



1. INTRODUCCIÓN. DEFINICIONES DE MÚSICA. LA MÚSICA COMO CIENCIA: CONCEPTO DE MUSICOLOGÍA. RELACIONES DE LAS CIENCIAS DE LA MÚSICA CON OTRAS DISCIPLINAS. FUENTES DE INVESTIGACIÓN MUSICAL. MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL.

Introducción

Antes de adentrarnos en el concepto o la idea que se ha tenido de música a través de la historia, debemos afirmar que ha sido protagonista en todo tipo de manifestaciones culturales de diversa naturaleza y que, contra lo que comúnmente se tiene entendido, ha estado revestida de muy diferentes funciones: desde la **mágica** y ritual de los chamanes de las tribus o de los ritos órficos, en los que se utilizaba con propiedades terapéuticas, a la puramente **práctica**, donde la música se utiliza para obtener resultados determinados como la preparación de los soldados para la guerra, la **propaganda** del poder imperante (Napoleón dijo “la música es la más política de las artes”) o el acompañamiento del baile o el teatro. Entre estos extremos existe un amplio abanico de posibilidades como la función **religiosa**, enfatizada desde la Antigüedad como forma de comunicación más elevada y superior, a la meramente **lúdica** para simplemente producir una sensación placentera, función que curiosamente domina en la actualidad, como heredera de postulados románticos que defendían la autonomía de la música instrumental, siendo considerada como la más superior de las artes por su poder de expresar lo inexpresable con la palabra. A estas funciones habría que añadir la **comunicativa** y la **social**, quizá una de las más importantes junto a la función lúdica en nuestros días.

Esta realidad poliédrica que constituye la Música, comparada por E. Fubini como “un prisma de mil caras”, ha cambiado de faceta en cada una de las épocas históricas, privilegiándose unos aspectos en detrimento de otros para coincidir con los intereses prevalecientes en cada período. En cuanto a la funcionalidad anteriormente comentada, podemos encontrarnos escritos que relacionen la música con las profesiones más variadas o, incluso, diametralmente opuestas:

Desde el filósofo puro al pedagogo y al moralista, desde el matemático al físico acústico, desde el crítico literario al político, desde el simple amante del arte al crítico especializado y al musicólogo, desde el médico en general al sociólogo. (Fubini, 2001, 23).

A lo largo de la historia, pues, la reflexión sobre el concepto de música ha sido una constante, aunque la estética musical como disciplina consta de poco más de dos siglos de historia. Las definiciones se han centrado desde los aspectos más físicos de la música, es decir, el material acústico (tradicionalmente el sonido, aunque se han incorporado otras materias primas como el silencio y el ruido) a las ideas intelectuales y metafísicas (estética musical) pasando por los procesos psicológicos de percepción y la consideración de música como lenguaje, arte o ciencia.

Los procesos de percepción así como las aproximaciones psicológicas ante la música han constituido dos de los temas de mayor preocupación en el siglo XX (Teoría de la Gestalt, Meyer) y suponen un punto fundamental dentro del perfil específico de la plaza que se defiende (formación auditiva). En este sentido, es significativa la cita



extraída de Swannick (1991), quien cita a su vez a Huxley, acerca de la música como fenómeno auditivo:

El aire vibrante golpeó las membranas del tímpano de Lord Edward; el sincronizado martillo, el yunque y el estribo se pusieron en movimiento hasta sacudir la membrana de la ventana oval y producir una historia infinitesimal en el fluido del laberinto. Las terminaciones vellosas del nervio auditivo se agitaron como olas en un mar alborotado; un gran número de oscuros milagros se produjeron en el cerebro, y Lord Edward susurró extasiado ¡Bach!. Sonrió con placer y le brillaron los ojos. (Swanwick, 2000, 23).

Sin embargo, en los párrafos siguientes analizaremos otras vertientes del concepto de música, aunque ésta se escapa cada vez más a una sola definición capaz de abarcarlo. Para Luisa Lacal, “entre las mil definiciones que de la música se han dado, podrá haber pocas exactas, pero sí las habrá para todos los gustos”. Tampoco es probable que las numerosas definiciones que se han formulado para precisar el término penetren hasta la esencia de un fenómeno auditivo en perpetua metamorfosis, sólo explicada con una absoluta fluidez conceptual.

