

# ANÁLISIS MUSICAL E HISTORIA DE LAS MENTALIDADES MUSICALES

Miguel Astor

Universidad Central de Venezuela  
Universidad Nacional Experimental de las Artes

## RESUMEN

Se reflexiona sobre las dificultades implicadas en el estudio histórico de la música: el objeto de la historia de la música, la pertinencia o no de la musicología histórica, los diferentes tipos de historias de la música, los problemas de la historia como fuente para el estudio de la música, así como de la música como fuente para el estudio de la historia. Es necesaria una historia de las mentalidades musicales que tome en cuenta tanto las variables externas –consideradas estas como las circunstancias socio-históricas donde se desenvuelve la acción musical del hombre– como las internas, consistentes en los problemas de estilo y evolución del lenguaje musical en los compositores. Se definen así dos tipos de historias de la música: la *externa* y la *interna*. Se concluye con una consideración acerca del análisis musical como herramienta auxiliar para el estudio de la historia de la música.

*Palabras clave:* música, musicología, estilo musical, historia de la música, historia de las ideas, historia de las mentalidades.

## ABSTRACT

### MUSICAL ANALYSIS AND HISTORY OF MUSICAL MENTALITIES

This article is a reflection on the difficulties involved in the historical study of music. Such difficulties concern the object of the history of music, the (ir)relevance of historical musicology, the different types of histories of music, the problems of history as a source for the study of music, and of music as a source for the study of history. A history of musical mentalities that takes into account external variables –considered as the socio-historical circumstances where man's musical action unfolds– as well as internal variables, consisting of problems related to the style and evolution of the composers' musical language, is necessary. Two types of histories of music are then defined: an *external* one and an *internal* one. The conclusion calls attention on musical analysis as an auxiliary tool for the study of the history of music.

*Key words:* music, musicology, musical style, history of music, history of ideas, history of mentalities.

## RÉSUMÉ

### ANALYSE MUSICALE ET HISTOIRE DES MENTALITÉS MUSICALES

Cet article présente une réflexion sur les difficultés inhérentes à l'étude historique de la musique: l'objet de l'histoire de la musique, la pertinence ou non de la musicologie historique, les différents types d'histoires de la musique, les problèmes de l'histoire comme source pour l'étude de la musique, ainsi que de la musique comme source pour l'étude de l'histoire. Il s'impose une histoire des mentalités musicales qui tienne compte des variables externes –en tant que circonstances socio-historiques où se déploie l'action musicale de l'homme– ainsi que des variables internes, relevant des problèmes de style et de l'évolution du langage musical chez les compositeurs. De là, deux types d'histoires de la musique sont définis: *l'interne* et *l'externe*. La conclusion porte sur l'analyse musicale en tant qu'outil auxiliaire pour l'étude de l'histoire de la musique.

*Mots-clé:* musique, musicologie, style musical, histoire de la musique, histoire des idées, histoire des mentalités.

## RESUMO

### ANÁLISE MUSICAL E HISTÓRIA DAS MENTALIDADES MUSICAIS

Se reflete sobre as dificuldades que implica o estudo histórico da música: o objeto da história da música, a pertinência ou não da musicologia histórica, os diferentes tipos de histórias da música, os problemas da história como fonte para o estudo da música, assim como da música como fonte para o estudo da história. É necessária uma história das mentalidades musicais que leve em conta tanto as variáveis externas –consideradas estas como as circunstâncias socio-históricas onde se desenvolve a ação musical do homem– como as internas, consistentes nos problemas de estilo e evolução da linguagem musical nos compositores. Definem-se assim dois tipos de histórias da música: a *externa* e a *interna*. Finalmente, se conclui com uma consideração sobre a análise musical como ferramenta auxiliar para o estudo da história da música.

*Palavras chave:* música, musicologia, estilo musical, história da música, história das ideias, história das mentalidades.

## I. INTRODUCCIÓN

La memoria es recuerdo y la historia es reconstrucción. El pasado es el objeto tanto de la historia como de la memoria. Pero la diferencia entre memoria e historia radica en que la memoria implica un pasado vivido, mientras que la historia busca rescatar el pasado olvidado. Podemos decir que el devenir del tiempo convierte toda experiencia actual en pasado casi al momento de esta producirse. El pasado actúa como un agujero negro que absorbe toda experiencia y todo evento para siempre. De este ciclo inevitable no podemos librarnos. No podemos mantener el presente, pero podemos recordar el presente disuelto, es decir, nuestro pasado. No obstante, la capacidad de recordar es vulnerable. Llega un momento en que perdemos el acceso a la memoria a través de la muerte. Es aquí cuando el pasado se puede convertir en historia. La historia reconstruye, reinterpreta y transforma el pasado vivido.

La historia es pues, una herramienta. Nos permite reconstruir y entender objetivamente un pasado subjetivo que desapareció con la muerte. El historiador es en primer término un reconstructor. Arma el rompecabezas del pasado olvidado. Y la historia toma forma concreta en la narración histórica. La historia se escribe, la memoria se piensa o se imagina. La historia ha luchado por lograr su reconocimiento como ciencia, como si se tratara de un mérito especial. Pero creemos que el conocimiento generado por la historia es de una naturaleza diferente al conocimiento generado por la ciencia. Empezando por su objeto, inobservable. En la historia, este es inexistente, y solo lo podemos estudiar a través de huellas, indicios, vestigios o ruinas. El conocimiento derivado de este objeto pasa por el prisma del investigador y por él es transformado. ¿Invalida esto el conocimiento obtenido? No. La historia genera un tipo especial de conocimiento que podríamos llamar *conocimiento histórico*, válido como el conocimiento derivado de la ciencia, pero de naturaleza especial.

