

Música y relictos de la historia

Artefactos ideológicos y positivismo en la historia de la música

Music and Remnants of History

Ideological Artifacts and Positivism in the History of Music

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades, Artes y
 Ciencias Sociales
 Universidad Autónoma de Entre Ríos
 Argentina

Recibido: 5/11/2017

Aceptado: 8/2/2018

Resumen

Si bien en los últimos decenios se dio una renovación de la musicología, los tópicos del positivismo constituyen aún el centro de los manuales y propuestas curriculares de historia de la música. Esta historiografía se ha vuelto hegemónica y ha demostrado gran resistencia en comparación con otras disciplinas históricas. La explicación habitual es que existe un *retraso* disciplinar: el positivismo *llega tarde* a una musicología aislada en sus problemas. Intentaremos aquí una explicación alternativa apelando a que dicho paradigma habita en sus propios artefactos: en particular la *obra/objeto* y el *estilo*. Propondremos, así, la existencia de un positivismo *específicamente* musicológico y consideraremos, además, la posibilidad de que su hegemonía descansa en razones ideológicas antes que metodológicas.

Palabras clave

Historiografía de la música; positivismo; fetichismo musical; obra musical

Abstract

Although in the last decades there has been a renewal of musicology, the main topics of positivism are still in the center of textbooks and curriculum of music history. This historiography has become hegemonic, showing great resistance compared to other historical disciplines. One of the usual explanations is that of a *disciplinary delay*: positivism has come *late* to an isolated musicology, concerned only in its problems. In this paper I will try an alternative explanation, appealing to the fact that this paradigm dwells in its own artifacts: in particular the *work* and *style* concepts. In this way I will propose the existence of a specifically *musicological* positivism, and also consider the possibility that its hegemony rests on ideological rather than methodological reasons.

Keywords

Music historiography; positivism; musical fetishism; musical work



«El historiador, antes de ponerse a escribir historia, es producto de la historia.»

Edward Carr (2006)

Egberto Bermúdez escribía en 1982 que la musicología *histórica* asumía tardíamente, hacia 1960, los postulados del positivismo historiográfico, con su obsesión por la acumulación de datos, la búsqueda de orígenes y el establecimiento de leyes universales y evolucionistas. Es decir que en la historia de la música esta perspectiva se hace hegemónica casi un siglo más tarde que en la historiografía general y la acerca a nuestra época y saltea las fuertes objeciones hacia ella de los movimientos historiográficos del siglo XX.

El ensayo de Bermúdez se llama *La pobreza del positivismo* (1982). No es muy conocido. Sólo se consigue en el perfil del autor en una red social académica. Allí no aparece en el buscador, hay que navegar bastante para encontrarlo y está catalogado como *miscelánea*. Se lee mal, porque está digitalizado en baja resolución. Como si estuviese borrándose. Y, de hecho, como si se tratara de una operación orwelliana de edición del pasado, este texto permanece ignorado, sin que haya tenido impacto en el desarrollo historiográfico musical. La conclusión cuasi profética está contenida en el propio texto al anunciar que todavía hoy, como hace treinta y cinco años, «se hace musicología y se reflexiona poco sobre la teoría» (Bermúdez, 1982, p. 4).

Tres años después, la Universidad de Harvard publicó un ensayo del estadounidense Joseph Kerman que generó revuelo en la academia angloamericana. Allí podía leerse que «se percibe a la musicología ocupada esencialmente con lo fáctico, lo documental, lo verificable, lo analizable, lo positivista. El respeto hacia los musicólogos proviene de su saber sobre *los hechos* de la música» (1985, p. 12).¹ Y en consonancia con Bermúdez «no hay ni que decirlo: hubo una falta de interés por hacer filosofía o teorizar acerca de qué era lo que los musicólogos estaban haciendo» (Kerman, 1985, p. 43).² Sobre este trabajo se escribieron *papers* y reseñas a favor y en contra de lo que se percibió como una denuncia radical: *toda* la musicología, al menos hasta esa fecha, podía (¿debía?) considerarse positivista. A lo que se refería Kerman por *musicología* era la *historia de la música*,³ sobre todo, *culta*⁴ y occidental.

Aunque han pasado más de tres décadas desde su aparición, Juliana Pérez González dice sobre el texto de Bermúdez que «los interrogantes que planteaba el autor, hace treinta años, no se han vuelto a tratar de manera explícita, y las veces que han sido sugeridos, las respuestas han sido evasivas, por lo tanto continúan siendo preocupaciones sin solución» (2010, p. 38). Es cierto que el posmodernismo no ha podido —o querido— construir una narrativa totalizadora que reemplace la historiografía positivista. También, y sobre todo en español, el impacto editorial de textos *críticos* suele ser muy bajo. Pero, más allá de esto ¿existirán otras causas para la persistencia del positivismo en la historia de la música?

