum* de Handschin citado anteriormente, piensa preferentemente en el hombre como productor y consumidor de música. Según esta orientación, las obras musicales sólo deben ser consideradas en tanto parte de ese proceso. Este punto de vista reconoce que el concepto "música" sólo puede ser definido culturalmente, y por consiguiente no tiene límites definidos como una realidad intercultural que pueda ser objeto de una ciencia independiente.

Vista así, la musicología no es una disciplina: es más bien el área de confluencia de varias subáreas de disciplinas generales; un encuentro casi accidental de una parte de la antropología con una parte de la historia, una parte de la sociología, y partes de la psicología, la física, la filosofía, etc. El

⁸"Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology", *Ethnomusicology* 21 (1976): 521-533.

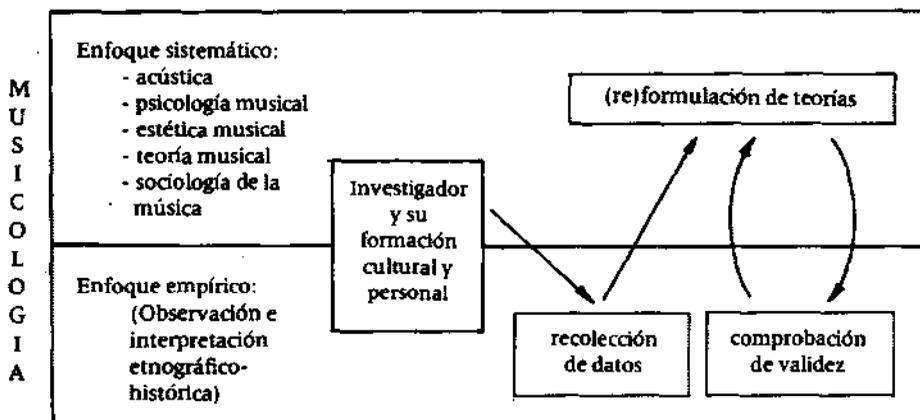


Figura 1. *La música como objeto*

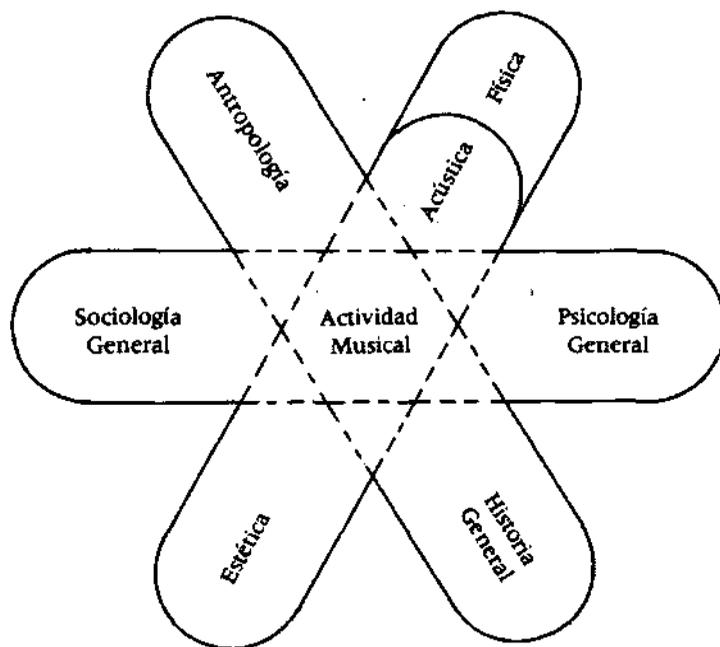


Figura 2. *El hombre como objeto*

terreno de confluencia de todas estas subdisciplinas son las actividades humanas que se relacionan con la manipulación del sonido (ver figura 2).

