

MARTHA ENNA RODRÍGUEZ*

UNA HISTORIA SOBRE LA MUSICA

Because the world is round it turns me on. Because the wind is hig, it blows my mind. Because the sky is blue, it makes me cry.

(LENNON-MCCARTNEY).

Uno de los problemas de la musicología ha sido el de la determinación de su objeto y métodos de estudio; aunque actualmente se puede pensar que está más cerca el momento de ver alguna luz, lo que interesa para el presente artículo tiene que ver con aquello que se articule con el trabajo del docente de Historia de la Música.

Probablemente muchos coincidimos en que únicamente en sentido vulgar, historia significa pasado; personalmente creo que si ello se aplica a la Historia de la Música el absurdo es obvio. En ningún momento como en el siglo XX han tenido vigencia las más diversas manifestaciones de lo musical y cada vez es más evidente: los nuevos músicos están escuchando y estudiando géneros no académicos, el interés por la música es más genuino entre los jóvenes y el contraste que significaba incompatibilidad de géneros, para muchos ya no existe. Cada vez más, la tendencia de la academia es la experimentación; los ejecutantes son puestos frente a la necesidad de la improvisación, aquella que convierte al intérprete en asociado del compositor en repertorios como el barroco, el jazz y la música aleatoria, por ejemplo. Fluidez, dominio y versatilidad son los nuevos objetivos de la profesionalización musical. A nivel mundial, conservatorios, escuelas de música y universidades que no preparan a los estudiantes para manejar nuevas tendencias, están produciendo músicos que nadie empleará.

La crisis de los años 60, con el surgimiento del rock, el drástico descenso de ventas de grabaciones de música clásica y los mínimos niveles de asistencia a conciertos, sacudió la tranquila placidez de la tradición musical.

Actualmente podemos decir que la sacudida no ha conmovido tanto como es deseable y que algunos refugios han permanecido firmes, defendiendo la historia como pasado y mostrando la música de ese pasado como la del futuro. Lo más interesante es el papel preservador que tanto la musicología como la educación musical tienen en este proceso.

* Profesora del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Eternidad: me pregunto cómo, sin perder la razón, he podido articular tantas veces esa palabra.

(E. M. CIORAN. *Fluctuaciones*).

En el principio era Forkel con su biografía adulatora de Johann Sebastian Bach “Über Johann Sebastian Bach Leben” (1802); la aparición de esa obra marca el momento en el que la música adquiere un nuevo sentido para su propia historia.

Desde Aristoxeno (siglo y a de J. C.) hasta comienzos del siglo XVIII los escritos sobre música buscaban establecer la afinación de las escalas, su organización en modos, los intrincados sistemas de flotación de la Edad Media, el sonar simultáneo de voces del Renacimiento, consonancias y disonancias, los acordes y su manera de relacionarlos. Pero incluso con el peso de la matemática, la filosofía y otros conocimientos menos convencionales para nosotros, nunca la teoría de la música se había aliado con estudios de tipo histórico.

Volvamos a Forkel; su biografía de Bach, homenaje póstumo basado en testimonios de hijos y discípulos, promovió lo que Mendelssohn lograría completar, la resurrección definitiva del cantor de Santo Tomás de Leipzig.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffman (1776-1822) quien se cambió el tercer nombre por el de Amadeus (en homenaje adivine el lector cuál compositor), encontró nuevas justificaciones al naciente interés histórico, la primera de ellas, el novedoso término “Estética” con el que se pretendía establecer una situación jerárquica de las “artes”. Dentro de esa caracterización la música fue considerada como una estructura autónoma de sonido con sus connotaciones de presentimiento de lo sublime, conmovedor y agradable; de alguna manera, si el compositor escribía así no era únicamente por su causa sino que respondía a fuerzas más grandes que él; con la ayuda de John Locke, tal poder se denominó como “dictado trascendente”.

Hoffman encontró entonces en las obras de Haydn y Mozart la cristalización de un nuevo ideal estético y las catalogó como “románticas”, llegó a la convicción de que la música instrumental autónoma podía penetrar en los dominios del espíritu”, la esfera más alta de la significación humana. Más que las obras de Haydn y Mozart, fueron para Hoffman las sinfonías de Beethoven los ejemplos más sublimes de esa sensación.

La música (instrumental autónoma) fue el arte paradigmático para los románticos; libre y desvinculado de manifestaciones mundanas como la representación (pintura) o la denotación (literatura).

Todo lo anterior, que actualmente no tiene por qué parecernos novedoso (muchos piensan así todavía), sirvió para conformar el panteón de glorias inmortales al que estamos acostumbrados.

Un personaje del siglo XIX afirmó, y en ello fue vocero de muchos, que todas las artes aspiran a la condición de la música. Por mucho que impacte la afirmación sólo se refería a la música instrumental y no a aquella asociada a la danza, a la

liturgia o a textos dramáticos; es decir, a las sinfonías, no a los himnos, a los valeses o a las cantatas y óperas.

Porque allí donde hallé la verdad, allí hallé a mi Dios, la misma verdad, la cual no he olvidado desde que la aprendí.

(SAN AGUSTÍN, *Confesiones* XXIV).