Precisamente, ante esa “imposibilidad” a la hora de definir la música, el pedagogo Murray Schafer, pidió ayuda al compositor y amigo John Cage, quien le respondió de la siguiente forma: “Música es sonido que nos rodea, estemos o no en una sala de conciertos”. Para Schafer pues, la Música es todo, alejándose de las definiciones tradicionales y escolásticas que reducían música al arte sonoro. La relatividad que encierra el concepto es tremenda; para lo que unos consideran música de gran calidad a otros parece un ruido desagradable. (Schafer, 1984).

Siguiendo a U. Michels, etimológicamente el término música se remonta a la palabra griega **mousiké** que lleva implícito el concepto de musa. En la Antigüedad griega, se entendía por musas las diosas de las artes de la poesía, música y danza que constituían a su vez una unidad, aunque el término “música” se refirió al arte de los sonidos en particular. En la historia de la música, las vinculaciones de ésta con la lengua y la danza han asumido formas constantemente renovadas como la canción, el ballet o la ópera. No obstante, la música instrumental, independiente del texto, se desarrolló como fenómeno autónomo en sus dimensiones de música pura y música programática, esta última ligada estrechamente a acontecimientos extramusicales.

Para convertirse en vehículo de una idea intelectual, el material acústico experimenta un proceso de selección y ordenamiento. Es decir, de todos los sonidos existentes en la naturaleza, cada cultura elige unos pocos (organizados por alturas en las diferentes escalas) que le ayudarán a configurar su sistema musical (ritmos, melodías, sistemas de organización sonora –tonalidad, modalidad...- armonía, etc.). Inherente al concepto de música, está el de tiempo: la música es el arte de los sonidos en el tiempo. Con el intelecto, la música adquirirá historia, ligada no sólo a las técnicas compositivas sino al trasfondo social y cultural de cada época.

Veamos a continuación la triple definición de la música como Arte, Lenguaje y Ciencia.



La Música como Arte

Tatarkiewicz (1992) da una definición de arte muy aceptada por los especialistas, según la cual el arte sería aquella creación humana capaz de producir un deleite estético o un choque. En efecto, el músico es un artista y su práctica no se limita al estricto cumplimiento de las reglas de armonización, la mecánica de la construcción formal, la matemática en la formación de compases, la elaboración de los intervalos basados en la serie físico-armónica, la distribución de las figuras en los compases, etc., sino que tiene un estilo propio o sello personal. Para Hugo Riemann, la música

como arte no es otra cosa que la manifestación de la belleza por medio de los sonidos, pero esta manifestación reposa sobre una ciencia exacta, formada por el conjunto de leyes que rigen la producción de los sonidos y, al mismo tiempo, sus relaciones de elevación y duración. (Forns, 1948).

Pero, ¿dónde acaba la ciencia y comienza el arte? La idea intelectual o la inspiración para algunos convierte el material acústico en arte de los sonidos pero con una base científica que permite establecer un lenguaje común y comprensible. En opinión de O. Karolyi (1979), “la música debe ser apreciada emocionalmente y comprendida intelectualmente”. Leamos estas palabras de Rudolph Arnhem:

La producción activa de arte y la apreciación de las obras de arte es en gran medida cuestión de intuición, y el cultivo de la intuición es la principal aportación que hace el arte a la formación de la mente humana. Es una habilidad que hay que proteger celosamente. (Alsina, 1997, 13-14).

Sabemos que el arte y la ciencia son dos formas de acercamiento a la realidad. Por un lado, el objetivo del Arte es capacitarnos para vivir en el mundo, y por otro, el papel de la Ciencia, es capacitarnos para dominarlo. El conocimiento científico nos proporciona opiniones y conceptos sobre la realidad mientras que el Arte nos suministra la percepción y los hábitos de pensamiento. El Arte es la estructuración y organización del sentimiento y la percepción frente a la Ciencia que es un corpus de hechos que existen fuera del sujeto e independientemente de él. Si el niño aprende a organizar su experiencia mediante el sentimiento estético, la educación debería tener como objetivo reforzar y desarrollar dicho sentimiento estético.

