



Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.0

Tu sei libero:

- ◆ di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire o recitare l'opera

Alle seguenti condizioni:



Attribuzione. Devi riconoscere il contributo dell'autore originario.



Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per scopi commerciali.



Non opere derivate. Non puoi alterare, trasformare o sviluppare quest'opera.

- ◆ In occasione di ogni atto di riutilizzo o distribuzione, devi chiarire agli altri i termini della licenza di quest'opera.
- ◆ Se ottieni il permesso dal titolare del diritto d'autore, è possibile rinunciare ad ognuna di queste condizioni.

Le tue utilizzazioni libere e gli altri diritti non sono in nessun modo limitati da quanto sopra

La música como forma de interrelación social¹

Franco Fabbri, Universidad de Turín

«Cómo el musicólogo puede comprender la música a través de comprender las relaciones humanas, o viceversa.» La pregunta que me ha llevado a las reflexiones que haré a continuación es clara y razonable. Sin intención ofensiva alguna hacia quien la formuló (todo lo contrario), tengo que decir que tiene el aspecto claro y razonable de las preguntas que hacen los niños y que los adultos son increíblemente incapaces de responder, pues se pierden en una cantidad descontrolada de distinguos, paréntesis y reservas. Me temo que me pasará lo mismo.

Llamo la atención, antes que nada, sobre el hecho de que se nos pregunta «cómo», *de qué manera* el musicólogo puede comprender la música a través de la comprensión de las relaciones humanas. Por lo tanto, se sobreentiende que esa concatenación de comprensiones es posible, se da por descontada, en ambos sentidos: se puede comprender la música a través de las relaciones sociales, y las relaciones sociales a través de la música. La pregunta (y aquí empieza a entreverse su perfidia) se refiere solo al «como». De hecho, si quisiera dar una respuesta expeditiva –como se hace a menudo con preguntas de este tipo– podría citar algunos casos de estudios musicológicos que han conseguido ese objetivo de manera brillante, iluminando un cuadro de relaciones sociales mediante el estudio de ciertas prácticas musicales, géneros, estilos u obras concretas, o desvelando significados y relaciones musicales a la luz de la comprensión de una red de relaciones sociales. Pero esto me traería problemas, pues un conjunto de casos no define necesariamente un método compartido, un «como» aceptado por todos. También para abreviar, podría confundir un poco las cosas –se suele hacer también con este tipo de preguntas– diciendo que esa concatenación o relación de comprensiones es el objeto de disciplinas como la sociología de la música o la antropología de la música; frente a lo cual, el cada vez más péfido autor de la pregunta podría insistir: «Pero he dicho “el musicólogo”», poniéndome así en una situación aún más embarazosa. Debería preguntarme a mí mismo (para poderse lo explicar a quien me interroga) qué diferencia hay entre un musicólogo y un sociólogo o un antropólogo de la música, esto es, debería plantearme la cuestión de los «límites» entre esas disciplinas, y debería preguntarme también –por ejemplo– si la comprensión de las relaciones humanas a través de la comprensión de la música es realmente un objetivo de la sociología de la música: sociólogos de la música muy autorizados como Simon Frith,

¹ Este texto fue presentado en Barcelona, el 9 de mayo de 2009, como conferencia conclusiva de las «II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs», en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC). Traducción de Marta García Quiñones.

a quien conozco personalmente, han admitido más de una vez que no tienen una competencia musical adecuada a esa tarea.

Podría contestar también con la palabra mágica, «interdisciplinariedad», lo que, junto con mis otros intentos de afrontar la pregunta, se podría resumir así: «Algún musicólogo ha conseguido comprender la música a través de la comprensión de las relaciones humanas y viceversa, pero en general es mejor que el musicólogo recabe la ayuda de algún otro experto. » Y esto, naturalmente, desencadenaría otras preguntas: por qué existen esas otras disciplinas, por qué razón los etnomusicólogos y los antropólogos de la música no se llaman musicólogos *tout court*, y quizás también (en una espiral de preguntas que puede ser que nadie sea capaz de responder) qué relación hay entre los antropólogos de la música y los otros antropólogos, entre los sociólogos de la música y los otros sociólogos.

Y todo esto para ocultar el verdadero motivo del desconcierto inicial: que en realidad un cierto número de musicólogos no piensa en absoluto que la tarea de su disciplina sea comprender la música a través de la comprensión de las relaciones humanas, y viceversa, y que por lo tanto el «como» –para ellos– queda totalmente fuera de la discusión. Piensan que la música que les interesa (no precisamente toda la música, sino la música que les parece digna de estudio musicológico), entendida como texto, es autónoma frente a lo que no es música, lo «extramusical». Por tanto, subrayo, no consideran imposible que una música determinada pueda ser comprendida a través de la comprensión de las relaciones humanas, o viceversa, sino que en sustancia cuanto más posible sea que una música sea comprendida de este modo, tanto menos interesante será para el musicólogo: será una música «funcional», carente (o dotada sólo en parte) de «valor estético», y por ello interesará como mucho a los antropólogos y a los sociólogos. La tarea esencial del musicólogo, de acuerdo con esta visión, es la de descubrir y mostrar los valores inmanentes de las obras musicales en su autonomía.

No estoy de acuerdo. Sobre todo no estoy de acuerdo con identificar la posición de estos musicólogos (por más que sean numerosos, autorizados, aunque muy distintos unos a otros) con «la musicología». Se trata de un filón histórico, predominante durante mucho tiempo (no por casualidad Philip Tagg lo llama *conventional musicology*), que sin embargo nunca ha coincidido con todo el universo de los estudios musicales. Desde hace décadas las posiciones distintas a ésta han ido adquiriendo cada vez más relieve, y en algunos países son dominantes: por eso estoy en contra también de quien identifica esta posición con la musicología «académica». En cambio, reivindico el derecho a incluir en la musicología todas las aproximaciones científicas a la música, sea cual sea la naturaleza de la música de la que tratan.

Y mira por dónde, a pocos minutos o a pocas líneas de distancia del primer comentario a una pregunta clara y razonable, simple como las que hacen los niños, me veo obligado a responder a otra serie de preguntas, todas ellas tan claras y razonables, todas tan páfidamente simples: ¿qué es la música? ¿Las relaciones humanas tienen algo de no musical, de manera que puede decirse que una cosa es la música, y otra distinta las relaciones humanas? Así pues, ¿tiene sentido hablar de «música absoluta»? ¿Existen valores musicales autónomos que permitan juzgar qué relevancia tiene la música para los hombres, pero *independientemente* de las relaciones humanas? ¿Algo que tenga, para entendernos, el mismo estatuto que las magnitudes físicas clásicas, como la temperatura o la masa? ¿De qué músicas se tiene que ocupar el musicólogo? Si no se trata de todas las músicas, ¿es legítimo pensar que tengan que existir disciplinas que estudien aquellas músicas que la musicología no debe (no puede, no quiere) estudiar?

Como cualquiera que esté mínimamente interesado en la materia sabe bien, estas son algunas de las preguntas básicas de la historia de la musicología (o de las musicologías), afrontadas una y otra vez por estudiosos de altísimo valor. No tengo la pretensión ni la presunción de responderlas de manera definitiva. Pero me parece útil preguntarse de vez en cuando por su interconexión, en este momento (a finales de la primera década del siglo veintiuno) y en la actual situación del mundo. Ya sé, y por ello pido disculpas, que no contestaré a la pregunta de partida, la que versa sobre el «como»; pero espero que al final de estos razonamientos quien la formuló tendrá las ideas más claras sobre dónde buscar *su* respuesta.