En este texto estudiaremos un problema de historia y de música. O más bien lo histórico vinculado a lo musical. ¿Un fenómeno musical en un momento histórico se constituiría en historia de la música? ¿En ese caso qué historiamos? ¿La música como objeto de la historia, la música como *fuentes* para la historia, o el pensamiento musical de los hombres en un momento histórico dado? Como se ve, es necesario hacer una reflexión sobre el problema de la historia y el problema de la música vinculada a la historia, o de la historia vinculada a lo musical.

## 2. EN TORNO A LAS DEFINICIONES

Las relaciones entre la música y la historia pueden constituir una veta interesante para los estudios históricos, como lo han sido la política, la economía, la historia militar, etc. Especialmente después de la revolución que para la historiografía ha significado el aporte de la Escuela de los *Annales*,<sup>1</sup> se reconoce la necesidad de una expansión en los objetos de la ciencia histórica<sup>2</sup> y la necesidad de estudiar críticamente las numerosas posibilidades que toda clase de fuentes históricas ofrece a los nuevos investigadores.

Las llamadas *historias* de la música tradicionales apenas se ocupan de aspectos meramente biográficos o excesivamente técnicos, lo que produce un divorcio entre la historia general y la historia musical, la cual ha sido considerada como un terreno exclusivamente ocupado por la, para nosotros, mal llamada *musicología histórica*. Tal término, que ha sido aceptado como un hecho cumplido, obvia la evidente contradicción que, creemos, encierra. Si la musicología es *ciencia de la música*, partimos del hecho de que el objeto de la misma *es la música*, por lo que la división tradicional establecida por Guido Adler, consistente en distinguir musicología histórica y sistemática, es, cuando menos, lógicamente redundante. En efecto, si el objeto de la musicología *es* la música, esto implica que toda musicología no puede ser sino *musicología sistemática*, independientemente de la naturaleza de nuestra aproximación al hecho musical, sea esta una aproximación histórica, técnica o estética.

Esto significa que, si nos interesa de algún modo el estudio de los hechos pasados relacionados con la música, tenemos forzosamente que hablar de *historia de la música* en lugar de *musicología histórica*, puesto que la naturaleza del conocimiento que intentamos explorar es de tipo histórico y no musical. Esta consideración implica una serie de problemas, cuya revisión constituye el objeto de este artículo.

<sup>1</sup> Revista fundada en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre, denominada *Annales d'Histoire Économique et Sociale* y, tras la Segunda Guerra Mundial, *Annales. Économies, sociétés, civilisations*. En 1994, adquirió su nombre actual: *Annales. Histoire, Sciences sociales*. En la revista se concibe a la Historia dentro de una corriente de pensamiento vinculada activamente con otras ciencias sociales, en especial con la geografía, la economía, la sociología y la antropología. Para más detalles ver *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales, 1929-1984*, del historiador británico Peter Burke. [Nota de las Eds.]

<sup>2</sup> No nos gusta la expresión *ciencia histórica* porque creemos que el conocimiento generado por la historia es igualmente sistemático y objetivo, pero de naturaleza desigual al conocimiento científico.

A partir de los problemas que se derivan de esta consideración inicial surge una buena cantidad de preguntas: ¿cuáles hechos del pasado podríamos considerar objeto de una historia de la música?, ¿qué significa desde el punto de vista metodológico hacer *historia* de la música?, ¿de qué forma la música puede constituir fuentes para el estudio de la historia? O visto desde el otro ángulo: ¿cuáles son las fuentes históricas para el estudio de la música? En este sentido se hace necesario delimitar el campo de la investigación e intentar definir el objeto de una posible historia de la música, tomando esta última expresión en un sentido general. Objeto que, siguiendo a Antoine Prost ([1996] 2001), tiene un origen subjetivo en las propias preguntas del historiador: “Son las preguntas las que construyen el objeto histórico, procediendo a un recorte original del universo ilimitado de los hechos y de los documentos posibles” (p. 90).

La definición del objeto de la historia de la música es necesaria para que podamos hablar de fuentes, de documentos históricos y de métodos de investigación. Y aún más, dada la particular temporalidad de la música, debemos interrogarnos acerca del carácter histórico de la música como tal. Por otro lado, la visión del historiador transforma los objetos de estudio en objetos históricos. No es la actitud del músico, del oyente o del musicólogo. En el caso de la música, la actitud del oyente que participa en el acto musical de un modo más o menos activo no es la del historiador que puede convertir la audición de música del pasado en una fuente histórica. La actitud del compositor o del musicólogo, bien sea frente a la propia obra o frente a obras del pasado en actitud de reconstrucción o análisis, no es la del historiador; su actitud puede ser la del médico forense en el caso del analista, o la del restaurador en el caso de las transcripciones a notación moderna de la música del pasado. Para el historiador, las obras musicales se convierten en documentos históricos a partir de preguntas que él formula; además, las obras son para el historiador restos, vestigios, huellas, indicios como cualquier otra fuente histórica:

Sin preguntas no hay documentos. Son las preguntas del historiador las que consiguen que las huellas que el pasado nos ha legado se conviertan en fuentes y documentos. Antes de que las interroguemos, las huellas del pasado no se perciben como huellas posibles de algo. (Prost [1996] 2001, p. 92)

La historia pues, por sus propias características, es capaz de amoldarse a la ambigüedad de la fuente musical. Esta flexibilidad de la historia puede

ser entorpecida si tenemos la concepción de que la historia es una ciencia. La historia es en todo caso una ciencia *sui generis*.