Por tanto esa visión científica (tan valorada y enfatizada en cualquier ideario educacional) y artística (que ha sido revalorizada por los psicólogos modernos pero que fue formulada ya por Platón) que deben contar en cualquier modelo educativo porque representan dos perspectivas muy dispares pero que complementan y globalizan cualquier aprendizaje, están insertas ya en la Música

Sin embargo, no siempre se ha considerado la música como un arte. En el mundo griego la **techné** designaba el oficio o la habilidad técnica de los artistas, aunque Aristóteles destacó el aspecto cognoscitivo de dicha actividad. Este concepto pasaría al



mundo romano y medieval con el término **ars**. El arte era pues, tanto obra de la mente como de la mano, con lo que se alimentará la posterior distinción entre los campos teórico y práctico en el oficio de cualquier arte. A diferencia del resto de manifestaciones artísticas, la música y la poesía eran producto de la inspiración rapsódica, es decir, eran casi divinas; poetas e intérpretes estaban vistos como profetas, mientras que escultores, pintores y arquitectos eran simples artífices o artesanos que trabajaban según un conjunto de reglas claras. La Música y la Poesía, en opinión de Tatariewicz, serían integradas en el conjunto de las **Artes Liberales** mientras que las demás artes plásticas quedarían excluidas de dicho conjunto y serán denominadas **Artes Serviles** o **Mecánicas** (recordemos: el Trivium, “tres caminos a la elocuencia”, estaba constituido por la gramática, retórica y lógica, mientras que el Quadrivium, “cuatro caminos del conocimiento”, lo formaban la aritmética, música, geometría y astronomía. Otra clasificación establecida en el mundo grecolatino fue la que dividía las artes en **Apotéticas** (el autor mismo completa la obra) y **Músicas o Prácticas** (necesitan de otra persona que la recree).

En la Edad Media se favoreció la diferencia entre **música especulativa**, disciplina intelectual asociada con la especulación cosmológica, y la **música práctica**, que ocupó una posición inferior. El concepto de arte medieval difiere del actual. Con la entrada en la Era Moderna (Renacimiento) y en adelante las reivindicaciones de los artistas plásticos (escultores y pintores) para alcanzar el estatus de Arte liberal no paran de cesar.

No será hasta el siglo XVIII cuando, de la mano de Batteaux (Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio, 1747), se realice la clasificación de las **Bellas Artes** (poesía, música, teatro, danza, pintura, escultura y arquitectura) que se diferencian de las artes útiles precisamente por su contenido estético. En este sentido, la **Estética** (Baumgarten) se constituye como una disciplina filosófica moderna en el Siglo de las Luces, de forma paralela a la creación de la **Historia del Arte** (Winckelmann) y de la **Crítica Artística** (Diderot). El objeto de la Estética se puede resumir como el estudio de lo bello en Arte siendo una forma de conocimiento “derivada de la sensibilidad y no del entendimiento” en palabras del propio Baumgarten (Estética, 1750).

Entre las principales propuestas y criterios de agrupamientos de las artes a lo largo de la historia destacamos los siguientes:

- por el medio: artes que emplean palabras, tonos, piedras, pintura, etc.
- por el sentido: para mirar, escuchar, tocar, oler o degustar.
- por la dimensión: artes que se desarrollan en el espacio, en el tiempo o en cualquier otra dimensión.
- por el propósito: artes necesarias, útiles o que entretienen.
- por el remanente: artes teóricas que no dejan rastro tras ellas, caracterizadas por el estudio de las cosas, artes prácticas consistentes en la acción de un artista sin dejar un producto y artes productivas que dejan un objeto tras de sí (Quintiliano).
- por el grado de determinación: artes que pueden evocar determinadas asociaciones y otras que, por regla general, son incapaces de hacerlo.

A continuación, tomamos como cuadro resumen la tabla de campos artísticos de Max Dessoir, basada en algunas de las propuestas anteriores:



Artes espaciales Artes sin movimiento Artes que tratan con imágenes	Artes temporales Artes de movimiento Artes que tratan con gestos y sonidos
Escultura	Poesía
Pintura	Danza
Arquitectura	Música

Existen por su naturaleza artes híbridas como la ópera o el drama wagneriano que integra la totalidad de las artes. Una síntesis bastante reciente de varias artes la constituye el cine (imagen, fotografía en movimiento) con gran éxito.