Ahora bien, tampoco podemos hoy precisar los límites entre las ciencias madre en cuya confluencia se encontraría la musicología. S.D. Clark dice que

"en la actualidad nada parecería separar a la sociología de la historia salvo los errores y prejuicios del pasado"⁹. Neil J. Smelser afirma que "los contrastes entre antropología y sociología en lo que respecta a sus contenidos, métodos y estilos... parecen ser matices sutiles más bien que diferencias netas", y predice que "a medida que progrese en las ciencias sociales el refinamiento técnico y la codificación, las diferencias entre la antropología y la sociología serán las primeras en verse absorbidas en un marco teórico común"¹⁰. Y Paul Veyne se pregunta: "¿De qué se deduce que la sociología existe, y que su utilidad es superior a la de una fraseología para uso de los historiadores? Del hecho que la historia no hace todo lo que debería y permite que la sociología lo haga en su lugar... Limitada por la óptica de los acontecimientos cotidianos, la historia contemporánea abandona a la sociología la descripción no factual de la civilización contemporánea... La sociología es una historia que se ignora a sí misma". "Como no se admite que la sociología sea historia con otro nombre, aquélla se ve obligada a ensayar el papel de ciencia; otro tanto puede decirse de la etnología". Veyne afirma que la sociología y la etnografía "son dos pseudociencias que se reparten el campo de la historia de las civilizaciones contemporáneas, ocupándose una de los civilizados y otra de los primitivos (Herodoto, más clarividente, describía conjuntamente la civilización de los griegos y las de los bárbaros). No estando afectadas por el signo histórico, estas dos disciplinas evolucionan libremente en un eterno presente: estudiar los 'roles' en una sociedad contemporánea es estudiar los 'roles' mismos"¹¹.

Si las diferencias entre estas disciplinas no son más que matices sutiles dentro de un solo estudio —el del comportamiento humano en sociedad—, el carácter presuntamente compuesto de la musicología se desvanece. La separación entre musicología histórica y etnomusicología no puede ser mayor que la existente entre antropología e historia. Quedarían, sí, exceptuadas parcialmente de la unificación, la acústica musical y la psicología de la música (si bien sabemos que la percepción de la música está también condicionada culturalmente).

4. Favoritismos

Etnomusicología y musicología histórica comparten objeto, métodos de trabajo y finalidades, pero por tradición corporativa cada una se inclina a favorecer algunos de los recursos metodológicos y algunos de los reductos parciales dentro del objeto total. Quizás la diferencia más significativa entre las preferencias de una y otra rama derive de la herencia que recibió la musicología histórica de la historia literaria. En esta última los valores estéticos han desempeñado tradicionalmente un rol preponderante: una historia de la literatura española

⁹*La sociología en las profesiones*, compilado por P.L. Lazarsfeld et al., p. 69.

¹⁰*Ibid.*, pp. 68-69.

¹¹Paul Veyne. *Cómo se escribe la historia - Ensayo de epistemología*, traducción de Mariano Muñoz Alonso. Madrid: Fragua, 1972, pp. 331, 354.

es casi siempre una historia de las grandes creaciones literarias escritas en nuestra lengua¹². De la misma manera, para escribir una historia de la música occidental en el siglo XVIII, ningún musicólogo ha dejado de otorgar un mayor número de páginas a Bach que a Telemann, a Mozart que a Salieri, a Beethoven que a Clementi. Se podrá alegar que la influencia póstuma de los grandes compositores ha sido mayor que la de compositores menores pero más reconocidos en vida. Pero eso no quita que una descripción de "la conducta musical de los hombres" en Europa a comienzos del siglo XVIII esté gravemente distorsionada si se apoya fundamentalmente en la obra de Bach.

Es por supuesto posible una musicología histórica que otorgue otro tipo de prioridades. Para los períodos tempranos de la cultura occidental la escasez de documentos impide una selección basada en criterios estéticos; cada documento es una joya. El período de la Revolución Francesa ha sido tratado a veces con criterios cuantitativos de selección, lo que se manifiesta en descripciones centradas en música de alcance masivo. La música contemporánea es a menudo encarada con criterios de selectividad referidos a lo característico o estratégico: se eligen compositores que tipifiquen a una corriente, se describen los rasgos centrales de un estilo, los que afectan a un mayor número de variables.