¿Qué es la música?

A primera vista, especialmente para alguien que no esté familiarizado con los problemas de la musicología, el hecho de plantear una pregunta tan fundamental podría parecer síntoma de una gran confusión disciplinar o de una pedantería insoportable. «Hace años que estudiáis la música –diría– y ¿aún no sabéis qué es?» O incluso: «¿Qué hay de tan nuevo en vuestras argumentaciones para que sea necesario redefinir las bases otra vez?».

En realidad, en los últimos treinta o cuarenta años, muchas nuevas aproximaciones al estudio de la música (o revisiones y justificaciones de aproximaciones preexistentes) han ido acompañadas de reflexiones de este tipo, con la participación de los representantes más autorizados de las disciplinas musicológicas. Sin pretender ser exhaustivo, y sin respetar el orden cronológico, recuerdo el libro de Carl Dahlhaus y Hans Heinrich Eggebrecht *Was ist Musik?*, publicado en alemán en 1985, un estudio en forma de diálogo donde dos de los mayores exponentes de la musicología del siglo veinte defienden con distintos argumentos la corriente de pensamiento «absolutista», de manera casi siempre rigurosa y convincente, aunque con algunos inesperados atajos y relajamientos del rigor (en

el caso de Dahlhaus) o deteniéndose inexplicablemente en el umbral de conclusiones contradictorias respecto a la citada corriente de pensamiento (en el caso de Eggebrecht). El volumen toma en consideración muchas de las otras preguntas que nos hemos hecho, y por ello constituye una fuente preciosa para nuestros razonamientos. Solo en el último capítulo, titulado como el libro, Eggebrecht advierte al lector que «no esperamos que al final de este libro surja una definición» (Dahlhaus y Eggebrecht 1985/1988, p. 143), y recupera un argumento ya desarrollado anteriormente, según el cual la cuestión de la definición asume aspectos distintos según se vea desde una perspectiva presente («condicionada así, eventualmente de manera inconsciente, por la posición de observación», *ibid.*; en el primer capítulo había observado que «si se dice [...] “la música es...”, se implica tácitamente una posición y no se plantean pretensiones de historicidad», p. 19), o desde una perspectiva histórica («para [el historiador] las definiciones de la música [...] conviven en su diversidad sin competir entre ellas [...] pues para cada definición toma en consideración el sistema de presupuestos de los que estas derivan...», p. 18; y «el historiador, desde que existe, no puede proceder sino de manera relativizadora», p. 22). En uno y otro caso, por distintos motivos, cada definición debería resultar legítima, y esto parece autorizar a Eggebrecht a abandonar cualquier intento infructuoso de llegar a una definición general, y a dedicar el resto de su intervención a una reflexión sobre los que considera los caracteres esenciales del concepto europeo de música: emoción, *mathesis*, tiempo. Por otro lado –dice–, «una definición en sentido estricto no se encuentra en ningún sitio». Por su parte, Dahlhaus no se inmuta: toda su aportación al capítulo titulado «¿Qué es la música?» se centra en las relaciones entre notación musical y significado, y entre música y lenguaje, en la tradición culta europea, en perfecta simetría con las anotaciones incluidas al comienzo del volumen: «...la pertenencia de una cancioncilla y una composición dodecafónica a la misma categoría no es en absoluto obvia» (p. 8) y:

Por lo tanto si la categoría «música» [...] es una abstracción que fue puesta en circulación en algunas culturas y no en otras, entonces nos encontramos frente a la infausta alternativa entre dilatar y tergiversar el concepto europeo de música, hasta alejarlo de su origen, o bien excluir de ese concepto la producción musical de algunas culturas extraeuropeas. La primera opción tendría poco fundamento bajo el prisma de la historia espiritual, la segunda sería tachada de etnocéntrica, ya que los africanos, aunque por una parte acentúan la *négritude* de sus culturas, por otro no tienen intención de renunciar al prestigio de la palabra «música». Y la salida a este dilema se entreve solo si se ponen en relación la problemática etnológica y la histórica, y por tanto si se intenta resolver las dificultades afrontándolas todas juntas (p. 9).

La «salida» es mencionada por Dahlhaus al final de su contribución al primer capítulo:

Pero si la humanidad encuentra su expresión no en el descubrimiento de una sustancia común, sino en el principio del respeto a una diversidad no eliminable, en ese caso la fidelidad a la idea de «una» música se concreta renunciando a ella como concepto esencial para reintroducirla como principio regulador del entendimiento recíproco (p. 13).

La idea (planteada retóricamente como hipótesis ajena) de que las «cancioncillas» y las culturas musicales africanas a fin de cuentas no sean música, y de que la «historia espiritual» reserve el «prestigio de la palabra “música”» solo a la música culta europea, se atempera desde el punto de vista de la tolerancia intercultural. Sin embargo, observo que Dahlhaus tiene toda la razón al sostener que existe una relación entre el problema conceptual de la definición de «música» y un problema lingüístico. A las observaciones del musicólogo alemán sobre la inexistencia del plural de *Musik*, y sobre las diferencias entre la música y los «géneros textuales», añadiría las mías (menos serias, o quizás no) sobre las desastrosas consecuencias que hubiera tenido la eventual denominación de todo lo que hoy llamamos «cine» como «teatro reproducido»: los «verdaderos dramatólogos» aún estarían discutiendo si y en qué condiciones el «teatro reproducido» merece ser estudiado, y mirarían con recelo el deseo de legitimación de los cultores de los *popular drama studies* (Fabbri 2008, p. 69).

Otra fuente muy útil, enteramente dedicada a la cuestión de la definición del concepto de música, es la obra más reciente de Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, publicada en 1998. La considero una de las argumentaciones más convincentes (junto con las de Tagg, que citaré más adelante) contra el paradigma de la «obra» y de la «música absoluta». He aquí un extracto del capítulo introductorio (*Prelude*):

No hay algo así como la música.

La música no es en absoluto una cosa, sino una actividad, algo que la gente hace. La cosa aparente «música» es una invención, una abstracción de la acción, cuya realidad se desvanece tan pronto como la examinamos de cerca. El hábito de pensar por medio de abstracciones, de tomar de una acción aquello que parece su esencia y de dar un nombre a esa esencia, es probablemente tan viejo como el lenguaje; es útil para la conceptualización de nuestro mundo, pero tiene sus riesgos. [...] Es la trampa de la reificación, y ha sido un persistente error del pensamiento occidental desde Platón, quien fue uno de los primeros responsables de este crimen.

Si no hay algo así como la música, entonces preguntar «¿Qué significa la música?» es formular una pregunta que no puede tener respuesta. Los estudiosos de la música occidental, aunque no lo han entendido así, parecen haberse dado cuenta de ello; pero en vez de dirigir su atención hacia la actividad que llamamos música, cuyos significados hay que captar en el curso del tiempo y no pueden ser fijados en papel, han llevado a cabo silenciosamente un proceso de elisión por medio del cual la palabra *música* se ha llegado a identificar con «las obras musicales de la tradición occidental». Al menos estas parecen existir realmente, aunque la cuestión de *cómo* y *dónde* existen plantea problemas. De este modo la pregunta «¿Qué significa la música?» se convierte en otra más manejable: «¿Qué significa esta obra o estas obras musicales?» —que no es la misma pregunta en absoluto (Small 1998, pp. 2-3).