1 «Musicology is perceived as dealing essentially with the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic. Musicologists are respected for the facts they know about music». [El énfasis es nuestro]. Traducción del autor del artículo.

2 «Needless to say, there was a dearth of interest in philosophizing or theorizing about what musicologists were doing». Este argumento también se encuentra en otros autores, como Anne Shreffler (2003, p. 498).

3 Para el lector no especializado puede prestarse a confusión la aparición de los términos *historia de la música* y *musicología*. La relación entre ellos cambia según las tradiciones académicas anglosajona o europea continental: hay una musicología que en realidad es historia de la música dentro de la Musicología (disciplina), o se distingue una *musicología histórica* de la *musicología sistemática*. Ambas son ambiguas. Véase Beard, D. y Gloag, K. (2005) y Duckles V., Passler, J. y otros (2001).

4 El campo musical occidental está claramente estratificado, pero sus términos son imprecisos, controversiales e inadecuados: la música *culta*, distancia histórica de los sectores hegemónicos y de élite, es el subcampo musical relativo a los conciertos, la ópera o la música de cámara, que la industria discográfica, las radios y el *streaming* llaman *música clásica*; algunos críticos metonímicos lo confunden con un mucho más reducido *música académica*; los flemáticos ingleses le dicen *música seria*, mientras otros críticos pretenden encontrar su particularidad al llamarla *música de tradición escrita*.

La construcción historiográfica de la obra-objeto

«La historia musical de la obra [...] se apoya en el concepto moderno de arte.»

Carl Dahlhaus (1997)

Arte vs. Historia. Así comienza Jim Samson su capítulo sobre historiografía de la música y a continuación se pregunta: «¿Cómo podemos ser históricamente justos frente a las obras musicales, dado que son parte de nuestro presente?» (2009, p. 7).⁵ Por lo que se ve, se trata de un asunto de *justicia*; de hecho, el modelo judicial burgués posee relaciones estrechas con el positivismo historiográfico. Lord Acton consideraba que se haría justicia sobre Waterloo si «resultaba satisfactorio para franceses e ingleses, holandeses y alemanes por igual» (Carr, 2006, p. 84). La manera de lograr esto era mediante «la valoración imparcial de pruebas y de testimonios» (Ginzburg, 1993, p. 19), tal cual lo haría un juez. Así, esta historiografía de lo *documental* y lo *verificable* pretende levantarse por encima de los acontecimientos y convertirse en un tribunal reconocido por todos.

Para que la musicología positivista lograra lo *verificable* y lo *analizable*, la música no debía ser considerada *fenómeno*, sino *objeto*.⁶ Por lo tanto, todo aquello que resalte su carácter de producto de circunstancias históricas y sociales atenta contra su integridad estética. Como si se tratara de un malviviente que pone en vilo a la sociedad, para el positivismo el devenir, el *musicar*⁷ y su *historia* atentan contra la integridad de la música, son su rival y enemigo. Hay una sensación por parte de los autores positivistas de no quedarse de brazos cruzados y salir en auxilio delpreciado arte de los sonidos, amenazado, agredido, ofendido por la historia y sus efectos colaterales: la economía, la sociedad, la política. «Pensemos un momento acerca de las diferencias entre la historia de la música y la historia general» (Samson, 2009, p. 7).⁸ El juego de las diferencias es un mantra que se repite: «La historia del lenguaje *artístico* no puede comprenderse del mismo modo que la historia del lenguaje que se utiliza en la comunicación diaria [en la cual] el discurso de cada individuo vale tanto como el de los demás» (Rosen, 1986, p. 26). Igualdad inaceptable para la musicología positivista en función de su programa de individuación de obras y de compositores. Como vemos, se trata de una justicia bastante aristocrática que hace de la historia de la música una disciplina en la que el acento recae en la comprensión de las obras:

[...] las cuales —en contraste con los relictos de la historia política— representan la meta y no el simple punto de partida de la investigación histórica. El concepto de obra y no el de acontecimiento constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto es la *poiesis*, la creación de obras, y no la *praxis*, la acción social (Dahlhaus, 1997, p. 13).

5 «How can we do historical justice to works of music, given that they are part of our present?». Traducción del autor del artículo.