Pero si bien todos estos enfoques que minimizan el rol del juicio estético *a priori* son posibles, éstos no representan la tradición central de la musicología histórica. El musicólogo histórico sigue siendo, en la mayoría de los casos, antes músico que científico-social, y prefiere estudiar lo que le da placer estético antes que lo que sólo provoca su curiosidad intelectual. Formado en una tradición sustentada en valores estéticos, los aplica, si no en su metodología de trabajo, por lo menos en su selección del material a estudiar y en el planteamiento de los problemas.

El etnomusicólogo, en cambio, suele enfrentarse con material musical ajeno a su condicionamiento estético, por lo cual sus juicios iniciales se refieren más bien a rasgos distintivos, a variables centrales para la caracterización de un estilo, a aspectos fundamentales de la relación de la música con la cultura estudiada. Los valores que aplica en su selección y planteamiento de problemas son más bien los de la tradición de las ciencias sociales. Pero el *a priori* estético también es posible en etnomusicología, y es el que ha llevado a la incorporación de instrumentos y estilos de música del tercer mundo a la música occidental, tanto popular como culta, de nuestros días.

Las dos inclinaciones representan también diferentes visiones de un fenómeno musical cualquiera, que Dahlhaus dentro del campo de la musicología histórica, ha definido como la oposición entre la obra como hecho estético y la obra como documento histórico, oposición que (según Dahlhaus) no ha sido aún resuelta, y que quizás sea irreductible¹³. Llevadas al límite, estas dos tendencias responden a finalidades diferentes para la disciplina: en un caso se

¹²Max Weber, citado por Veyne, *ibid.*, pp. 91-92.

¹³Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, traducción de Gian Antonio di Tono. Fiesole: Casalini, 1980, pp. 22-38.

estudia la música y su contexto para comprender mejor las obras valiosas y así disfrutarlas más intensamente; en el otro se estudia la música y su contexto para conocer mejor al hombre y a la sociedad del tiempo y lugar correspondientes. Como está dicho, ambos enfoques y sus correspondientes objetivos son posibles tanto para el historiador como para el antropólogo de la música, pero las preferencias de uno y otro han sido hasta ahora muy claras.

5. *La música como modelo de conocimiento*

Creemos haber dejado claro que desde una óptica contemporánea sólo cabe encarar los estudios musicológicos como un campo unificado. La pregunta que surge es: ¿cómo fue que llegó a entenderse como dos o tres campos distintos? Más allá de la tajante división antaño fijada entre lo occidental y lo no-occidental, entre las sociedades tradicionales y las modernas, entre civilización y salvajismo, existieron razones ideológicas, es decir, de estructura mental, que impedían concebir un campo total formado por todas las músicas de todos los tiempos. Entendiendo a la ideología (como lo hemos hecho en nuestros anteriores trabajos) como un *modus operandi*, una forma de definir relaciones y oposiciones entre objetos y conceptos, afirmamos que la concepción prevaleciente de un campo cualquiera de conocimiento en los siglos XVIII y XIX era unidimensional y unidireccional, de manera que se necesitaban dos o más disciplinas para encarar el estudio de un objeto multidimensional.

El caso de la lingüística es muy ilustrativo: una ciencia de enfoque histórico debió ser prácticamente negada para posibilitar el estudio sincrónico preconizado por el estructuralismo. La rigurosa profilaxis entre ambos enfoques, establecida por de Saussure, fue un dogma durante mucho tiempo; sólo en una época relativamente reciente se llegó a visualizar un campo de estudios y una metodología que no se reduce a cortes transversales o cortes longitudinales en el objeto de estudio¹⁴.

Ya que estamos entre músicos, será conveniente ilustrar nuestras aseveraciones con un modelo de las estructuras estilísticas de la música correspondiente al período de surgimiento de la musicología, comparándolo con los correspondientes a períodos anteriores y posteriores. Esos modelos representan la ideología de cada época, dándonos pautas acerca de la manera en que los hombres comprendían un fenómeno cualquiera.