Con un tono similar (y en el mismo año) se expresa Nicholas Cook (1998/2005, p. IX): «La música no es algo que sucede: es algo que hacemos y es lo que hacemos *con ella*. La gente piensa a través de la música, decide quién es con la música, es expresa con música.»

La idea de la música como actividad ya había sido formulada por Gino Stefani, precisamente en una definición de «música», en 1976: «Cualquier actividad con o alrededor de cualquier tipo de sonidos» (Stefani 1976). Justamente tomé esa definición, en 1981, como base para una teoría de los géneros musicales (Fabbri 1981, 1982). Más recientemente el mismo Stefani ha repensado esa definición y la ha actualizado así: «Música: “sonido vivido estéticamente”, donde “sonido” es cualquier tipo de acontecimiento sonoro» (Guerra Lisi, Stefani et al., 1998, p. 22) y también: «En la óptica cultural dominante, música es todo lo que una sociedad considera tal. [...] En la óptica de las potencialidades humanas (de acuerdo con la estética radical de un John Cage), música es “el sonido vivido estéticamente”; “sonido” es cualquier acontecimiento acústico... “estético” es vivido en y para sí mismo, es decir como experiencia autónoma» (Stefani y Guerra Lisi 2004, pp. 126-127). Sigo prefiriendo la definición más «vieja», que sin embargo Stefani (en una comunicación personal) ha comentado con estas palabras:

Una definición que en ese contexto era más bien una ocurrencia sobre la marcha, sumaria, apresurada, casi polémica; por supuesto no implicaba, por ejemplo, que el sonido de un martillo neumático (actividad con sonidos) sea sin duda música para todos; suponía que ese ruido «puede» ser escuchado como música, por John Cage por descontado, pero también por cualquiera que lo escuche con intención-atención estética.

De hecho, en la definición de 1976 faltaba un elemento importante: la decisión por parte de una comunidad de llamar «música» a la actividad con y alrededor de los sonidos. Ese elemento es introducido por Stefani al principio de la definición del 2004, tomándolo de Luciano Berio (1981) y de John Blacking (1973/1986), pero aparentemente solo es un elemento de apoyo de la que parece la auténtica nueva definición: «sonido vivido estéticamente». Por más que lo «estético» en Stefani (como él mismo precisa) implica una plenitud de los sentidos distinta a la concepción esencialmente receptiva de la tradición filosófica occidental, y aunque ese «vivido en y para sí mismo» puede implicar también la noción de actividad, la sugerencia de una «experiencia autónoma» y la mención a «cualquier acontecimiento acústico» no me satisfacen: al final el carácter propiamente revolucionario (más que simplemente polémico) de la definición de 1976 se atenúa en una posición que condiciona la naturaleza musical de un acontecimiento sonoro a la intención-atención estética. La clásica definición de Blacking (1973/1986, p.33: «La música es producto del comportamiento de los grupos humanos, con independencia de su grado de organización: es sonido humanamente organizado») resulta así más neutra y aceptable.

Creo que el primer requisito de una definición útil sea el de la inclusividad. Decidir qué es música y qué no es tarea solamente de los musicólogos: su tarea es estudiar lo que los seres humanos (incluso en comunidades muy reducidas) llaman «música». Naturalmente, la comunidad de los

musicólogos no tiene un estatuto distinto de otras comunidades humanas, y esto da cuenta de la posibilidad de estudiar en cuanto música actividades con y alrededor de los sonidos de comunidades que *no* llamen a esas actividades «música», concepto hegemónico pero no universal. Creo que esta es también una manera de tomar nota de las diferencias entre culturas, sin que esto suponga la obligación de que solo los pertenecientes a una cultura puedan estudiar sus manifestaciones. Por otro lado, la referencia a «cualquier actividad», que podría parecer pleonástica, nos recuerda que no debemos subordinar la definición a la atención o al valor estético, a la autonomía, al «arte». Una buena reformulación de la definición de Stefani de 1976, que toma en cuenta las observaciones que acabo de hacer, podría ser esta. «Música: cualquier actividad con y alrededor a cualquier tipo de sonidos, que una comunidad decida llamar así.» Me parece que esta definición es compatible con todos los posibles objetos de estudio de una musicología entendida en sentido etimológico: de las partituras de la literatura musical eurocultura –que forman parte de los materiales necesarios o indispensables para las actividades alrededor del sonido de esa tradición– a la escucha de música electrónica en una aldea vendeda –población que, como nos recuerda Blacking (1973/1986, p. 50), no considera música lo que no sea producido directamente por un ser humano–, del tren de John Cage al Muzak, de un concierto de Elefthería Arvanitaki a los «cantos de mesa» previos a la *koúpa*, en la isla de Tilos, de la escucha en automóvil de *Cosmic Pulses* de Stockhausen a la realización de la sigla identificativa de una radio web, del canto de las ballenas (¡hay zoomusicólogos! Cfr. Martinelli 2002) al concepto de *dulugu ganalan*, «el sonido ante-super-puesto», de los kaluli de Papúa Nueva Guinea (Feld 1990).

Alguien podría preguntarse si introduciendo el correctivo de la aceptación comunitaria («...que una comunidad decida llamar así»), la primera parte, la que tiene que ver con los sonidos, no se convierte en pleonástica; si se eliminase, se volvería a la definición de Berio. No obstante, me parece que, si la definición tiene sustancialmente la intención de establecer el objeto de estudio de la musicología, hay que poner un límite al arbitrio, y que frases como «este cocido (o esta escudella) es una verdadera sinfonía de sabores» no deberían ser objeto de investigación musicológica, a menos que la frase no la haya pronunciado o escrito Rossini. Pero quién sabe.

¿Las relaciones humanas tienen algo de no musical, de manera que puede decirse que una cosa es la música, y otra distinta las relaciones humanas?

En serio, quién sabe. La gastronomía comparte con la musicología no sólo el recurso a un lenguaje metafórico, debido al carácter no verbal de la comunicación que se establece alrededor de la comida y a la dificultad de expresar por otros medios sus significados: comparte también el carácter

profundamente, constitutivamente social. Hasta el punto de que, a través de la mediación social, no es difícil, ni mucho menos absurdo establecer vínculos entre comida y sonido, más allá del carácter anecdótico de los pedidos por carta de *cotechini* o de los míticos *tournedos*.