En el mundo del conocimiento, el estatus de ciencia aparenta ser una garantía de objetividad, pero creemos que el conocimiento derivado de la historia (y del método crítico) es un tipo de conocimiento sistemático y objetivo igualmente válido. Prost es de los historiadores que, sin complejos, reconoce este carácter peculiar del conocimiento histórico. Más aún, considera que ante esta creencia es necesario mantener cierta cautela: “Los historiadores no comprometidos, aquellos que se pretenden puramente científicos, son quizá quienes corren más peligro, puesto que puede faltarles lucidez sobre su propia posición” (p. 108). Pero ¿puede ser la música objeto de la historia? Prost considera que el objeto de la historia tiene características bien definidas:

Tres rasgos caracterizan el objeto de la historia. Es humano [...]. Es colectivo [...]. En suma, el objeto de la historia es concreto [...].  
Decir que el objeto de la historia es concreto es decir que está situado en el espacio y en el tiempo. (pp. 155-156)

Parodiando a Edmund Husserl ([1936, 1976] 1990), tenemos que decir que toda historia es *historia de*. En el caso de la música como *objeto de la historia*, debemos preguntarnos *cuál aspecto peculiar* del hecho musical podemos considerar objeto de la historia. Porque la música no implica únicamente *hechos musicales*, sino *hechos de pensamiento y hechos sociales*. Continuando con Prost, es posible afirmar que la música cumple con los rasgos que definen este carácter: la música es *humana*, implica acciones de tipo *colectivo*, pero, ¿es *concreta*? ¿Está *situada* en el espacio y en el tiempo?

Es evidente que el *objeto* de la música no es mensurable ni está situado geográficamente. Pero las *acciones musicales* de los hombres poseen coordenadas de tiempo y espacio. ¿Cuáles son las acciones musicales que pueden constituir el objeto de la historia de la música? En primer término: las *obras*. Pero las obras musicales como objetos históricos representan un hecho sumamente complejo:

la historia de la música no puede prescindir de la actualidad estética de las obras cuyo contexto histórico describe. Sería una abstracción errónea y en extremo absurda el hablar del pasado musical como si estuviera —como en el caso del pasado político— sólo contenido en forma indirecta, como prehistoria, en los sucesos y circunstancias del presente. (Dahlhaus, 1997, p. 12)

Las obras musicales contienen una temporalidad que trasciende la de su propia creación, y adquieren sentido cada vez que son puestas en escena. Este primer problema afecta directamente la legitimidad de la historiografía musical. Los historiadores, quienes por lo general han tratado temas tradicionales (políticos, económicos, militares, etc.), necesitan comprender la diferencia que implica el historiar la música: “La historiografía musical se legitima de manera distinta que la política. Se diferencia de ésta en que los relictos esenciales del pasado, las obras musicales, son, en primer lugar, objetos estéticos que, como tales, representan un fragmento del presente” (Dahlhaus, 1997, p.12).

Una obra musical, independientemente de la época de su composición, posee actualidad estética por el hecho de la interpretación o, dicho de otro modo, la actualidad de las obras musicales está vinculada al hecho de la ejecución. Solo aquellas obras que de algún modo se presentan como *reconstrucciones* pueden ser percibidas por oyentes modernos como “música antigua”, pero la vigencia de un repertorio le confiere al mismo su carácter de actualidad:

De la reconstrucción y no sólo de la distancia en el tiempo, depende que una obra se experimente como “música antigua”. Lo decisivo es la distancia cronológica interna, no la externa. *La Pasión según San Mateo* de Bach ya era “música antigua” en 1829, cien años después de su aparición; las sinfonías de Beethoven aún no lo son hoy, después de un siglo y medio. (p. 84)

Esta vigencia depende del cumplimiento de algún tipo de función social. El no cumplimiento de esta función implica la desaparición de la obra, o lo que es lo mismo, la pérdida de su *actualidad*. Lo que supone que las obras no son, en modo alguno, entes ausentes de toda relación con la realidad temporal, ya que de ser eso posible estarían fuera de la historia:

cuando una obra musical, o un estilo dejan de cumplir algún tipo de función o de valor artístico –de acuerdo con las expectativas del sector social que la consumía– o ni siquiera responde a las necesidades psicológicas de una sociedad que ha estado sujeta a cambios, deja de ser ejecutada. Esta última afirmación resulta crucial para comprender el producto de la creación musical a la luz de una posible historia cultural, pues implica examinar la producción musical, no desligada de las necesidades culturales de los sectores sociales a quienes la música está destinada en el proceso de consumo, ... (Rodríguez Legendre, 2003, p. 52)

Las diferencias entre los fenómenos musicales y los fenómenos históricos tienen que ver con la naturaleza de ambos universos. Los hechos de la historia

son concretos, son acciones que existieron en el pasado.<sup>3</sup> El hecho musical, por el contrario, es una creación del espíritu, es una elucubración, una idea del compositor. Por eso es que nos interesa que la relación música-historia se establezca a partir de objetos concretos que puedan constituirse en hechos concretos, en este caso, las obras musicales como objetos concretos y verificables en el tiempo. Por eso debemos pensar, más bien, en una relación obras musicales-historia, ya que las diferencias entre música e historia radican en el objeto (en un sentido ontológico) de ambos campos. Porque el objeto de la música según Carl Dahlhaus (1997) “es la *poiesis*, la creación de obras, y no la *praxis*, la acción social” (p. 13), cual sería el objeto de las llamadas *ciencias sociales*, entre ellas la historia.<sup>4</sup>

Desde este punto de vista, una historia de la música tendría que ser una historia de las obras musicales, con lo que estas últimas se convierten en objeto para la historia. Pero el estudio de las obras desde el punto de vista de la historia, abarca mucho más allá de las relaciones puramente musicales: “un hecho de la historia de la música [...] para constituir un hecho musical, debe aparecer como parte de un contexto, de un relato histórico o de una descripción estructural histórica” (p. 53).