En su introducción a ese monumento de erudición que es *Music in the Renaissance*, Gustave Reese comienza: "Si existiera la polifonía en prosa, sería un regalo del cielo para el escritor de historia, más allá de lo que pudiera ser para el lector. Al historiador le ahorraría su persistente lucha para reconciliar el impulso a lo largo del eje cronológico con la extensión regional-el desarrollo a lo largo de los años de un proceso con la difusión simultánea en vastas áreas de muchos tipos de procesos. Sin embargo, por ser el lenguaje menos adaptable al contrapunto que la música, la solución más adecuada a los problemas del

¹⁴Stephen Ullman, *Lenguaje y Estilo*, Madrid: Aguilar, 1968, pp. 60-62.

historiador debe ser descubierta en cada caso"¹⁵. No me parece casual que sea un conocedor de la música medieval y renacentista el que exponga un problema general del conocimiento y la descripción en las ciencias sociales en una forma tan lúcida: la visión es coherente con los modelos de conocimiento que le brinda su propio objeto de especialización.

El modelo estructural que brinda la polifonía medieval permite (y permitía a los hombres de la época) moldear la percepción de un campo cualquiera en forma de líneas simultáneas y casi autónomas que cubren un área bidimensional. La relación entre estas líneas es esporádica (consonancias necesarias en momentos determinados); por lo demás, esta relación es generalmente simbólica, no causal. Este modelo es aplicable a un sinnúmero de fenómenos medievales, que son las manifestaciones ideológicas. La estricta división en clases sociales, cada una con vida y organización propias, el estudio de los textos en forma de glosas paralelas al original, el apogeo de la alegoría como técnica literaria y como herramienta de comprensión, la triple lectura de la Biblia (anécdota, alegoría y significado oculto como tres niveles independientes), la estricta división cosmológica entre la esfera sublunar y las esferas celestes (entre las cuales las conexiones que hacía la astrología eran puntuales e inefables, no causales)¹⁶, son otras tantas manifestaciones de una visión polifónica del mundo. La figura 3 ilustra esta concepción.

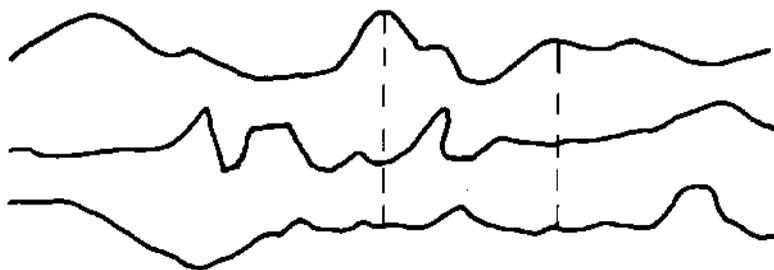


Figura 3. *Modelo polifónico de percepción*

La musicología medieval —si así puede ser llamada— percibe su campo de una manera similar. En su enfoque sistemático (*theorica*) distingue tres campos diferentes, *música mundana*, *música humana*, *música instrumentalis*, que poseen entre sí correspondencia, pero no relaciones causales. La descripción de la música empírica goza de poco favor (la mayoría de los tratados de *música práctica* son métodos de composición o notación, es decir, didáctica musical); pero cuando es abordada como en el compendio de Johannes de Grocheo, se avizora al objeto de estudio como una serie de géneros diversos, cada uno de los

¹⁵N. York: Norton, 1959, p. xiii.

¹⁶William J. Brandt: *The Shape of Medieval History: Studies in Modes of Perception*, New Haven: Yale University Press, 1966, pp. 52-55.

cuales tiene su propio ámbito, sus propias características y su propia historia. Las conexiones entre géneros son casi ignoradas; no se hace ningún esfuerzo para sugerir unidades que abarquen a varios de ellos ni para contrastarlos entre sí. Cuando Grocheo quiere definir la articulación del campo, dice: "Las divisiones de la Música son muchas y diversas, según los distintos usos, diversas costumbres, y diversos lenguajes en diversas ciudades o regiones. Nosotros la dividiremos según el uso que se le da en París"¹⁷.