La definición de lo que es «extramusical» es lógicamente complementaria de la de música, y esto significa que podemos comprender mejor lo que distintos musicólogos entienden *realmente* por música si observamos lo que entienden por extramusical. No nos debe sorprender (como nos recuerda cualquier ensayo sobre la historia de la estética musical) que entre musicólogos y críticos de épocas y corrientes diferentes hayan surgido divergencias que no han tenido que ver tanto con el ámbito de las relaciones humanas, sino con el de la música misma: lo que en algunos periodos y/o según la opinión de algunos ha sido considerado eminentemente musical, o incluso la esencia misma de la música, en otros periodos y/o según la opinión de otros ha sido considerado por lo menos espurio y dudoso, y sustancialmente extramusical. La música vocal, el texto cantado y las acotaciones, la interpretación, la danza, la música funcional, las «canciones ligeras»: muchas prácticas con y alrededor de los sonidos que el sentido común de tantas personas colocaría tranquilamente en el campo de la «música», o que definiría como inseparables de ella, han acabado en el campo de la «extramusica». Hay matices, obviamente: quien sostiene que una determinada música es la música «auténtica» (por ejemplo, la música instrumental creada entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XX) no necesariamente implica que otras prácticas alrededor de los sonidos (por ejemplo, el drama musical) no sean música en absoluto; y quien sostiene que una música determinada merece ser estudiada y otra no (por ejemplo, respectivamente, la música de concierto y la música de salón) no necesariamente supone que la segunda pertenezca al dominio de lo extramusical. Sin embargo, creo que es cierto que cuando estas afirmaciones pasan a formar parte del acervo común de una elite, lo que no es música por antonomasia (la música «auténtica») inmediatamente se convierte en no música. Y aunque se pueda decir que cada comunidad llama «música», sin especificaciones, a la música que le es propia, y añade especificaciones a veces muy articuladas al definir la música de otras comunidades, me parece indiscutible que esta aproximación está particularmente arraigada en la comunidad de la música euroculta, algunos de cuyos miembros de hecho denominan la música que les interesa «música culta», o «de arte», o «de concierto», o «clásica» solo si se ven obligados por las circunstancias, a veces con cierto fastidio. Como escribí hace unos treinta años, cuando el superintendente de un ente lírico-sinfónico utiliza la palabra «música», no hay duda de que presupone la M mayúscula y se refiere a la literatura musical europea de un periodo bien definido. Y por otro lado, Francesco Giannattasio (1998, p. 20) escribe:

Sin embargo, es significativo, y hoy en día incluso paradójico, que etiquetas como «historia de la música» y «musicología», aunque se refieran a una única cultura, tengan la pretensión de representar un concepto omnicomprensivo de música, y viceversa, que cuando se abordan las expresiones musicales de las otras culturas y sociedades del mundo, se deba circunscribir su ámbito con atributos y

prefijos más o menos pertinentes (música étnica, *folk music*, música oriental, primitiva, exótica, etc.), como si por una parte estuviera «la» música, y por otra «algunas» músicas, o incluso indicios de músicas.

Es obvio que la distinción entre musical y extramusical no implica que entre ambos universos no pueda existir una interrelación, pero constituye una premisa necesaria para que se pueda hablar de «música absoluta», un concepto del que nos ocuparemos en seguida. Sin embargo, está claro que la manera en que se construye la dicotomía influye sobre el uso que se puede hacer de ella: no es lo mismo sostener 1) que algunas actividades humanas, objetos, conceptos, son *esencialmente* extramusicales, hasta el punto de que no se puede establecer ninguna relación entre ellas y la música, que sostener 2) que aunque sean distintas de la música, pueden ejercitar sobre ella una influencia (desempeñando, como dice Eggebrecht, el papel de «determinantes»), o sostener 3) que las actividades humanas «alrededor de los sonidos» (incluso si no son «con sonidos») forman parte de la música, y que por lo tanto, en sustancia todas las actividades y las relaciones humanas *pueden* ser musicales, y ninguna es no musical en sí misma (como vienen a decir los antropólogos de la música, y como está implícito en la definición de Stefani de 1976, y en la reformulación que hemos explicado hace poco).

El volumen de Dahlhaus y Eggebrecht, que promete tanto y cumple tan poco con quien se pregunta qué es la música (o con quien sea tan ingenuo como para creerse el título al pie de la letra), ofrece los pasajes de mayor interés precisamente donde los autores reflexionan sobre «¿Qué quiere decir extramusical?», como reza el título del tercer capítulo. La aportación de Dahlhaus consiste en una convincente reconstrucción de la trayectoria que lleva desde la «convicción de que la lengua es un elemento estable de la música y no un accesorio “extramusical” [...], tan obvia hasta el siglo XVIII» (p. 42), hasta la teoría de lo «específicamente musical» de Hanslick. Es interesante en este contexto la observación de que «la idea de lo específicamente musical constituye la premisa de cualquier máxima o teorema estético destinado a mantener alejada de la música una valoración basada en criterios sociales o políticos» (p. 45). Y Dahlhaus añade:

Por eso no debe causar estupor que la objeción de que la especificidad de la música consiste justamente en no ser específicamente musical haya sido puesta por parte marxista, y precisamente por Zofia Lissa: su opinión es que las funciones sociales y los modos socialmente fundados de la recepción no son en absoluto, como pensaba Hanslick, «externos» a la esencia estética de la música, sino que pertenecen a la sustancia de esta, cuya estilización en el «arte musical» representa un elemento ideológico en el sentido de una falsa conciencia (*ibid.*).

La contribución de los estudiosos marxistas a la teoría de la interrelación entre música y realidad social es –como reconoce Dahlhaus– evidente: en el debate reciente lo sostienen con decisión estudiosos como John Shepherd (1988, pp. 21-22), como Richard Middleton, como Luigi Pestalozza (el título de las actividades culturales, de la revista y de la asociación que dirige,

Musica/Realtà, es testimonio de una vida dedicada a este concepto de interrelación). Pero querría hacer notar que la comunidad de los que se oponen a la teoría de lo «específicamente musical» está formada también por muchos estudiosos que cabría definir como no marxistas a no ser que se quiera atribuir al marxismo una capacidad hegemónica bastante sorprendente hoy en día (y también en la época de publicación del volumen de Dahlhaus y Eggebrecht). La observación es pertinente respecto a la manera en que Dahlhaus continúa la discusión: critica la teoría de Hanslick como prescriptiva y tautológica, pero atribuye estos mismos defectos a las hipótesis de Zofia Lissa. Según Dahlhaus, solo se puede observar que una música «completamente absorbida por sus funciones sociales (hasta el punto de que algunas culturas no conocen de hecho el concepto autónomo de música) es también un hecho histórico y etnográfico», en la misma medida que, «en el extremo opuesto [...] un arte estéticamente autónomo, cuyo derecho [...] a una escucha que es un fin en sí misma no es solo reivindicado, sino también justificado en el nivel compositivo y que se satisface con la recepción» (Dahlhaus y Eggebrecht 1988, p. 46). Si no interpreto mal la sintaxis dificultosa y la liosa puntuación,² Dahlhaus reivindica para lo «específicamente musical» los derechos de la historia y de la etnografía, lo que sin duda hay que concederle: existen condiciones históricas y sociales bien definidas bajo las cuales maduró la teoría hanslickiana, como veremos más adelante. Pero resulta revelador el razonamiento por medio de extremos opuestos: Dahlhaus parece querer decir que, o una música es enteramente absorbida por sus funciones sociales (y entonces los que no la llaman «música» están más que justificados), o tiene todo el derecho (según la lógica compositiva y la satisfacción de la recepción) a reivindicar su total autonomía. El universo de la música real está probablemente en medio de estos dos opuestos, pero a Dahlhaus (que evidentemente toma partido por uno de los dos, y que tiene ideas schönbergianas sobre el camino de en medio) esto no le preocupa.