Varios autores reconocen esta necesidad de una mayor interacción entre música e historia. Leonard Meyer (2000) afirma que en una historia de los estilos musicales, que consistiría en el verdadero sentido de una historia de la música, los modelos estilísticos no tienen autonomía *per se* a la hora de convertirse en la práctica común de los compositores de un período histórico, sino que están condicionados por el entorno cultural e ideológico en el cual estos modelos surgen:

<sup>3</sup> Sin embargo, desde una perspectiva puramente idealista, la historia también es una construcción del historiador, pues nunca accedemos al hecho histórico porque objetivamente no existe.

<sup>4</sup> Nuestra idea anterior respecto a la discusión sobre el carácter científico o no de la historia, expuesto por Prost, no resulta relevante para el trabajo que nos hemos propuesto, por lo que no tenemos reparo en incluir a la historia como ciencia empírica. A nuestro modo de ver, el conocimiento histórico y el conocimiento musical son formas igualmente válidas con relación al conocimiento derivado de las llamadas *ciencias duras*.

Pero puede que incluso los modelos estables y memorables no logren convertirse en parte de la práctica estilística de un período. Para que se incorporen a la práctica corriente, los modelos, sospecho yo, deben estar en consonancia con las estrategias musicales prevalecientes, por un lado, y con el estilo de la cultura más en general –sus ideales e instituciones–, por otro. (Meyer, 2000, p. 48)

El estudio de las obras desde la perspectiva de la historia plantea una dicotomía entre la obra y la sociedad en que aquella surge. Supone un estudio *interno* del hecho musical, correspondiente al nivel de la obra en sus aspectos técnicos y formales y sus vínculos con el entorno sociocultural, con la ideología y el pensamiento de ese entorno; y un estudio *externo* al hecho musical, consistente en el contexto socio-cultural en el cual surgen las obras y en la manera como este influye en la práctica de los estilos y las acciones musicales.

Tendríamos que definir entonces dos campos importantes dentro de estas relaciones entre música e historia. En principio podemos decir que la complejidad del hecho musical permite una amplia y variada gama de posibles “historias”. Todas forman parte de lo que podemos llamar la *historia de la música*. En principio podemos distinguir: una *historia cultural de la música* (donde cabría hablar de una *historia de las mentalidades musicales*) y una *historia de los estilos musicales*, no desligada de la anterior.

### 3. HISTORIA DE LAS MENTALIDADES MUSICALES

En el fondo, ambas categorías no son más que visiones de perspectiva de un mismo terreno. Para nosotros la historia cultural implica una relación con el estudio de las mentalidades. En este sentido Robert Darnton (1987-1988) afirma que la historia intelectual comprende:

la historia de las ideas –el estudio del pensamiento sistemático, por lo general en los tratados filosóficos–, la historia intelectual propiamente dicha –el estudio del pensamiento informal, los climas de opinión y los movimientos literarios–, la historia social de las ideas –el estudio de las ideologías y la difusión de la idea–, y la historia cultural –la historia de la cultura en el sentido antropológico, incluyendo las ideas del mundo y las *mentalités* colectivas. (p. 46)

Pero creemos, y así lo pretendemos demostrar, que una historia de los estilos musicales forma parte también de una historia de las mentalidades. Proponemos hablar de una historia de las mentalidades musicales, en la cual,

además de las acciones musicales que realizan los actores de la música, incluimos las realizaciones compositivas y las relaciones con lo que Roger Chartier (1999) llama el *utillaje mental* de una época dada. Dice Chartier que este utillaje se configura en forma colectiva y que esta visión constituye lo que se ha llamado tradicionalmente *historia de las mentalidades* en oposición a la tradicional historia de las ideas:

Así, se constituye en objeto histórico fundamental un objeto que es diametralmente opuesto al de la historia intelectual clásica: frente a la idea, construcción consciente de un espíritu individualizado, se opone, la mentalidad siempre colectiva que regula, sin explicitarse, las representaciones y los juicios de los sujetos en sociedad. (Chartier, 1999, p. 23)

La historia de las ideas busca conocer las grandes ideas y los sistemas de pensamiento. Meyer, en forma más casera, nos explica cuál sería la diferencia entre historia de las ideas e historia de las mentalidades en relación con los estilos musicales:

Esta polifonía de creencias y actitudes no debe confundirse con la llamada “historia de las ideas”. Porque este último dominio [...] es, por así decirlo, sólo la planta noble –el salón– de la ideología. [...]. Lo que reina en la planta inferior –la trascocina– es lo que he llamado el chismorreo cultural, una suerte de cotilleo conceptual que mezcla ideas y términos novedosos de la planta noble con creencias y actitudes culturales ya establecidas. (Meyer, 2000, p. 244)

La historia de las ideas es individual, específica, especializada, identificable en los sujetos que la constituyen. La historia de las mentalidades es colectiva, general, ilimitada y anónima. En el campo de la música, y especialmente de la música mal llamada *académica*,<sup>5</sup> tal historia de las mentalidades tropieza con obstáculos que han impedido su comprensión por parte del gremio de los historiadores. Entre estos obstáculos podemos señalar el pequeño universo de los compositores, lo que atentaría con el carácter anónimo y colectivo del concepto de

<sup>5</sup> Estamos en desacuerdo con el calificativo de *académica* para las obras de los compositores artísticos. Aparte de lo peyorativo que en ciertos ambientes puede resultar, pensamos que el rasgo característico de estos compositores es el uso relevante de la escritura musical y de la partitura o de la formalización de la obra y no el origen académico de los autores. Bach no estudió en ninguna academia, pero se le considera un compositor “académico”. En cuanto al alegato según el cual Bach es académico porque utilizó procedimientos de la academia, deberíamos decir que son las academias las que enseñan procedimientos bachianos. Preferimos hablar de compositores o de música de tradición escrita.