6 Dada la naturalización de la objetualidad de la música que produjo la industria discográfica y la de edición de partituras, tal vez sea necesario recordar que la música es fundamentalmente un fenómeno acústico y temporal, en función de lo cual es atemporal, efímero, contingente y en última instancia praxis; o si se prefiere, no más que ondas en el aire. De ahí que debamos considerar su conversión en objeto como una construcción histórica y cultural. De hecho, es una particularidad muy específica de la cultura occidental, prácticamente ausente en otras culturas.

7 Tomamos aquí el neologismo *musicar* acuñado por Christopher Small: «Si la música no es sino acción, entonces la palabra “música” no debe ser sustantivo sino verbo [...] instrumento para la interpretación de la acción, música, y de su función en la vida humana» (1999, p. 5).

8 «Think about the differences between a history of music and a general history». Traducción del autor del artículo.

Podemos deducir dos aspectos con claridad: por un lado, la musicología tiene conciencia de que la historiografía acontecimental existe. Vale decir que la supuesta *tardanza* en abrazar su método —según Bermúdez o Kerman— no es producto del desconocimiento o del encierro disciplinar. Pero, además y de forma intencional, se busca apartar a la música de la realidad social, preservar la *poiesis* frente a la amenaza de la *praxis*. Todo un manifiesto ideológico que hace pie en el artefacto por excelencia de la concepción musical moderna que también es —hay que recordarlo— capitalista: la obra musical.

Citando a Johann Droysen,⁹ Dahlhaus insiste en lo *especial* y en lo *singular* de la historia de la música, a partir de la *presencia estética* de las obras, que incide en la exposición del pasado «como criterio de selección» (1997, p. 12). Así, la historiografía se basa en un repertorio de músicas que según el historiador poseen valor estético para el presente. Toda una apuesta por la arbitrariedad del gusto que provoca la oposición entre historicidad y *carácter artístico* con el fin de preservar este último (Dahlhaus, 1997). Según Bermúdez (1982), este tipo de pensamiento presente en la historiografía musical revela un *estetismo* ingenuo, componente fundamental en la configuración de la musicología como disciplina. «Para uno de sus pioneros, Guido Adler, el foco de la nueva disciplina debía ser la obra de arte en sí misma» (Claro Valdés, 1967, p. 10).

Ahora bien, los justicieros de la musicología positivista, como Dahlhaus o Samson, encuentran un obstáculo en la propia definición de la categoría de obra musical.

Parece como si la obra misma solo existiera como una idea en la mente del compositor, del ejecutante (que la toca lo mejor que se lo permite su capacidad, pero no deja de tener dolorosa conciencia de la brecha abierta entre su concepto y los sonidos reales que produce) y del oyente (que en una ejecución está atento a aquellos sonidos que concuerden lo más estrechamente que sea posible con la idea que tiene de la obra); es una abstracción que quizá nunca se pueda concretar perfectamente en sonidos reales (Small, 1991, p. 37).

Aunque trabajar con abstracciones sea parte del sistema científico del historicismo, en este caso no es tan sencillo ya que, como señala Lydia Goehr, la obra musical posee una ontología cuanto menos opaca porque no tiene existencia física, mental o ideal como objeto. «Las obras no existen como objetos concretos [...] tampoco existen en algún mundo intemporal de formas ideales e increadas» (1992, p. 3),¹⁰ por no mencionar los problemas de *actualización* de una de estas obras mediante las instanciaciones de las sucesivas ejecuciones o performances. Cada una de estas es diferente de las otras, a sabiendas que, a su vez, ninguna es idéntica a la *obra original* (Small, 1991), que de todos modos es muy difícil

9 «Aquellos que no nos interesan porque no son sino porque, en cierto sentido, siguen siendo, dado que aún producen efecto». Viene a cuento recordar que Droysen es el responsable de acuñar la noción de «helenismo» que pretende la derivación de la cultura europea de los venerables antepasados griegos, y de fundamentar históricamente la supremacía de Prusia en la reunificación alemana. También fue un activo diputado de centro-derecha.

10 «They do not exist as concrete, physical objects [...] neither do they exist in the eternally existing world of ideal, uncreated forms». Traducción del autor del artículo.

(sino imposible) poder ubicar o definir. Además, en la performance, las secciones musicales se suceden unas a otras, mientras que en la *obra* existen simultáneamente, cristalizadas y detenidas en el concepto. Las obras musicales son «mutantes ontológicos» (Goehr, 1992, p. 3). En este universo de indeterminación, la música es para el análisis un inefable, un fenómeno escurridizo sobre el cual es necesario operar con el fin de transformar su condición y de volverlo accesible a la razón.