La posición de Eggebrecht es muy distinta:

[...] la cuestión de lo «extramusical» no es sistemática sino histórica: no hay música extramusical, sino que existe una música que no corresponde a una idea preconcebida, históricamente determinada, y que por eso es considerada música no pura o incluso impura, no verdadera e inauténtica (p. 50).

Por su parte, después de haber trazado una historia de las diversas teorizaciones de la música «pura», Eggebrecht introduce el concepto de «determinante», una entidad de naturaleza variada que interacciona con la música:

Musical es, en tanto que arte, solo (todo) lo que concuerda estructuralmente. Sin embargo, esta concordancia no es nunca puramente o absolutamente o autónomamente musical, sino que, en su esencia musical, siempre está influenciada, orientada, impregnada y habitada por una determinante, por ejemplo la emoción y la *mathesis* como elementos constitutivos, y el resto son componentes como interpretación y virtuosismo, movimiento y danza, gramática y retórica, ideas, imaginaciones,

² Si la interpretación correcta fuera distinta a la mía, faltaría el predicado que depende del sujeto «un arte estéticamente autónomo».

concreciones, acontecimientos, programas, situaciones de vida, objetivos, etc. Las determinantes son potencialmente infinitas en número e inagotables en sus tipos (p. 56).

Y más adelante:

En efecto, creo que nada de lo que existe tiene limitada la posibilidad de convertirse en una determinante musical. Y esto atañe también, por ejemplo, a la biografía de un compositor [...] o al público al que se dirige (o justamente no se dirige) la música, o al mercado, por ejemplo la norma de la GEMA que condiciona el porcentaje a la duración de una obra (p. 57).

Aquí Eggebrecht parece que piensa como un «marxista», o como un antropólogo de la música, aunque sea en un intento generoso pero desesperado de nadar y guardar la ropa: la autonomía de la música en cuanto arte, garantizada por la «concordancia estructural» (que –en rigor– no debería tolerar intromisiones), y sus relaciones con una realidad hecha de «determinantes». Pero a pesar de la declaración de principio, los ejemplos de «determinantes» que Eggebrecht cita se circunscriben todos ellos a la historia y al contexto de la música eurocult: como otras veces en el libro, se detiene en el umbral de conclusiones que darían la vuelta a los presupuestos (o que quizás habrían topado con la susceptibilidad del severo coautor).

Allí donde Eggebrecht renuncia a seguir adelante, en cambio John Shepherd (1988, p. 16) se interna con fuerza:

[...] o las músicas de tradición oral son intrínsecamente sociales, a diferencia de la música de arte occidental, intrínsecamente a-social, o hay que pensar que los distintos tipos de música reflejan y expresan las distintas maneras en que el proceso social se manifiesta en las distintas sociedades. Esta última explicación presupone que todas las músicas son intrínsecamente sociales, pero que la intrínseca socialidad de las distintas músicas es manipulada y mediada de maneras distintas por las distintas sociedades, lo que refleja y da expresión a las distintas manifestaciones del proceso social que se encuentran en distintas sociedades. Así, en nuestra sociedad, la intrínseca socialidad de la música tonal funcional y de otras músicas más recientes, compuestas en el ámbito de una «seria tradición de arte», es mediada de manera que produce una apariencia de «a-socialidad». Esta apariencia no sólo *hace posible* el desarrollo de teorías musicológicas que efectivamente ignoran lo social en la música, sino que constituye también un aspecto esencial de la realidad social y de la organización social del capitalismo industrial que al mismo tiempo *milita activamente* contra el desarrollo de cualquier teoría musicológica que tenga como fundamento lo social en la música.³

El «milita activamente» implica algo más que el «elemento ideológico en el sentido de una falsa conciencia» evocado por Zofia Lissa según la reconstrucción de Dahlhaus: describe el enfrentamiento entre la «musicología convencional» y las posiciones contrarias y alternativas a ella como un enfrentamiento sustancialmente político.

³ Las cursivas son de Shepherd.

Así pues, ¿tiene sentido hablar de «música absoluta»?

El musicólogo que ha articulado con mayor profundidad y de manera más convincente este último aspecto es Philip Tagg, en muchos de sus escritos. Aquí quisiera limitarme a citar el más pertinente al argumento general que estamos abordando: el primer capítulo de *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media* (escrito junto con Bob Clarida), que lleva por título «El ascenso del absolutismo musical» (Tagg y Clarida 2003, pp. 3-32). Tagg parte de un análisis de la coherencia lógica de la noción de «música absoluta» (de la misma manera que Dahlhaus, quien acusaba a lo «específicamente musical» de Hanslick de estar basado en una tautología). He aquí algunos de sus argumentos:

[...] llamar absoluta a la música lógicamente debería querer decir que la música así calificada no está mezclada con, ni depende de, ni está condicionada por, ni está de ninguna otra manera relacionada con nada más. Esta definición absoluta de ABSOLUTA plantea un problema obvio, pues ni siquiera el más recalcitrante absolutista musical afirmaría que una música ‘absoluta’ como, por ejemplo, el cuarteto en do sostenido menor de Beethoven (op. 131) es absolutamente independiente de la tradición musical a la que perteneció ese compositor. Como el cuarteto *de hecho* no puede haber existido aislado de las tradiciones musicales de las que el compositor era heredero, cualquier noción de MÚSICA ABSOLUTA debe ser dependiente de, al menos, la existencia de otra MÚSICA ABSOLUTA para su propia identidad. ABSOLUTA sería pues un adjetivo relativo en este caso, y la música en cuestión se podría llamar absoluta en el sentido de que no estaría relacionada con nada más sino con otra música (‘absoluta’) (p. 13).

Más adelante veremos cómo este aspecto va ligado al de los «valores musicales autónomos». Sigue Tagg:

[...] la negación explícita de la conexión con, o la interferencia de, cualquier cosa distinta a la música implica, por parte de los que aplican el adjetivo ABSOLUTA al nombre MÚSICA, una necesidad *de facto* de distinguir la música así calificada de la música que no se considera que justifique el uso de ese adjetivo. Por lo tanto, la MÚSICA ABSOLUTA depende de la existencia de una ‘música no absoluta’ para poder distinguirse como ‘absoluta’. Como la música ‘no absoluta’, al menos por inferencia, tiene que estar relacionada con otra música y con fenómenos que no son intrínsecamente musicales, la MÚSICA ABSOLUTA también tiene que relacionarse, aunque sólo sea de manera indirecta, con otros fenómenos distintos a la música, por vía de su relación *sine qua non* con la MÚSICA NO ABSOLUTA, y de la relación de esa música con cosas distintas a sí misma. Además, como los que distinguen un tipo de música de otros tipos con el calificativo ABSOLUTA en modo alguno constituyen toda la población, entonces son solo uno de los muchos grupos socioculturales identificables a través de determinados gustos musicales y opiniones. A través de esa connotación social, un término como MÚSICA ABSOLUTA está también ligado *volens nolens* a la posición sociocultural, gustos, actitudes y comportamiento de los que lo utilizan. De este modo, identifica no sólo a una música en relación con otra música, sino también a sus devotos en relación con los usuarios de otras músicas. A causa de esta connotación sociocultural inevitable, el concepto MÚSICA ABSOLUTA es una contradicción en términos (ibid.)