‘mentalidad’. Pero en el campo restringido de la música y de la partitura como fuente, el compositor refleja en su obra no solo su propio pensamiento musical, comprensible a través de las herramientas de la musicología, sino un modo de pensamiento más complejo que trasciende el campo de lo puramente musical.

Un ejemplo de esto puede ser el llamado *nacionalismo musical*: obras como la *Cantata criolla* de Antonio Estévez, o la *Suite margariteña* de Inocente Carreño, ambas de 1954. Este tipo de composiciones no solo representan el pensamiento nacionalista –musicalmente hablando– de sus autores (o de la escuela de compositores en la cual estas obras se gestaron), sino que constituye la expresión musical de un cierto trasfondo ideológico que alimentó a la sociedad venezolana de su época y que podemos encontrar en expresiones diversas, no solo musicales, sino políticas, literarias, culturales, etc. Ahora bien, una historia de las mentalidades musicales implica ideas y recursos musicales. Implica, aunque no es obligante, el uso del análisis musical en función de comprender los rasgos técnicos fundamentales. Pero la selección de estos rasgos depende de la mentalidad donde se crearon las obras. El nacionalismo musical está ligado a una ideología nacionalista. Es difícil pensar en este tipo de obras en forma anónima y colectiva, porque conocemos a los autores, por lo que el universo colectivo de una historia de las mentalidades musicales es limitado.

Asimismo, en un terreno que se aleja del nivel de las obras escritas, y más cercano al terreno de la historia social, la música popular, folklórica o masiva, también constituye el objeto de una historia de las mentalidades musicales, con lo que se amplía el posible campo de la investigación. Fidel Rodríguez Legendre reconoce la necesidad de esta diversidad de campos de la historia cultural de la música y del establecimiento de puentes entre música e ideología:

Una historia cultural de la música –de acuerdo con nuestras necesidades de interpretación del hecho histórico-musical y del documento– implicaría no sólo la descripción de las acciones de un compositor o un ejecutante en específico. Debe contemplar además –para el caso del creador– las relaciones entre los procedimientos y técnicas de composición existentes (de corte académico: formas musicales, armonía, contrapunto, fuga) y las formas de apropiación y utilización llevadas a efecto por los sujetos creadores a partir de las estructuras y configuraciones socio-musicales y mentales compartidas por el colectivo al cual pertenece el compositor. (Rodríguez Legendre, 2003, p. 62)

Para Meyer, tal relación entre las constricciones musicales y las constricciones sociales es posible, aunque no es sencilla. Dado que la música tiene poca o

ninguna relación con ámbitos de otros parámetros, es necesario encontrar un código que vincule ambos campos:

Los parámetros externos a la música pueden afectar y a menudo afectan a las elecciones realizadas por los compositores y por tanto a la historia de la música. El problema en este caso es entender cómo las constricciones que rigen las elecciones realizadas en un parámetro influyen sobre las constricciones que rigen las elecciones realizadas en otro. [...]. Lo que hace falta es un código que traduzca las constricciones de un parámetro a las de otro. [...]. Al igual que nuestra cultura nos permite interpretar las exposiciones de elecciones políticas y sociales como explicaciones pero no lo hace con las elecciones musicales, también nos permite entender la interacción de parámetros estrechamente relacionados como la política y la economía, pero no facilita ningún código para conectar directamente las elecciones políticas con las musicales. (Meyer, 2000, p. 155)

Pero en el terreno de lo cultural es posible que, descubriendo las ideas que mueven a las sociedades, obtengamos elementos de relación entre la música y otros parámetros:

uno de los mayores objetos de la historia de la psicología colectiva es el constituido por las ideas-fuerzas y los conceptos esenciales que habitan en lo “mental colectivo” (el término pertenece a A. Dupront) de los hombres de una época determinada. Las ideas, captadas a través de la circulación de las palabras que las designan, situadas en sus raíces sociales, estudiadas tanto en su carga afectiva y emocional como en su contenido intelectual, se convierten, al igual que los mitos o las combinaciones de valores, en una de esas “fuerzas colectivas por las cuales los hombres viven su época” y, por lo tanto, uno de los componentes de la “psique colectiva” de una civilización. (Chartier, 1999, p. 24)

#### 4. LA MÚSICA COMO FUENTE PARA LA HISTORIA

Dentro de las posibles fuentes y objetos de la historia, la música puede ocupar un lugar destacado (bien como fuente, bien como objeto de la historia) de acuerdo con la perspectiva de una historia que se ha abierto a una multiplicidad de oportunidades de investigación. Como objeto de la historia, ya hemos esbozado algunas de las posibilidades desde el punto de vista de la música misma: historia de las obras musicales, historia de los estilos musicales e historia de las mentalidades musicales. Pero es posible una historia económica de la música,<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Con respecto a una historia económica de la música, que incluso le da a esta carácter premonitorio de la evolución social, está el trabajo de Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1995).

una historia de la recepción de la música y una historia social de la música desde el punto de vista de las relaciones culturales entre los actores sociales.