En los dos últimos siglos, el valor estético de la música se ha convertido en un valor autónomo, influido por los postulados de la filosofía idealista. La concepción de música como arte, indudablemente, está influida por la consideración de la música como disciplina científica ya que, al constituir un lenguaje autónomo, se desliga de la actividad meramente manual, posibilitándose la consideración de la música como actividad creativa y artística, y la emancipación de otras artes (música instrumental). En el siglo XIX ya hemos visto como la Música será considerada como la más excelsa entre las artes, debido a su inmaterialidad. En opinión de Novalis, “la poesía debía aspirar a ser música”; para Hegel, es “el arte del sentimiento”. Los propios compositores decimonónicos subrayan esta concepción. Para Berlioz, la música es “el Arte de conmover por la combinación de los sonidos a los hombres inteligentes y dotados de órganos especiales y ejercitados”. Camille Saint-Saëns cree en la inspiración, “la verdad es que los auténticos músicos encuentran bellas armonías y bellas melodías espontáneamente, sin que la ciencia intervenga” (Willems, 1984). Manuel de Falla afirmó “la música no se hace para que se comprenda, sino para que se sienta”. (Pérez Gutiérrez, 1985).

En el XX se reacciona contra las teorías expresivas del arte y se propugna precisamente la objetividad artística, concibiéndose la música en función de su forma y elementos (Stravinsky), reduciéndola incluso a su materia prima sonora.

Según Guy Manevau (1993) la música ocupa un lugar intermedio entre el arte del **lenguaje** (comprendidas las formas poéticas) y las **artes espaciales**: la pintura, la arquitectura, la escultura etc...

Una gran diferencia entre la música y las artes espaciales es que nuestra área se inscribe en **la duración**, característica compartida, por cierto, con el lenguaje corriente. Para la pedagogía, esta constatación, que resulta evidente, debería eliminar definitivamente la trampa consistente en hablar de la proximidad o parentesco entre la pintura, la escultura o la arquitectura (utilizada con fines didácticos) y la música. Manevau sitúa esta diferencia en dos niveles, el del oyente y el del creador:

- a) Respecto al oyente, para él la música no puede ser fijada, inmovilizada o congelada en determinado momento frente al espectador de otra obra de arte que sí puede detenerse el tiempo que desee en cualquier detalle. Esto hace que para “entender” y poder opinar de música, como decíamos en la introducción, haga falta un tiempo considerable de escucha (por ejemplo, las grandes sinfonías de Mahler o la “duración divina” de la Novena de Schubert, que superan la hora de duración), incluso simplemente para “oír”



en una primera aproximación, mientras que para “ver” un cuadro (no nos referimos a comprenderlo en su magnitud, iconográfica o iconológicamente en terminología de Panofsky), necesitemos pocos minutos.

- b) Respecto al compositor de música, o mejor dicho, el intérprete, éste no puede improvisar en su acto creativo frente al pintor que debe basar su actividad en dicha premisa improvisación, pudiendo rectificar y volver atrás en el tiempo.

Según Maneveau no debemos olvidar que por muy cercana que aparezca del lenguaje hablado, la música es siempre un arte. Su significado no es jamás de orden conceptual: se confunde con el significante, que es la construcción sonora. Es cierto que esta peculiaridad sí aproxima la música a las artes plásticas; sin embargo, éstas, por su mismo carácter material, pueden ser significativas, en tanto que la música no lo es.

La Música como Lenguaje

Entendemos lenguaje como la facultad humana de comunicarse mediante un sistema de signos (auditivos, táctiles, visuales) que dependen de aptitudes fisiológicas y se relacionan con el exterior mediante un simbolismo convencional. Según esto, habrá que aceptar la música como un tipo de lenguaje, pero ¿de qué tipo?

Para Guy Maneveau (1993), la fundamentación sonora, liga a la música y al lenguaje oral pero, según Maneveau, la noción de objeto sonoro (todo tipo de fenómeno susceptible de ser escuchado como ruidos, sonidos complejos, clusters, etc.) permite trazar una primera diferencia entre música y lenguaje. Guy Maneveau lo ejemplifica a través del canto de las aves que puede tener dos lecturas:

1. Para el hombre puede ser considerado música ya que lo acoge y organiza desde una perspectiva estética.
2. Dicha recepción no tiene nada que ver con el “sentido” o significación que dicho canto tenga para las propias aves.