A partir del Renacimiento y hasta el 1900, en consonancia con los nuevos modelos estructurales de la música, cada vez más homofónicos y direccionales, la concepción del campo de la musicología se va haciendo cada vez más unidimensional, o, mejor dicho, sólo se puede observar el campo con una especie de lentes polarizados que permiten ver una sola dimensión. El modelo musical de la homofonía es bien conocido: una sola melodía, y acordes que la sustentan (ver figura 4). El enfoque puede dar la primacía a la melodía o a la armonía, pero muy raras veces integra las dos dimensiones. La musicología se divide en histórica y comparada: una representa un corte longitudinal, el otro, un corte transversal. En pocas ocasiones se examinan las conexiones entre estos dos enfoques. Las dos dimensiones están aisladas entre sí como objetos de conocimiento. El eje histórico, además, se entiende como fuertemente direccional: la idea de progreso en el tiempo sugiere toda una serie de analogías (evolución, desarrollo, crecimiento)¹⁸.

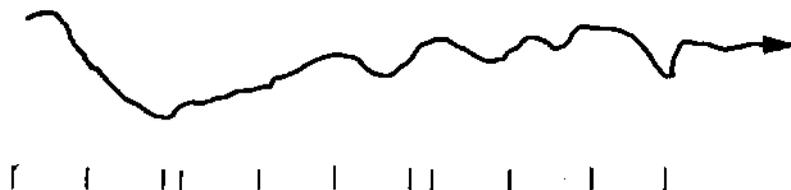


Figura 4. *Modelo homofónico de percepción*

Las metáforas que se proponen, tales como el espiral ascendente, línea sinuosa, río con sus afluentes, el crecimiento de un árbol o una flor; todas tienen un elemento en común: ser lineales y direccionales. Schopenhauer llega a distinguir en la música un modelo para la sociedad: "En la melodía, en la voz alta, cantante, principal, que conduce al todo y que progresa con libertad irrestricta, reconozco el grado más alto de la objetivación de la voluntad, la vida intelectual y el esfuerzo del hombre"¹⁹. La otra dimensión, reconocida más

¹⁷Texto de Grocheo según Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig: VEB, 1972, p. 124.

¹⁸Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, N. York: Dover, 1960, capítulos 10-11.

¹⁹Citado *ibid.*, p. 255.

tarde, se constituyó en disciplina aparte: la musicología comparada, a la que luego se dio el nombre de etnomusicología.

En nuestra época, la composición tiende a manejar espacios bi-, tri-, o multidimensionales. El análisis estilístico tiene ahora como criterio fundamental la textura —es decir, la visión simultánea de dos o más dimensiones. Desde Varése y Webern hasta Penderecki y Pousseur, o Boulez y Berio, la música *no puede* ser concebida en una sola dimensión. El dodecafonismo y el serialismo posterior integran melodía y armonía como productos de una misma ordenación del material sonoro. Stockhausen deriva sus procedimientos compositivos del estudio de las regularidades acústicas de cada sonido. La música aleatoria disuelve la diferenciación entre lo sucesivo y lo simultáneo. Una posible graficación de la percepción textural correspondiente a nuestro siglo se ve en la figura 5.