A continuación aparece un resumen, que sería muy interesante leer en paralelo al de Dahlhaus, del nacimiento del concepto de «música absoluta». Dos observaciones de Tagg son particularmente

penetrantes; una se refiere al carácter revolucionario del nacimiento de la subjetividad burguesa, su contraposición a los dogmas feudales y eclesiásticos:

Las visiones románticas de la música iban ligadas a las nociones de ‘personalidad’ y ‘libre albedrío’, centrales para la subjetividad burguesa, y a su vez eran tratadas como opuestos conceptuales al mundo externo de la objetividad material. La individualidad, la emocionalidad, los sentimientos y la subjetividad llegaron así a imaginarse como polos opuestos a lo social, lo racional, lo factual y lo objetivo, por decirlo de algún modo. La música tuvo un papel central en esta historia de ideas a través de la cual la alienación del sujeto de los procesos sociales objetivos no se reflejaba, sino que más bien se reforzaba e incluso se celebraba. Como la liberación humanista del ego del dogma metafísico feudal estuvo estrechamente vinculada a la revolución burguesa contra el absolutismo de la jerarquía eclesiástica y monárquica, no resulta en absoluto sorprendente encontrar nociones contemporáneas de música que se resisten a restringir la expresión musical a través de la denotación verbal o de cualquier otro tipo de referencia a nada distinto de sí misma. Al fin y al cabo, mientras los ideales musicales fueron emancipatorios respecto a un sistema de pensamiento obsoleto, fueron capaces de contribuir al desarrollo de formas revolucionarias de música y de sociedad (pp. 17-18).

La otra observación se refiere a la medida en que la música instrumental que fue luego canonizada como «absoluta» (la del clasicismo vienés) había sido concebida, al menos en parte, bajo la influencia de valores precedentes y conceptualmente opuestos, como la teoría de los afectos:

[...] aunque la sinfonía clásica nunca hubiera podido haber adquirido su sentido de narración dramática sin el legado de los afectos de la época barroca, muchos expertos aún consideran los clásicos instrumentales europeos MÚSICA ABSOLUTA (p. 21).

Pero, se pregunta Tagg, ¿qué sucedió cuando la clase revolucionaria tomó el poder de manera estable y sus ideales pasaron a ser los dominantes? Y ¿de qué manera esos ideales se vinculan con otras manifestaciones de la subjetividad burguesa, con el poder económico y político de esa clase, con los problemas éticos que suscitaron las brutales exigencias de la acumulación capitalista? La respuesta es igualmente brutal pero, creo, impecable:

[...] incluso las afirmaciones más osadas de la metafísica de la música romántica deben de ser tomadas en serio porque el concepto institucionalizado de MÚSICA ABSOLUTA proporcionaba una especie de cláusula de escape: si escuchar música de la ‘manera correcta’ tenía que ver con las emociones, con LA MÚSICA EN SÍ MISMA y con nada más, entonces los buenos negocios debían tener que ver con ganar dinero, con LOS NEGOCIOS EN SÍ MISMOS y con nada más. O, por decirlo de otro modo, sentir compasión o cualquier otra emoción irrelevante mientras se ganaba dinero debía ser tan inapropiado como pensar en dinero cuando se escuchaba música instrumental de la ‘manera correcta’. En breve, LA MÚSICA ES LA MÚSICA (MÚSICA ABSOLUTA) solo puede existir del mismo modo en que EL NEGOCIO ES EL NEGOCIO o LAS ÓRDENES SON ÓRDENES. Por descontado, estas tres afirmaciones son todas ellas absurdas, de otro modo no tendríamos industria musical, ni Tribunal de Crímenes de Guerra, ni movimiento anticapitalista; pero la cuestión no es esa, porque los efectos de las prácticas que se caracterizan por ese absolutismo conceptual y por los objetivos ideológicos que persigue son tristemente reales. La disociación conceptual del dinero respecto a la moralidad, de las órdenes militares respecto a la ética y del mundo exterior a la música respecto a la música, todo ello ilustra la manera en que la ideología capitalista es capaz de aislar y alienar nuestra subjetividad, evitando la participación en los procesos sociales, económicos y políticos (pp. 25-26).

Y concluye:

En este contexto histórico, la metafísica romántica de la música y su noción de MÚSICA ABSOLUTA, que se convirtieron en piedras angulares del *establishment* musical en el estado

capitalista, pueden considerarse herramientas básicas en el kit de supervivencia conceptual de la subjetividad burguesa. Por estas razones, no es sorprendente que las instituciones académicas conservadoras, en una sociedad aún gobernada por los mismos mecanismos básicos de acumulación de capital (competencia anárquica y codicia financiera), hayan seguido difundiendo unos sistemas conceptuales que sancionan la disociación de lo subjetivo, individual, intuitivo, emocional y corporal de lo objetivo, colectivo, material, racional e intelectual (p. 26).

¿Existen valores musicales autónomos que permitan juzgar qué relevancia tiene la música para los hombres, pero *independientemente* de las relaciones humanas? ¿Algo que tenga, para entendernos, el mismo estatuto que las magnitudes físicas clásicas, como la temperatura o la masa?

La cuestión del juicio estético en la música y la de la «música absoluta» están, como es sabido, relacionadas desde el punto de vista histórico, filosófico y lógico-cognitivo. Se puede afirmar –y, como hemos visto, no solo por parte de los adversarios de lo «específicamente musical»– que los dos conceptos se sostienen mutuamente en una definición circular, tautológica, y que esto está relacionado con una sustancial coincidencia histórica, un desarrollo contemporáneo; pero también se puede someter esta relación entre ambos conceptos a una crítica ideológica, y observar que aunque el sentido común del asiduo a los conciertos da por descontado que el «canon» occidental se formó a partir del desarrollo de instrumentos críticos y analíticos adecuados, es probable que sea cierto lo contrario, es decir, que el desarrollo de esos instrumentos se haya producido para legitimar un canon ya existente. No obstante, es la naturaleza de esos instrumentos y su relación con el objeto de estudio el aspecto que nos interesa más. La idea de una música estéticamente autónoma implica que sus valores son inmanentes y residen en la música misma y no en otra parte (no en lo «extramusical», ni en las relaciones sociales). Pero cuando uno se pregunta cuáles son esos valores y cómo pueden ponerse de relieve, las respuestas son vagas, como se deduce de los pasos que siguen Eggebrecht y Dahlhaus. Eggebrecht dice:

[...] se puede resumir la cuestión del valor de la música, de su calidad, en el concepto de «patrimonio informativo» estético, que comprende los aspectos de la belleza (en la medida en que sea inteligible en el nivel del análisis), la novedad y originalidad, poliedricidad, densidad, pero también de la comprensibilidad en la comunión de sentido y contenido. El trabajo analítico es capaz de reconocer si y de qué manera una composición se distingue cualitativamente de otras, cuáles son las características buenas y malas de una manufactura musical; al hacer esto es posible que quizás se vea superado por el estupor provocado por el arte compositivo (Dahlhaus y Eggebrecht 1985/1988, pp. 60-61).

Y Dahlhaus, en negativo:

El juicio de música mal compuesta en general no significa simplemente un cúmulo de ofensas a las reglas compositivas vigentes, sino un nivel de forma modesto: una melodía que suena banal, una estructura rítmico-sintáctica que se percibe estereotipada, pero sobre todo la escasa diferenciación

entre las partes, que produce al mismo tiempo una carencia de coherencia interna, siendo la integración complementaria a la diferenciación (p. 66).