Para que la obra musical se pueda convertir en el concepto regulatorio (Goehr, 1992) de la historiografía positivista, es necesario dar un paso decisivo que transforme esta noción ambigua en *objeto*, que a su vez poseerá un doble sentido: ser inteligible, racionalizable y, por ende, pasible de análisis lógico y estar disponible como objeto de consumo capaz de poseer un valor de cambio. En este proceso, las condiciones de producción —es decir, las cualidades realmente *históricas*— son irrelevantes e incluso contradictorias con tal objetivo. Por lo tanto, serán dejadas de lado, transformadas en *contexto*, información opcional de índole más bien filantrópica que acompañe la experiencia de consumo del diletaante.

El empirismo es quizás quien más ha hecho para transformar la música en objeto, analizando las *respuestas* frente al *estímulo* musical y deduciendo pautas comunes que luego considerará *leyes*: el concepto de obra se forma por este proceso inductivo que a todas luces es un traslado del modelo de las ciencias naturales. Leonard Meyer (1956), por ejemplo, entiende a la obra como una cadena de estímulos que parten de la ambigüedad, para progresivamente ir presentando tendencias de cierre que producen expectativas perceptuales que son satisfechas también de forma progresiva, hasta llegar al final de la música mediante la resolución de las tendencias ambiguas. Reducir la música a una estructura, detener su ambigüedad para transformarla en un principio de acción y reacción nos devolvería el secreto de la emoción estética que la habita. La música se explica a sí misma mediante su *lógica interna*. La explicación —es decir, el análisis— es producida para volver cognoscible al inefable, develar esa lógica que reside *en* la obra. Pero justamente en la explicación se destruye —se consume— el proceso musical, de cuya muerte depende el éxito del programa analítico. De esta forma, la definición de la obra musical no revela su esencia, «porque la esencia de esta definición se transfiere al proceso de ajuste en virtud del cual partiendo del esquema —consumido— se engendra a través de la respuesta del consumidor el sentido de inefabilidad, el halo emotivo» (Eco, 2002, p. 167).

Es esta operación de definición por transformación la que habita el centro ideológico de la historiografía positivista. Como señala Terry Eagleton, podemos pensar que todo el despliegue de la estética moderna es parte de la construcción de la hegemonía ideológica del capitalismo:

Mi tesis, en términos generales, es que si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. [...] Es este fenómeno —y no tanto el hecho de que los hombres y las mujeres descubrieran súbitamente el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía— el que provoca que lo estético desempeñe una función tan singular dentro de la herencia cultural de nuestro presente (Eagleton, 2006, p. 53).

Agencia política que asumen magistralmente los artefactos de la música tonal moderna —culto y pronto *clásica*— recontextualizando el ritual en la sala de conciertos y transformando el sacrificio en representación. Todo el programa estético musical de las élites de los siglos XVII a XIX puede entenderse como procedimiento para «hacer creer en el orden mediante la representación, poner en escena la pirámide social enmascarando lo que ella significa de alienante, para no conservar sino su necesidad» (Attali, 1995, p. 94). Allí, la musicología entra en escena, describiendo y explicando la *música artificial* producida por especialistas, enclaustrada y apartada del orden cotidiano y de las dimensiones de los sectores populares. «La estética de la representación no puede ya hacerse aceptar como naturalidad. Se disfraza como ciencia, como ley universal» (Attali, 1995, p. 94).

Como si fuese el revés de la trama de la explicación de Meyer, podemos entender la abstracción del fenómeno musical en *obra* como medio que posibilita su reificación e inscripción en valor de cambio, requisitos del capitalismo moderno. Jacques Attali expone al respecto:

[...] una obra es una forma abstracta [...] el compositor produce un programa, una matriz, un algoritmo abstracto. La partitura que escribe es un orden descrito a un operador-intérprete. A continuación, el intérprete crea un orden en el espacio sonoro con su instrumento, máquina para traducir la partitura, para descifrar el pensamiento codificado del autor. La forma de la música es siempre recreada por el transmisor y los medios. Por último, el objeto es producido, vendido, consumido, destruido, usado (Attali, 1995, p. 59).