Para la historia, el saber qué era lo que se escuchaba en un momento histórico determinado constituye una fuente no tradicional que ayuda a establecer las características de una sociedad dada. No solo por el hecho en sí de lo que escucha una población, sino también por lo que se escucha en las diversas capas sociales, el conocimiento de las diferencias musicales y el porqué de estas. Tal investigación puede tener importantes repercusiones en campos como la sociología y la psicología social. También habría que mencionar la clase de estas fuentes musicales: la partitura como documento histórico no solo en el aspecto musical —géneros, estilos, lenguajes, etc.—, sino en aspectos extra-musicales, como documentos de época, con el mismo valor de los documentos notariales; cartas, folletos, etc; y, como fuente histórica, las grabaciones llamadas *históricas*; el contenido de los textos de canciones y demás obras vocales, entre otras opciones. De esta manera se amplían las posibilidades de las fuentes históricas siguiendo la tradición de los *Annales*: “*Il s’agit de montrer qu’une cathédrale gothique, les halles d’Ypres, ... et une de ces grandes cathédrales d’idées comme celles qu’Étienne Gilson nous décrit dans son livre — ce sont les filles d’un même temps*” (Febvre, [1952] 1992, p. 288).<sup>7</sup>

Vemos entonces que una historia de la música, bien sea historia cultural de la música, o historia de los estilos musicales, debe abarcar los dos niveles de estudio posibles, un nivel interno: el estudio de las obras o *historia de la música*, y un nivel externo: *historia de los músicos*.

## 5. HISTORIA INTERNA DE LA MÚSICA, HISTORIA EXTERNA DE LA MÚSICA

Una historia interna de la música, como ya hemos dicho, tendría como objeto de estudio la música en sí misma. Como estudio histórico podría abarcar distintas etapas cronológicas, pero para poder obtener alguna comprensión histórico-estilística debe abarcar varias obras, sean estas de un mismo compositor, es decir, estudiando diacrónicamente los cambios en un estilo individual, o de un grupo o una escuela de compositores, en el cual el estudio sería sincrónico con el fin de observar las diferencias estilísticas en un grupo de compositores. Hecho con referencia al pasado, tal estudio implica conocimiento histórico, si

<sup>7</sup> “Se trata de mostrar que una catedral gótica, el mercado de Ypres... y una de esas grandes catedrales de ideas como aquellas que Étienne Gilson nos describe en su libro son las hijas de una misma época”. [Traducción de las Eds.] (*Vide* Chartier, 1999, p. 18).

lo vemos desde el punto de vista de Dahlhaus (1997, p. 53): “La historia no es el pasado como tal, sino aquello que el conocimiento histórico ha abarcado de él: lo que pesca la red del historiador”. Sin embargo, para no ser puramente *musicológico* (de lo cual está muy cerca), un estudio necesita un proceso aparte de comprensión de la realidad que constituiría el aporte del historiador. Pongamos por ejemplo el estudio de la música “académica” venezolana durante los años 70, una época en la cual coexisten los compositores “clásicos” de la escuela nacionalista con los jóvenes vanguardistas alumnos de Yannis Ioannidis.<sup>8</sup> Es indudable que en ese momento específico coexistieron dos escuelas diametralmente opuestas desde el punto de vista estético. Vale decir, dos *mentalidades musicales*. O en el caso de los festivales de música de Caracas, en particular el tercero celebrado en 1966, donde convivieron por pocos días los *clásicos* compositores nacionalistas venezolanos con sus colegas del continente y con especialistas de todo el mundo, tema que estudiaremos en este trabajo.

Para comprender realmente la naturaleza de las diferencias que existieron en esta convivencia de mentalidades tan dispares sería necesario ir al meollo del problema partiendo de tres ideas centrales.

Primera idea: una historia de la música vista desde esta perspectiva interna debe abarcar un número representativo de obras analizables, y su método de estudio es fundamentalmente comparativo, buscando la explicación de la naturaleza de las elecciones de los compositores. El analista musical o el musicólogo tienen su ámbito de investigación en la obra individual, y cuando más en un grupo de obras generalmente de un mismo estilo. Para el historiador de la música esto no es suficiente:

el análisis estilístico se preocupa de identificar los rasgos característicos de alguna obra o grupo de obras y de relacionar estos rasgos entre sí. No se preocupa primordialmente de por qué los rasgos observados fueron elegidos por un compositor o grupo de compositores. Esta explicación pertenece al dominio de la historia, ... (Meyer, 2000, p. 107)

---

<sup>8</sup> Yannis Ioannidis (n. 1930) es un compositor, organista, director y docente. Nació en Atenas. Realizó estudios de composición, dirección de orquesta, órgano y clave en la Academia de Música de Viena. En 1968 se radicó en Venezuela donde realizó una importante labor pedagógica introduciendo la enseñanza de las nuevas técnicas de composición. Se desempeñó igualmente como director de la Orquesta de Cámara de la Radio Nacional de Venezuela y del Coro de la Universidad Metropolitana. Ioannidis regresó a Grecia en 1976.

Segunda idea: esta “historia interna de la música” debe utilizar por tanto la musicología así como el análisis musical como herramientas auxiliares. El análisis musical nos permitiría comprender los posibles valores que una obra musical contiene para entrar en lo que Dahlhaus llama el *museo imaginario* (hablando desde una perspectiva puramente esteticista):

el historiador reconstruye las “relaciones de valores” por las cuales una obra fue admitida en el museo imaginario, y por otra parte, que hace suyas, en tanto historiador (no como oyente de música) algunas “valoraciones” que le aporta la tradición. (Dahlhaus, 1997, p. 120)

Tercera idea: una historia externa de la música tiene que trascender lo puramente musical. Para esto es necesario tener una visión distinta de la historia que hemos dado en llamar *externa*, y que está anunciada en estas palabras de Dahlhaus (1997): “la historia de la música es, por una parte, historia de las instituciones y, por otra, historia de la técnica” (p. 94). Como historia de las instituciones, la música se sale del ámbito interno para entrar en un campo más amplio, en el cual actúan otros aspectos de la realidad (económicos, políticos, artísticos, etc.). En este punto es necesario pensar en términos de historia cultural. No es necesario fundamentarse en el efecto histórico, categoría subjetiva que depende en gran medida de la ideología del propio historiador. Dahlhaus nos dice que esta categoría, si bien pudiera haber sido efectiva en una historia tradicional del campo político, no tiene la misma efectividad en el campo de la música:

La categoría del efecto histórico, que en la historia política permite destacar lo esencial, no basta para la investigación musical —en la cual también tiene cabida—, pues la grandeza musical, a diferencia de la política, es posible en principio sin efectos históricos. (p. 121)

Según la opinión de Meyer, tal estudio externo de la música significa la diferencia fundamental entre el análisis estilístico, terreno propio de la musicología, y la historia de la música:

el análisis estilístico no tiene por qué considerar parámetros externos a la música tales como la ideología, las circunstancias políticas y sociales, etc. [...]. Sin embargo, la historia del estilo, según yo la veo, no puede explicarse sin referirse a aspectos de la cultura externos a la música. (Meyer, 2000, p. 79)

En relación con la historia del estilo, Meyer no puede desligarse del entorno que hemos llamado *externo*. Esta dicotomía entre estas dos visiones de la historia de la música, entre el historiador y el musicólogo por así decirlo, implica un proceso de apertura intelectual. La historia externa es la obra de un *historiador músico*. La historia interna lo es de un *músico historiador*. El historiador de la música debería tener competencia musical en una investigación de este tipo, al igual que el historiador político, o económico, debe tener competencia en esas disciplinas. Meyer lo explica así:

Hay aquí una interesante diferencia entre crítica e historia. [...] los críticos no especulan por norma sobre las alternativas no tomadas, sino que dirigen su atención casi por completo a las elecciones realmente hechas por el compositor. [...] la posición del historiador difiere significativamente. [...] los historiadores suelen saber que las elecciones de los protagonistas frecuentemente tienen consecuencias no previstas y no deseadas. [...] los historiadores son propensos a especular sobre las alternativas disponibles para el protagonista en un conjunto dado de circunstancias, y sobre lo que habría sucedido de haberse elegido una alternativa u otra. (p. 119)

En este sentido la construcción del conocimiento histórico está íntimamente ligada a la comprensión de las elecciones de los actores históricos, la función del historiador, sea político, económico o cultural (o de la música), es entender estos procesos: “Construir una exposición tal, transformar documentos en historia, es entender y explicar las elecciones de los protagonistas, ya sean políticos, soldados o compositores” (p. 147).

Una historia externa de la música tendría como objeto de estudio las relaciones de la música con el entorno cultural entendido desde el punto de vista antropológico. Podríamos hablar de *historia de los músicos*. Pero no se trata simplemente de un estudio biográfico o de la alternancia entre biografía, comentarios musicales y descripciones del contexto. Se trata de un estudio que procure comprender las relaciones entre la mentalidad social y la mentalidad musical. Para ello hay que abandonar algunos prejuicios. Chartier lo explica, en relación con la historia cultural, como parte de un proceso de mayor comprensión por parte de los historiadores:

Poco a poco, los historiadores han tomado conciencia de que las categorías que estructuraban el campo de su análisis (con una evidencia tal que la mayor parte de las veces no se percibía) eran también, al igual que aquellas de las que ellos hacían

la historia, producto de particiones móviles y temporales. [...] la atención se ha desplazado [...] hacia una reevaluación crítica de las distinciones tenidas como evidentes y que de hecho son aquellas que hay que cuestionar.

[...]. Primera partición tradicional: la que opone lo culto y lo popular, *high culture* y *popular culture*. (Chartier, 1999, p. 33)

Lo importante es comprender un problema de mentalidades, de representaciones y de conformaciones culturales en el colectivo:

Saber si se debe denominar popular aquello creado por el pueblo o bien aquello que le está destinado es pues un falso problema. Antes que nada importa descubrir la manera en que, en las prácticas, las representaciones o las producciones se cruzan y se imbrican distintas figuras culturales. (p. 35)

Las relaciones entre la cultura de elite y la cultura popular formarían parte de esta problemática. Ninguna es superior a otra, ninguna es más importante. Ambas forman parte de una complejidad que requiere de una comprensión de las interacciones que se dan en ambas con el entorno social. Por una parte la cultura de elite y la cultura popular se retroalimentan entre ellas: “es obvio que la cultura de elite está constituida, en gran parte, por un trabajo operado sobre materiales que no le son propios” (p. 35). Chartier mismo señala que esta relación entre la cultura de elite y cultura popular como complejidad, forma parte indiscutible de la historia intelectual, una historia intelectual pensada como historia de las mentalidades:

La relación así establecida entre la cultura de elite y aquella que no lo es concierne [toca] tanto las formas como los contenidos, los códigos de expresión como los sistemas de representaciones, es decir, todo el conjunto del campo propio a la historia intelectual. (p. 35)

Por supuesto, esta *historia de los músicos* abarcaría otros actores del fenómeno musical. Nos referimos al oyente, *público* o consumidor de la música. Una historia de la recepción de la música debería abarcar también parte de esta historia cultural de la música:

El hecho de poner en duda la pareja erudito/popular nos lleva entonces a una segunda partición, [...] la oposición entre creación y consumo, entre producción y recepción. A partir de esta distinción primordial surge toda una serie de corolarios implícitos. En primer lugar, es la base de una representación del consumo

cultural que se opone, palabra por palabra, a la de la creación intelectual: pasividad contra invención, dependencia contra libertad, alienación contra consciencia. (Chartier, 1999, p. 36)

Una historia de la recepción musical forma parte de una historia cultural de la música. Así como una historia de la lectura implica una visión compleja del hecho de la recepción de la literatura. A una visión que considera pasivos a los receptores que simplemente se limitan a percibir los objetos estéticos, se opone una visión en la cual los receptores son actores activos de la experiencia estética o de la comunicación implícita en las artes y en la literatura. Lo que el público<sup>9</sup> oye, lee o mira puede no tener que ver con lo oído, leído o visto, en el sentido de que los perceptores interpretan los contenidos de las obras, viéndose o no reflejados en ellas: “Esta separación radical entre producción y consumo nos conduce a postular que las ideas o las formas poseen un sentido intrínseco, totalmente independiente de su apropiación por un sujeto o un grupo de sujetos” (p. 37).