Surge espontáneamente la objeción de Tagg: que en el juicio interviene la referencia (¡relativizante!) a otra «música absoluta», a las reglas compositivas y a su desarrollo histórico y, aunque solo sea mediante su comparación con la música funcional, no absoluta, con el universo «extramusical». Por no hablar de las «determinantes» invocadas por Eggebrecht. Si se depura la lista de los valores supuestamente inmanentes de los que directa o indirectamente remiten a lo exterior a la «música absoluta», es decir a la música «funcional» o a la realidad social, quedan conceptos no mejor definidos que complejidad, el «patrimonio informativo estético», la «poliedricidad», la «densidad», la ausencia de estereotipos, la «diferenciación entre las partes», la «coherencia interna».

A propósito de la complejidad, Blacking (bajo la influencia evidente de Chomsky) escribe (1973/1986, p. 55):

La cuestión de la complejidad musical resulta irrelevante para cualquier consideración referente a la competencia musical universal. En primer lugar, en un determinado sistema musical una mayor complejidad de superficie podría ser comparable a una extensión del léxico, que no altera los principios de una gramática y carece de sentido independientemente de ellos. En segundo lugar, al comparar distintos sistemas, no podemos afirmar que una complejidad *de superficie* implique una mayor complejidad en el plano musical o en el plano cognitivo. En cualquier caso, la mente humana es infinitamente más compleja que cualquier producto de un individuo o de una cultura particulares. Sobre todo, la eficacia funcional de la música parece ser más importante, para quien la escucha, que su mayor o menor complejidad de superficie.

Aunque en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado hubo intentos de aprovechamiento de los logros de la teoría de la información (Moles 1958/1969) para conseguir una medida «objetiva» del valor estético, los desarrollos sucesivos de la semiótica han iluminado conceptos fundamentales como la competencia de los códigos (Eco 1975, p. 143 y ss., Stefani 1978, 19-22) y la cooperación interpretativa (Eco 1979), lo que por lo menos convierte en problemáticas aquellas afirmaciones sobre el significado de un texto (en sentido lato) que no tengan en cuenta la participación en los códigos y el trabajo interpretativo del destinatario. El argumento es a su vez de gran complejidad, si se piensa que semiólogos como Molino (1975) y Nattiez (1976) han introducido en sus teorías (precisamente en polémica directa con la noción de Eco de «obra abierta») un «nivel neutro» que parece evidentemente destinado a restablecer (en un contexto distinto) la centralidad de la partitura tan cara a los partidarios de lo «específicamente musical» (Tagg anota: «Identificar la partitura con la “composición” o con una especie de “interpretación ideal” platónica puede ser parte del problema que se oculta detrás de la noción de Nattiez de *le niveau neutre*»; Tagg y Clarida 2003, p. 55, nota 64). Creo que vale la pena observar que muchas de las posiciones más autorizadas y citadas aún hoy en día que tratan de manera crítica los llamados «estudios sobre la recepción» (por ejemplo, *Analyse*

und Werturteil de Dahlhaus, 1970/1987) son anteriores al desarrollo y difusión de las teorías de la cooperación interpretativa, y tratan sobre la cuestión de la competencia (presentándola como «metafísica», Dahlhaus 1970/1987, p. 37) sobre la base de una crítica a los métodos sociológicos basados en sondeos de opinión, no a teorías que eran entonces desconocidas. De todos modos, su sentencia es cautelarmente inapelable:

[...] la investigación sobre la recepción sustituye el aborrecido prejuicio «aristocrático» por un prejuicio democrático, sin darse cuenta de que se trata en cualquier caso de un prejuicio, esto es de la convicción de que todas las valoraciones, incluso las más *ajenas a la cosa*,⁴ son estéticamente equivalentes. El resultado es un simple inventario de opiniones [ibid.]

Sin embargo, en esta ocasión solo me interesa discutir la noción de mesurabilidad. Es la misma lingüística/semiótica la encargada de introducir un concepto aparentemente útil: el de las funciones de la comunicación verbal. Así, Jakobson, en su ensayo «Lingüística y poética» (en Jakobson 1963/1966, pp. 181-218) presenta su esquema de las funciones comunicativas (referencial, emotiva, poética, conativa, fática, metalingüística) y ofrece una definición de las modalidades de acción de la función poética, que «proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación» (p. 192). Otros autores, sobre esta base, han señalado como carácter esencial de la función poética (estética) la autorreferencialidad, esto es, el hecho de que el mensaje invite al destinatario a reflexionar sobre su propia forma o materia. Si se añade a esta definición (que parece ir más allá de una simple constatación de «complejidad») el hecho de que cada mensaje, según los mismos autores, puede desarrollar varias funciones a la vez, parece derivarse de ello que, aunque no se puede «medir» la eficacia estética de un mensaje, sí podría valorarse la combinación de funciones que el mensaje sostiene, que darían la medida, por decirlo así, de su «esteticidad relativa».

Sobre estas premisas teóricas implícitas parece fundamentarse la llamada de Lorenzo Bianconi al pluralismo, entendido como «la práctica que programáticamente incentiva el conocimiento de las particularidades, de las diversidades, de las variedades, y así instila respeto por las diferencias de estructura, función, historia, alcance» (Bianconi 2006/2008, p. 8). Dirigiéndose especialmente a los docentes, este reconocido musicólogo afirma:

El pluralismo enseña que en un contexto didáctico cualquier música se utiliza según los objetivos que se quiere perseguir; y que un objetivo cualquiera no vale lo mismo que cualquier otro objetivo. El pluralismo reinstaura un sistema de valores estético allí donde la función estética predomina: enseña que una aproximación pertinente a Mozart o a Monteverdi o a Stravinski será por la fuerza de las cosas mismas primariamente estética... (pp. 8-9).

Y continúa:

...el pluralismo no deja tiradas por el camino las músicas en que la función estética sea secundaria. El pluralismo enseña que de la música de consumo hay que investigar principalmente su eficacia

⁴ La cursiva es mía [N.d.A.].

funcional, pero no por ello ignora el impacto que esta produce en el horizonte estético global del individuo o de los grupos (p. 9).