El compositor, el matricero es un especialista y la idea moderna de música aliena la producción musical de la vida cotidiana para colocarla en sus manos y, así, transformar a los no-músicos en consumidores (Small, 1991). Eso es también parte de la definición de la música tonal. Por eso, el esquema de Meyer solo cierra en *esa* música que no casualmente conforma el canon de la historia musical positivista. El resto de las músicas serán antecedentes o conformarán estudios *opcionales*, aun en textos muy actuales, como el manual escrito por el mismísimo Joseph Kerman: «El énfasis principal de *Listen* recae sobre el repertorio de la práctica común, con [...] una *unidad opcional* aunque generosa sobre la

11 «The main emphasis of Listen is on the common-practice repertory, with [...] an optional but generous unit on pre-eighteenth-century music». [El resaltado es nuestro]. Traducción del autor del artículo.

música anterior al siglo XVIII» (Kerman & Tomlinson, 2012, p. IX).¹¹ Dentro de este universo es imprescindible contar con la posibilidad de racionalizar la producción de los objetos, al volver cognoscible lo que la experiencia ofrece como inefable.

La lógica y las relaciones lógicas son, de hecho, conceptos claves del arte occidental. La obra de arte es explicable lógicamente, y en última instancia, cognoscible; en las relaciones que contiene nada puede quedar oscuro ni resistirse al análisis. Cada elemento se relaciona lógicamente con cada uno de los otros, y con la estructura principal de la obra. Quien escucha la música puede «abrirse paso oyendo» entre los sonidos, y entender los procesos que están en juego, aun cuando no pueda darles nombre (Small, 1991, p. 23).

Esa ausencia de conocimiento especializado del oyente, alienación en el consumo, es vital para comprender el desarrollo histórico de una sintaxis del objeto musical. «La música flota, como una lengua cuyos hablantes hubieran olvidado el significado aunque no la sintaxis [...]. La música se ha convertido en una mercancía, un medio de producir dinero. Es vendida y consumida. Es analizada» (Attali, 1995, p. 58).

Como la musicología, el capitalismo moderno también necesita distinguir el valor de la obra del de su instanciación, efímera y contingente, para que así adquiera un valor de cambio, diferenciando el valor del *programa*—que es la mercancía— del de su *uso*, es decir, su interpretación. De esta manera, la obra se vuelve autónoma y se cristaliza. Modalidad en la cual se ocultan las relaciones de producción y se distribuyen las funciones (matricero, operario, consumidor) en torno al objeto racionalizado: la obra, objeto que cuenta con su explicación músico-lógica que, a su vez, elimina su propia naturaleza construida (Korsyn, 2003).

La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede, por tanto, desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social (Eagleton, 2006, p. 53).

Es la sociedad de clases moderna la que necesita transformar la música en objeto, hacer del musicar una *cosa*: mercancía, valor de cambio. Lo logra confundiendo la música con la partitura, objeto además vendible entre la clase media durante todo el capitalismo fonográfico. Aprender la lectoescritura musical es aprender *por música* y, en ese aprendizaje, a lo que más hay que prestar atención es a las notas. Es lo que un aficionado inglés del siglo XVI debía aprender para tocar con su laúd en casa, del mismo modo que hoy un adolescente hace con su guitarra eléctrica en la academia del barrio. Las notas son lo que importa, lo que obtiene relieve en el paso de la música/proceso a la música/objeto, lo cual, incluso, se da antes de que se comience a utilizar el término *obra* dentro del otro gran dispositivo del mercado musical capitalista:

la sala de conciertos, que enclaustra al fenómeno musical para así poder cobrar por su audición. La forma se cierra al mismo tiempo que se la encierra en un recinto específico. En esas salas ocurre el espectáculo burgués por excelencia, la ópera, término derivado del latín *opus* que significa *obra*. En la sala pública es donde las emociones se codifican, se hacen *afectos*, fórmulas retóricas. La ópera es estructura analizable, requisito para ser transformada en valor de cambio. Necesita del desarrollo del sistema tonal funcional, estrictamente contemporáneo, relación en la cual armonía y melodrama se implican mutuamente (Fubini, 2005).

El artefacto estético será, así, fetiche del orden social hegemónico; en palabras de Attali, «el artista nace cuando su obra es puesta a la venta» (1995, p. 73), mientras que la musicología no eclosiona hasta tanto el liberalismo burgués se consolide como poder dominante —en el paso del siglo XVIII al XIX— y despliegue como urdimbre de su ideología la concepción de la obra de arte autónoma y su contemplación desinteresada (Eagleton, 2006). En este escenario, la tan vilipendiada reproductibilidad de la obra y el advenimiento de la fonografía en el siglo XX no son más que etapas posteriores de sofisticación del mismo fetichismo. En todo caso, amplían la circulación de la música/cosa, la democratizan y por eso son condenadas. Pero era una posibilidad que ya estaba disponible al reificar la música e historificarla¹² como *obra*. El *aura* ya estaba perdida mucho antes de que tuviésemos conciencia de ella. Antes, incluso, de que advirtiéramos que la obra/objeto es la unidad de sentido estético del arte moderno y que la historiografía musical es quien perpetúa la fetichización del artefacto musical. Porque oculta que es el mercado musical el medio socioeconómico en donde (y gracias al cual) se desarrolla el concepto moderno de arte, ese ideal que para Dahlhaus es el fundamento de la *historia de la obras* que defenderá ante sus detractores ideologizados.