E.T.A. Hoffman mezcló para su estudio de la música de Beethoven, por un lado, las fuentes que le proporcionó la metafísica de lo sublime, y por otro, las fuentes técnicas de su unidad. Esto último quiere decir que en el análisis de cada obra buscó la razón de la coherencia estética. ¿Cómo funcionaba la obra? Para saberlo era preciso someterla a operaciones tales como descripciones, reducciones y demostraciones técnicas. Todo el procedimiento fue realizado con la ayuda del título: la *teoría organicista*. Tal hipótesis científica provenía de las ciencias naturales (perdónenme si uso mal el término, pero soy especialista en otro tema) y planteaba la íntima relación entre los elementos que constituían un organismo. La coherencia del sistema precisaba de cada célula por insignificante que pareciera su función.

Y como cada vez que en arte se pretende demostrar incontrovertiblemente algo, se acude a la “ciencia”, y el concepto de lo “orgánico” se toma prestado para demostrar la coherencia científica de las obras musicales. Hoffman encontró por esa vía, cómo la Quinta Sinfonía de Beethoven es una obra que crece desde una célula — motivo único (la muy celebrada “llamada del destino”) — y se constituye en un organismo vivo, único, irrepetible y perfecto.

Hasta el año de 1899 el repertorio que se escuchaba incluía exclusivamente composiciones de la época. Con E.T.A. Hoffman y después de él, se instauró la veneración por Haydn, Mozart y Beethoven, pero el modelo no se quedó ahí: siguió creciendo. Reintegrados ellos al siglo XIX, resucitó triunfante, como ya mencionamos, Johann Sebastian Bach; el proceso continuó y trajo a los antecesores de Bach, Scheidt, Schütz y Buztehude.

Lo que sucedía a Hoffman con la Quinta Sinfonía pronto se aplicó a toda la música. La gran música creció provista de un “caldo” genético y pronto Bach no podía haber existido sin Schütz, ni Mozart y Haydn sin Bach, Beethoven sin Mozart ni Haydn..., el “caldo” genético era de origen alemán (historicista, organicista y nacionalista); por consiguiente “historia de la música alemana” se convirtió en el sentido exacto en “historia de la música”; no sobra decir que el modelo de evolución orgánica de la música permanece como dogma. El análisis de las obras se convirtió en tarea del musicólogo, y “Teoría y análisis” se instauró como materia obligatoria de los currículos de conservatorios y facultades de música.

Cuando después de Schubert, Mendelssohn y Schumann surgió el problema de la autenticidad de las líneas representadas por Wagner y Brahms, el *inpassé* fue resuelto por Schonberg quien definió la cuestión a favor del segundo.

Cualquier producto, — incluso artístico — debe crearse, distribuirse y comprarse.

(ABRAM CHASINS: “La música en la encrucijada”).

Parece obvio por lo escrito, que la musicología se orienta al estudio de la música occidental. Con el tiempo nuevos repertorios han sido incorporados al análisis, pero digo deliberadamente (y quizás perversamente) nuevos repertorios y no repertorios nuevos. Antes y después de la Primera Guerra Mundial los teóricos atacaban el romanticismo; después de la Segunda terminó el antirromanticismo, y los musicólogos se aplicaron a la polifonía medieval y a la música del siglo XIX; también se convirtieron en unos dogmáticos antimodernistas, con lo cual se planteó un panorama bastante desolador. Los musicólogos desentrañando un pasado esotérico y los compositores construyendo un futuro igualmente esotérico, porque nadie quiso ocuparse de sus obras. En honor a la ética académica debo mencionar como caso valiente y ejemplar el seminario del filósofo Guido Adler, maestro de Schönberg, Webern, Egon Wellesz, Karl Weigl y Paul Pisk, dedicado a la problemática de la composición contemporánea (de comienzos y mediados de siglo).

Durante el siglo XX, a partir de la experiencia del modernismo (basado en el dodecafonismo) de Schönberg) comenzó la composición de vanguardia. Pero, y eso es lamentable — al menos yo lo lamento — esa tendencia inteligente sirvió como orientación básica de la teoría tonal. El surgimiento de la teoría tonal sólo ocurrió cuando los productos subyacentes a la música tonal parecían estar siendo atacados. Las obras de H. Schenker en Viena y de D. Francis Tovey en Londres fueron obviamente concebidas como una defensa del orden antiguo.

No es defendible la posición de las teorías tonales. Ellas no fueron concebidas por amor a la teoría y con el análisis jugando el papel de validación teórica; lo importante para tales teorías ha sido validar un cuerpo de composiciones musicales, defender los valores de la música que los teóricos aprecian.

Tales teóricos han sido explícitos respecto a las virtudes musicales que valorizan; Schenker se detuvo ante Liszt y Wagner, la musicología norteamericana de los años sesenta investigaba preferentemente sobre música medieval, barroca, Haydn, Mozart y en ínfima medida, sobre autores como Debussy.

La crisis del modernismo convirtió a los musicólogos en conservadores y a los teóricos en reaccionarios.

Además del interés erudito, la musicología ha asumido como función el preservar la tradición, o al menos contribuir a ella. La repercusión de esta situación en la industria editorial, de producción de discos, de programación de conciertos, y en la formación del público y de profesionales y un efecto en muchos otros campos no son tema de este artículo.

Bogotá, septiembre de 1991.