Los actos de recepción tienen entonces una importancia radical a la hora de comprender los fenómenos históricos. La actitud de la recepción es importante porque, bien sea de apoyo o rechazo, la existencia de la recepción del objeto estético legitima la investigación, y más aún legitima a los objetos culturales mismos, sean musicales, literarios, plásticos o de cualquier otra naturaleza:

Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia. Esta constatación debe llevarnos a repensar totalmente la relación entre un público designado como popular y los productos históricamente diversos (libros e imágenes, sermones y discursos, canciones, fotonovelas o emisiones de televisión) propuestos a su consumo. (p. 38)

## 6. FINALMENTE: HISTORIA DE LA MÚSICA Y ANÁLISIS MUSICAL

Como ya hemos dicho, la musicología puede funcionar perfectamente como herramienta auxiliar de la historia de la música. Por ello no creemos perti-

---

<sup>9</sup> La palabra “público” no refleja la significación que queremos darle al oyente de música o al lector de libros o veedor de arte. Refleja una cierta frivolidad que choca con lo que queremos señalar: el sujeto perceptor.

nente, como también dijimos anteriormente, el uso del término *musicología histórica*, porque pensamos que toda musicología *es* musicología *sistemática*. La ciencia de la música no es ciencia de la historia. Claro que para reconocer tal afirmación se requeriría el consenso de la comunidad musicológica. Compartimos la siguiente expresión de Rodríguez Legendre (2003):

es importante advertir que nuestra pretensión no está dirigida a proponer de manera solitaria, una solución única para la superación de los puntos señalados en los párrafos anteriores —más allá de estar altamente sensibilizados con los mismos— entre otras razones, porque —sin evadir responsabilidades propias— deberá ser la comunidad científica integrada por historiadores, musicólogos, e investigadores especializados vinculados a la historia de la música y a la historiografía musical, los que en conjunto, y en práctica transdisciplinaria acepten la pertinencia de estas interrogantes. (p. 38)

Así que como pura reflexión creemos que es necesario reconsiderar el papel de la musicología. En ese sentido, la herramienta musicológica por excelencia, el análisis musical, puede funcionar, una vez redimensionado, como herramienta auxiliar para la historia de la música. Así se podría subsanar el problema de una historia de la música con ausencia de la protagonista.

El análisis musical implica una reformulación ya pedida por Rodríguez Legendre en el artículo que estamos comentando: “Esto significa superar dicho análisis como práctica que se realiza en sí misma, para transformarlo en una herramienta capaz de contribuir a la captación tanto de lo técnico-musical, como de lo cultural-histórico” (p. 63). El análisis musical, desde este punto de vista, no se puede limitar al estudio de obras individuales, ni siquiera sobre un grupo de obras.

El análisis musical, que puede ser estructural (*schenkeriano*), dinámico o estilístico como herramienta auxiliar de la historia, debe ser fundamentalmente comparativo desde dos aspectos. Desde el aspecto *sincrónico*, al estudiar obras que corresponden a una misma época histórica, y desde el aspecto *diacrónico*, al comparar analíticamente obras pertenecientes a distintas etapas históricas, o como ya hemos dicho, a obras de un mismo autor correspondientes a distintas etapas cronológicas. En este sentido, la comparación puede ser *sincrónico-diacrónica* cuando se estudian obras que si bien son contemporáneas en el tiempo corresponden a estilos diferentes; de esta manera es posible distinguir entre obras conservadoras y obras avanzadas o vanguardistas, de acuerdo con el estilo musical y la relación entre estas obras y el entorno cultural.

Creemos que este estudio comparativo y analítico explica lo que podríamos llamar una *historia de las mentalidades musicales*, porque las *ideas musicales* presentes en las obras revelan la existencia de un pensamiento, de una mentalidad y de una postura ideológica, expresados como *música*.

#### COMPOSICIONES MUSICALES

CARREÑO, I. (1954). *Suite margariteña*.

ESTÉVEZ, A. (1954). *Cantanta criolla*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTALI, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre economía política de la música*. México, DF: Siglo XXI Editores.

BURKE, P. (1999). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales, 1929-1984*. Barcelona: Gedisa.

CHARTIER, R. (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

DARNTON, R. (1987-1988). Historia intelectual y cultural. *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 19, 41-56. Disponible en [http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias\\_19\\_41-58.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_19_41-58.pdf) [consulta: 10 de noviembre de 2009].

FEBVRE, L. ([1952] 1992). Étienne Gilson et la philosophie du XIV e siècle. En *Combats pour l'Histoire*, (284-288). Paris: Librairie Armand Colin. Disponible en [http://classiques.uqac.ca/classiques/fevre\\_lucien/Combats\\_pour\\_lhistoire/Combats\\_pour\\_lhis\\_toire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/fevre_lucien/Combats_pour_lhistoire/Combats_pour_lhis_toire.html) [consulta: 10 de noviembre de 2009].

HUSSERL, E. ([1936, 1976] 1990). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica.

MEYER, L. (2000). *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.

PROST, A. ([1996] 2001). *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Cátedra y Universitat de València.

RODRÍGUEZ LEGENDRE, F. (2003). De la historia de la música a la historia cultural de la música. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 4, 27-72.