12 Lo que se pretende con el uso terminológico es diferenciar la idea de historiar o historizar un fenómeno o concepto (que implica desnaturalizarlo y restituir, justamente, su condición histórica) de historificar mediante la construcción de un artefacto historiográfico; es decir, transformar por cosificación un asunto en tradición histórica para aumentar su valor, en el sentido de canon y, también, del concepto de tradiciones inventadas propuesto por Eric Hobsbawm (2015).

El carácter ideológico de la persistencia del positivismo

La historiografía positivista, antes que desarrollar una base metodológica sólida a partir de la reflexión sobre su episteme —cosa que, como vimos, no sucede—, se organiza para dar fundamento a las decisiones estéticas, al clivaje y a la estratificación que configuran el paradigma de la música culta occidental argumentando en una especie de pseudociencia que no hay música más allá de la partitura y, por lo tanto, de la cultura de élite. Esto será posible mediante la construcción de un objeto de estudio basado en la consideración excluyente de los elementos formales y en el prejuicio idealista de la gran obra de arte como valor en sí mismo, refractario a los condicionamientos de la sociedad (Lanza, 1986). Una hipoteca científica que hace posible el estudio *histórico* de la música si la apartamos de la historia; curiosa forma paradójica de historiografía que construye objetos intemporales.

13 ¿Es también una extraña casualidad que los cursos introductorios a la historia de la música en nuestras facultades y conservatorios se llamen apreciación musical?

Hacer perdurar es también cristalizar, objetivar, reificar. Eso hace la notación, creando clásicos, «obras musicales que sobreviven a sus creadores para convertirse en rasgos aparentemente permanentes del paisaje musical» (Small, 1991, p. 40). La partitura no es, entonces, un *medio* de conservación, sino un *fin*. La obra es la partitura, ya que anotando la música podemos transformar el *musicar* en objeto, pero, fundamentalmente, porque si creemos que la música es un objeto, podemos desplegar alrededor de ella todas las relaciones que el capitalismo impone al mundo de las personas y las cosas.

El mercado de los objetos imaginarios musicales, las obras, necesita del desarrollo de una teoría, de una ciencia que fije pautas de valor que *aprecien*,¹³ que pongan precio a esos objetos a la venta. «Finalmente, la existencia de un sistema de notación permite el nacimiento y el cultivo de la musicología» (Small, 1991, p. 41).

Ni la obsesión positivista por las partituras ni la creación de la categoría obra/objeto y su regulación mediante el concepto de estilo responden a formulaciones inocentes. Como vimos, el marco de este despliegue epistemológico es el desarrollo del capitalismo moderno y la cúspide del imperialismo europeo. Pero hay algo más que permanece a buen resguardo de posibles críticas e imputaciones de etnocentrismo. Un aspecto que se consolida cuando el positivismo musicológico realmente cristaliza homogeneizando la práctica historiográfica de occidente allá por 1960. Si ensayamos una rápida cronología podríamos pensar que la historiografía musical durante el siglo XIX permanece bajo el signo del idealismo, de la afirmatividad eurocéntrica y del culto al compositor. Hacia los años de entreguerras aparece una tendencia social en la musicología, influenciada por los trabajos de Durkheim y, sobre todo, de Max Weber. Pero es a partir de 1945, en la posguerra, que la historiografía positivista *de los estilos* (Samson, 2009), basada en la obra/objeto se vuelve hegemónica. De allí que el capítulo de Kerman dedicado al positivismo lleve el subtítulo *The Postwar Years*.

En ese contexto es muy sugerente encontrar en sus defensores una contrastación con todo lo que se presente como *ideológico* y que pueda entrometerse en la narración estilística. No pretendemos sostener una mecánica causal entre historiografía musical positivista y antimarxismo, sino preguntarnos si no existe una relación bastante más profunda de lo que podría entreverse a simple vista, más cuando es identitario del positivismo el presentarse como ajeno a todo sesgo ideológico, aspecto que ocupa el centro de las críticas que el posmodernismo le ha dirigido.

Retomemos a Ernst Gombrich y su defensa de Karl Popper, la *sociedad abierta* (Popper, 1957) y la historia del arte desligada del *determinismo social* marxista: «La palabra mágica para mantener a raya esas ideas subversivas es el término “estilo”» (Gombrich, 2004, p. 117).