La llamada a la convivencia tolerante se hace eco de la de Dahlhaus, de veinte años antes, y es más que digna de aprecio, en vista del papel de Bianconi en la musicología europea y en la universidad italiana. Pero en el mar aparentemente pacífico de la recuperada convivencia entre músicas, géneros y funciones (y musicologías) hay un escollo teórico: ¿quién decide si la función estética predomina o es secundaria? ¿Existe una medida objetiva, universal, como sugeriría ese «por la fuerza de las cosas mismas»? ¿O acaso no son precisamente las comunidades involucradas en las prácticas musicales y los individuos concretos los que toman estas decisiones, caso por caso o estableciendo normas de género (que, lejos de ser «opiniones», se relacionan también con las funciones comunicativas)? En un contexto multicultural como el que se está imponiendo en las escuelas de toda Europa, ¿cómo va un maestro a pensar que los estudiantes puedan reconocer o acepten «por la fuerza de las cosas mismas» el predominio de la función estética en una música cuyos valores les sean totalmente ajenos? ¿Cómo se puede incentivar «el conocimiento de las especificidades, de las diversidades, de las variedades» y pasar por alto *estas* diferencias? Bianconi parece adelantarse a las objeciones contraponiendo a su pluralismo el relativismo, que obviamente rechaza. Pero «relativismo» es un término-paraguas que se refiere a fenómenos distintos, aunque sea fuerte la tentación polémica de confundirlos y de aplicar automáticamente a uno de ellos (por ejemplo, el relativismo cultural) las conclusiones teóricas desarrolladas por otro (por ejemplo, el relativismo sobre la verdad o el relativismo moral). Naturalmente, si se piensa que los valores musicales son verdades universales, de la misma naturaleza que las verdades científicas clásicas, y que antes o después se podrá medir en ellos algo parecido a la masa o a la temperatura, entonces la hipótesis de valorar el carácter primario o secundario de la función estética sin tener en cuenta la competencia de los códigos («ajenos a la cosa», como se podría decir extrapolando a partir de Dahlhaus) resulta impecable. Pero incluso los filósofos más severos frente al relativismo acerca de la verdad admiten que en las cuestiones que tienen que ver con el gusto (es decir, con los códigos culturales) el problema ni siquiera se plantea (véase Marconi 2007). La falacia implícita en la confusión entre juicios de verdad y juicios de valor fue muy puntualmente señalada por Mario Baroni, en un ensayo dedicado significativamente al «Análisis musical y juicio de valor en la música ligera» (Baroni 1996). Dirigiéndose a Dahlhaus (del cual parafrasea y comenta el título del conocido texto de 1970/1987), Baroni comenta:

[...] es inevitable asombrarse de que no haya dado un pequeño paso más: el de afirmar que cualquier argumentación a favor o en contra de un problema falso no puede sino ser falaz. Y plantearse el problema de la verdad de un juicio estético es plantearse un falso problema, porque un juicio de valor nunca puede tener que ver con lo verdadero y lo falso, sino con lo bueno y lo malo. (p. 90).

Y, citando el ensayo de Miceli y Castelfranchi (1992) *La cognizione del valore. Una teoria cognitiva dei meccanismi e processi valutativi*, aclara que «un valor existe solo en referencia a una finalidad de un organismo» (p. 89), donde la finalidad es un proyecto sometido a las posibilidades de elección, en relación con el ambiente en que se inserta el organismo. En sustancia, un juicio de valor solo tiene sentido en el ámbito de la relación entre un organismo y su ambiente. No existen medidas absolutas, sino solo juicios relativos.

¿De qué músicas se tiene que ocupar el musicólogo? Si no se trata de todas las músicas, ¿es legítimo pensar que tengan que existir disciplinas que estudien aquellas músicas que la musicología no debe (no puede, no quiere) estudiar?

Llegados a este punto, estas preguntas resultan manifiestamente retóricas. Lo eran ya al principio, lo sé. Al sustantivo «musicología» se le aplica el fenómeno que ya hemos visto a propósito de «música»: existe una musicología por antonomasia, y es la que se ocupa de la música euroculta, entendida por lo general como «música absoluta». La historia de los estudios musicales en Occidente, por otro lado, nos muestra que desde una idea unitaria (la de Adler, 1885) se ha llegado a una diferenciación cada vez más acentuada también y sobre todo porque el concepto de musicología comparada estaba funcionalmente subordinado al «canon» (por ejemplo, se estudiaban las músicas y los instrumentos de los «primitivos» para reconstruir los orígenes de la música europea). La etnomusicología, la antropología de la música, la sociología de la música, los estudios sobre el jazz, los estudios sobre *popular music*, y así sucesivamente, abarcan espacios disciplinarios (o interdisciplinarios) lógicamente pertenecientes a la musicología, pero no solo tienen nombres distintos: reúnen a comunidades distintas de estudiosos, y se organizan de maneras distintas en el interior de las instituciones didácticas y de investigación.

Si la música es una actividad humana (los zoomusicólogos dirían: no solamente), que implica a comunidades e individuos particulares en cada rincón del planeta en prácticas con y alrededor de los sonidos, si la misma naturaleza musical de esas prácticas es definida por comunidades e individuos, es realmente curioso que no se ocupe de ellas la musicología *tout court*, sino disciplinas contiguas, paralelas, que están más o menos comunicadas. Es obvio: todas estas consideraciones implican una definición de música, y mientras la música se defina exclusivamente en su dimensión estética es difícil que las cosas cambien y que la música sea estudiada como forma de la interrelación humana, social. Como ha escrito Shepherd (y estoy convencido de que no se trata de un exceso polémico, en su caso) es el sistema político-económico dominante el que «*milita activamente* contra el desarrollo

de cualquier teoría musicológica que ponga lo social en música como fundamento propio». También en este sentido, la gravísima crisis de la economía mundial constituye una oportunidad.

Bibliografia

Adler, G., 1885, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», en *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, I, pp. 5-20.

Berio L., 1981, *Intervista sulla musica*, edición de R. Dalmonte, Laterza, Bari.

Bianconi, L., 2006, «La musica al plurale», en L. Zoffoli (ed.), *C'è musica e musica. Scuole e cultura musicale*, TecnoDid, Napoli, pp. 71-76, reproducido en *Musica/Realtà*, 86, LIM, Lucca, 2008, pp. 5-10

Blacking, J., 1973, *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Washington, Seattle (trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi/Unicopli, Milano, 1986)

Cook, N., 1998, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York (trad. it. *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino, 2005)

Dahlhaus, C., e Eggebrecht, H.H., 1985, *Was ist Musik?*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven (trad. it. *Che cos'è la musica?*, il Mulino, Bologna, 1988).

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Fabbri, F., 1981, «I generi musicali, una questione da riaprire», en *Musica/Realtà*, 4, Dedalo, Bari, pp. 43-66.

Fabbri, F., 1982, «A Theory of Musical Genres: Two Applications», en P. Tagg, D. Horn (ed.) *Popular Music Perspectives*, IASPM, Göteborg-Exeter, pp. 52-81.

Fabbri, F., 2008, «Sonde: la direzione del nuovo», *Musica/Realtà*, 86, LIM, Lucca, pp. 55-71.

Feld, S., 1990, *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (trad. it. *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, il Saggiatore, Milano, 2009).

Guerra Lisi, S., Stefani G. et al., 1998, *Musicoterapia nella Globalità dei Linguaggi*, Borla, Roma.

Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966).

Marconi, D., 2007, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi, Torino.

Martinelli, D., 2002, *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology*, *Semiotic Society of Finland*, Imatra.

- Moles, A., 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris (trad. it. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma, 1969).
- Molino, J., 1975 «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62
- Nattiez, J.J., 1976 *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Seuil, Paris.
- Shepherd, J., 1986, *La musica come sapere sociale*, Ricordi/Unicopli, Milano.
- Small, C., 1998, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown CT.
- Stefani, G., 1976, «Musica come. Progetti antropologici (e didattici)», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, X/3.
- Stefani, G., 1978, *Capire la musica*, Espresso Strumenti, Milano.
- Stefani, G. y Guerra Lisi, S., 2004, *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi*, LIM, Lucca.
- Tagg, P. y Clarida, B., 2003, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Musicologists' Press, New York & Montreal.