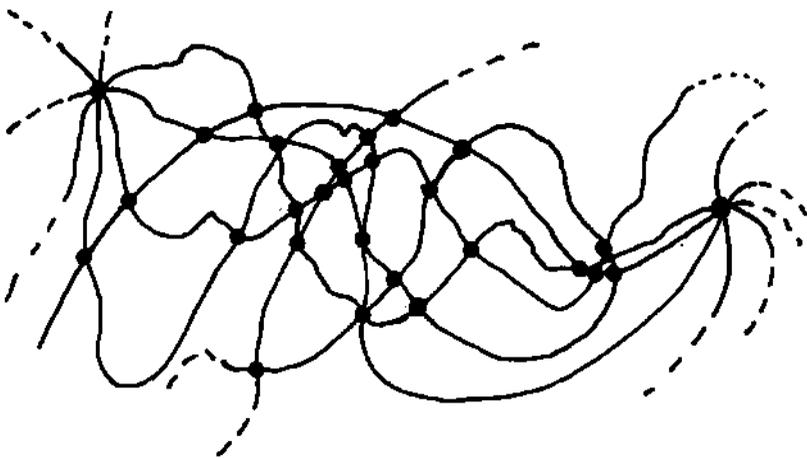


Figura 5. *Modelo textural de percepción*

En forma creciente estas tendencias se van extendiendo a algunos ámbitos de la música "popular": el jazz, el rock, el tango, entre otros.

La concepción general de los campos de conocimiento es también multidimensional. Según enfoques recientes de epistemología de la historia (Paul Ricoeur, Paul Veyne), el campo de la historia está formado por una red casi infinita de relaciones entre acontecimientos. A su vez, los acontecimientos no son definibles en sí mismos, sino que son los puntos de entrecruzamiento entre dos o más hilos de la red. Una "historia total" sería una visión de conjunto de toda la red, pero ésta sólo sería accesible a Dios, si es que existe. Lo que puede hacer la historia es desarrollar "intrigas", o sea, seguir uno de los hilos de la trama y exponer la lógica de este hilo (ver figura 6).

Si bien esta concepción incorpora un principio de multidimensionalidad,

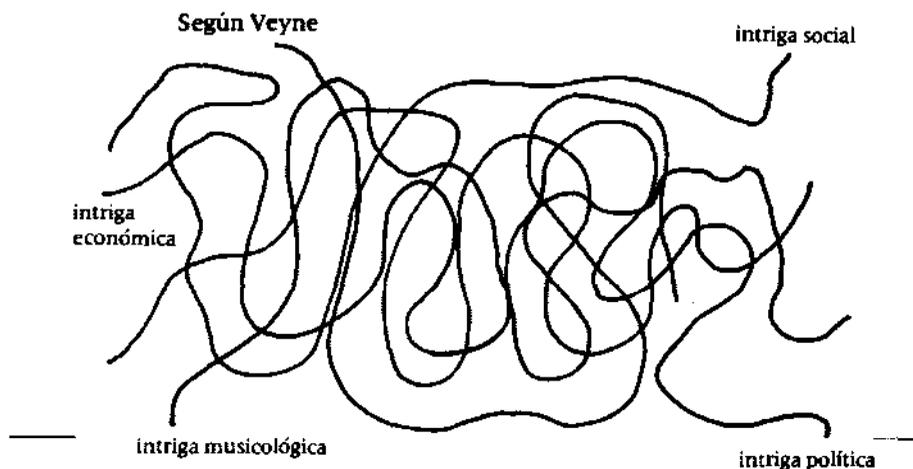


Figura 6. *La historia como red de intrigas*

no lo lleva al punto de exigencia, como sí lo hace el modelo de la música contemporánea.

En musicología no deberíamos estar más atrasados que en historia general con respecto al modelo que nuestro propio material de estudio ya nos brinda. Y, como hemos visto, el *aggiornamento* de nuestro modelo ya está en marcha: se trata de una visión simultánea de la división tiempo con las dimensiones del espacio, de tener en cuenta en cada investigación el presente y el pasado de nuestro objeto en sus múltiples conexiones con los pasados y presentes de otros objetos, de vincular la intriga constituida por la historia estilística con las intrigas de la causalidad social y la intriga de la "historia de las ideas". Si bien una visión simultánea e integradora de todo el conjunto es humanamente imposible, el modelo de la música nos puede ayudar a concebir el campo como textura, y a describirlo en consecuencia.

Por supuesto que toda fragmentación de la óptica entre etnomusicología y musicología histórica o cualquiera otra división semejante sería letal para esa empresa.

*Collegium, Centro de Educación
e Investigaciones Musicales,
Córdoba, República Argentina*