En la misma línea encontramos lo siguiente:

[...] historia de los estilos autónoma proveyó una alternativa segura [...] frente a las metodologías marxistas de Alemania Oriental y el bloque socialista que convertían en sospechoso todo tipo de teoría cultural y hermenéutica. Es en este contexto intelectual que se lanzaron los grandes proyectos filológico-positivistas de los años de posguerra (Stanley, 2001, s/p).¹⁴

14 «[...] autonomous style history provided a safe alternative [...] to the Marxist methodologies of East Germany and the socialist bloc that made any kind of cultural theory and hermeneutics suspect. In this intellectual context the grandly conceived philological-positivistic projects of the postwar were launched». Traducción del autor del artículo.

Lo que escasea como reflexión metodológica pareciera abundar en cuanto a manifiesto político, rehuendo de los «tópicos *políticamente sensibles* como el sentido histórico y la causalidad» (Stanley, 2001, s/p). En Alemania Occidental hallaremos, sobre todo en Dahlhaus, un tono militante y *bajo amenaza*, más si consideramos que su posición académica en Berlín tal vez lo hizo creer que estaba en un puesto de avanzada en la lucha ideológica que requería defender la historiografía *occidental* a ultranza: «el concepto de obra es la categoría central de la música, por lo tanto también de la historiografía musical, [...] se ve expuesta a crecientes dudas que surgen [...] por una difundida tendencia a la crítica ideológica» (Dahlhaus, 1997, p. 14).

Nuevamente, mediante el modelo judicial de la historiografía positivista, Dahlhaus condena la crítica ideológica que amenaza el corazón de la cultura occidental: la obra musical. Este autor no abraza la historiografía de los estilos porque no hay otra forma de estudio válida (tópico recurrente entre los positivistas). Al contrario, «Dahlhaus desarrolló su propio método histórico —el más conscientemente articulado de la posguerra— en buena medida como respuesta a las críticas marxistas hacia los procesos históricos autónomos y el análisis morfológico de la obra» (Stanley, 2001, s/p).¹⁵

Sobre todo a partir de los años sesenta, en la historiografía general, las epistemologías tradicionales eran muy cuestionadas en occidente y los enfoques marxistas resultaban atractivos, particularmente, porque ofrecían una alternativa explícita frente al positivismo. A diferencia de los estudios musicales occidentales, este cambio paradigmático sí se trasladó a la historiografía musical de los países del este de Europa, dentro del bloque soviético, que hicieron foco en comprender la música como *práctica social*, y no como objeto de cambio. En algún sentido, los musicólogos marxistas «anticipan algunas de las tesis de la “nueva” musicología (o musicología crítica)» (Shreffler, 2003, p. 500).¹⁶ Es precisamente *en contrade* esta matriz de renovación epistemológica que Dahlhaus construye su programa. Él «escribía en contra de la prolífica y cada vez más sofisticada musicología marxista que emanaba desde el otro lado de la ciudad, Berlín Oriental» (Shreffler, 2003, p. 500).¹⁷ Por eso las teorías de Dahlhaus, paradigmáticas y muy influyentes dentro de la musicología occidental, «se pueden leer como una polémica antimarxista» (Hepokoski, 1991, p. 227). La historiografía hegemónica se dedicará, entonces, a resguardar lo que de musical posee la sociedad capitalista de posguerra, el «signo de carácter

15 «Dahlhaus [...] developed his own historical method —the most self-consciously articulated one in the postwar era (Grundlagen der Musikgeschichte, 1977)— in significant degree as a response to Marxist (including Adornoesque) critiques of autonomous historical process and formal work analysis». Traducción del autor del artículo.

16 «[...] anticipates some of the main tenets of the “new”(or critical) musicology». Traducción del autor del artículo.

17 «He was writing against: the prolific and increasingly sophisticated Marxist musicology emanating from the other side of the divided city, East Berlin». Traducción del autor del artículo.

especial de la historiografía de la música. En la medida en que el tema principal [...] esté constituido por obras importantes que han perdurado en la cultura musical del presente» (Dahlhaus, 1997, p. 12). He aquí razones para que el programa del positivismo rechace lo histórico, y desarticule el vínculo entre relaciones de producción y músicas, ocultándolo, como en toda fetichización, artificio por medio del cual los hombres pueden sentirse felices aunque en realidad no lo sean. «Este es el verdadero milagro de la cultura afirmativa» (Marcuse 1978, p. 70).

Como hemos visto, la musicología positivista —en ocasiones convertida en sentido común académico— suele tildar de ideologizada a la historia social de la música. Con esto y con la utilización del adjetivo *marxista* se intenta desmerecer sus estudios y conclusiones y homologarlas prácticamente con propaganda política. Sin embargo, si atendemos a la cronología y a los contextos de producción del positivismo musicológico, puede entenderse que este surge como *respuesta ideológica* a la historia social de la música, siendo su herramienta principal la categoría de estilo, la que, por lo tanto, no tiene nada de neutral.

Observamos, entonces, una jugada en tres direcciones, aparentemente independientes y *desinteresadas*, pero que convergen y resultan interdependientes para la construcción hegemónica de la cultura musical occidental: la armonía funcional descansa en el núcleo racionalizado de la música para convertirla en obra/objeto, bien de cambio; a su vez, la obra/objeto se coloca en el centro de la narrativa musicológica para convertirse en concepto normativo y regulatorio de la interpretación y del consumo musicales; el aspecto experiencial y fenoménico de la interpretación y del consumo musicales es despreciado dado su carácter de copia regulada de la obra/objeto.

Gracias a esta íntima relación de términos, la musicología *de las obras* construye la historia *de los estilos* y clasifica tales objetos mediante su lógica interna, es decir, armónico funcional, abstrayendo la música de sus condiciones sociales y culturales, es decir, *históricas*.

Encontramos en esta circularidad una estrategia que consolida aquellos aspectos que son centrales para que el capitalismo convierta la música en mercancía, lo cual permite, al menos, sospechar que más que un debate meramente metodológico, la firme resistencia y reproducción del positivismo musicológico en la escritura de las historias de la música se corresponde con un modelo hegemónico de sociedad, transformado en globalizado tras la derrota del bloque socialista a fines del siglo XX. Una victoria a la que, al menos simbólicamente, contribuyó la historiografía musical positivista.

Referencias

- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Beard, D. y Gloag, K. (2005). *Musicology: the key Concepts* [Musicología: conceptos clave]. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Bermúdez, E. (1982). *La pobreza del positivismo*. Recuperado de https://www.academia.edu/33884388/La_pobreza_del_positivismo_el_quehacer_musicologico_en_Am%C3%A9rica_Latina
- Carr, E. (2006). *¿Qué es la historia?* Barcelona, España: Ariel.
- Claro Valdés, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología: Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*, (100), 8-25. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458/14771>
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, España: Gedisa.
- Duckles, V., Passler, J. y otros (2001). *Musicology* [Musicología]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Nuevo Diccionario Grove de la Música y los Músicos]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.
- Eco, U. (2002). *La definición del arte*. Barcelona, España: Destino.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza.
- Ginzburg, C. (1993). *El juez y el historiador. Consideraciones al margen del proceso Sofri*. Madrid, España: Anaya & Mario Muchnik.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music* [El museo imaginario de las obras musicales: un ensayo de filosofía musical]. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press.
- Gombrich, E. (2004). *Breve historia de la cultura*. Ciudad de México, México: Océano.
- Hepokoski, J. (1991). The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources [El proyecto Dahlhaus y sus fuentes extra-musicológicas]. *19th-Century Music*, 14(3), 221-246.
- Hobsbawm, E. (2015). *The invention of tradition* [La invención de la tradición]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology* [Contemplando la música: desafíos de la musicología]. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Kerman, J. y Tomlinson, G. (2012). *Listen: Eighth edition* [Escuchar: octava edición]. Nueva York, Estados Unidos: St. Martin's Press.
- Korsyn, K. (2003). *Decentering music: A critique of contemporary musical research* [Descentrando la música: una crítica a la investigación musical contemporánea]. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Lanza, A. (1986). *El siglo XX: Tercera parte*. Madrid, España: Turner.
- Marcuse, H. (1978). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Sur.

Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music* [La emoción y el significado en la música]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Popper, K. (1957). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, España: Alianza.

Samson, J. (2009). Music History [Historia musical]. En J. P. E. Harper Scott y J. Samson (eds.). *An Introduction to Music Studies* [Introducción a los estudios musicales]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press

Shreffler, A. (2003). Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History [Los muros de Berlín: Dahlhaus, Knepler y las ideologías de la Historia de la Música]. *The Journal of Musicology*, 20(4), 498-525.

Small, Ch. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, (4), 3-5.

Small, Ch. (1991). *Música, sociedad, educación: un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid, España: Alianza.

Stanley, G. (2001). Historiography [Historiografía]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Nuevo Diccionario Grove de la Música y los Músicos]. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.