Antes de comentar la especificidad de la música debemos aclarar que, por muy cerca que la música se encuentre del lenguaje hablado siempre estamos ante un arte. Su significado, como veremos ahora, para nada es conceptual ya que significado y significante se confunden y fusionan en la propia construcción sonora. Esta realidad vuelve a acercar a la música a sus primas hermanas artísticas (aunque por su carácter material las artes visuales también pueden ser figurativas y significativas). Concluye Maneveau afirmando que es la Poesía el arte más cercano a la música, sobre todo, cuando se aleja de lo conceptual y semántico y trabajo la estética sonora como ocurre en las corrientes simbolistas (Verlaine pedía a la poesía que fuera “música ante todo”) y modernistas (con Rubén Darío a la cabeza). Para profundizar en esta idea deberíamos ahondar en los elementos constitutivos del lenguaje musical (ritmo, melodía, armonía, textura, timbre y forma), pero no es este el momento.

Cuando analizamos la música como lenguaje enfatizamos en los siguientes aspectos:

1. La Música como transmisora de **mensajes**, pero ¿de qué tipo? En primera instancia es difícil describir el tipo de mensaje que transmite cada obra musical por lo



subjetivo que supone la descodificación individual del mismo, a diferencia de la función denotativa-conceptual del lenguaje verbal, pero sí existen unas pautas comunes estudiadas en amplias capas de la población como la relación entre la música y el mensaje afectivo que ésta conlleva. Es un hecho que los sentimientos más intensos se expresan por medio de la música e incluso fisiológicamente la estimulación es mayor que en otras artes. Existe también un mensaje estético universal en la cultura humana que hace de la universalidad de la música uno de sus grandes valores; la posibilidad de comunicación sin palabras amplía su capacidad de expansión intracultural. Por otro lado, también podemos extraer un mensaje intelectual, sobre todo cuando se liga a textos (propaganda ideológica, mitos, religión) y goza de mayores medios nemotécnicos que la poesía sola.

Guy Maneveau enuncia la teoría de Paul Collaer (*La musique moderne*) relativa a la diferente forma que tienen de escuchar música los franceses y alemanes. No vamos a desarrollar esta tesis pero sí podemos sintetizarla en:

- a) Los franceses consideran que la música expresa un estado psíquico (consideran que la música expresa un sentimiento o estado emocional sin objetivar esta apreciación).
- b) Los alemanes al escuchar música desean ser removidos, sacudidos y transformados (se trataría de la teoría de los afectos que, precisamente, se institucionalizó en Alemania mediante teóricos de la importancia de Athansius Kircher). Por tanto son conscientes de que la música no significa sino que provoca lo que él, individualmente y según sus circunstancias personales puede sentir y le puede evocar.

2. Cuando hablamos de lenguaje nos referimos a **comunicación**. Según las teorías semióticas y de la comunicación no debemos olvidar que quien comunica, el que lleva el mensaje es el intérprete, aunque no el que lo elabora (compositor). Esta es una de las paradojas del arte musical que no se da en otras artes donde coinciden creador y comunicador. Se establece de este modo la siguiente secuencia:



Por tanto, casi toda situación musical prácticamente considerada, implica tres factores distintos: un compositor, un intérprete y un oyente. Ellos forman, en palabras de Aarón Copland, un triunvirato, ningún miembro del cual está completo sin los otros dos. Los tres sujetos y el soporte material (partitura) son, pues, los cuatro agentes principales que intervienen en todo el proceso de creación y transmisión del arte musical, proceso en el cual lo más discutido ha sido lo relativo al problema de la interpretación musical, aspecto éste que interesó mucho a toda una generación de filósofos y críticos musicales desde los años treinta hasta la posguerra, pero que hoy, según Fubini, no parece interesarle a nadie.

Esta visión es bastante etnocéntrica ya que de los cuatro agentes musicales especificados sólo dos son imprescindibles para todos los posibles repertorios musicales (música occidental y no occidental a lo largo de toda nuestra historia) como son el intérprete y el oyente. De hecho en la música primitiva y en mucha parte de la música occidental la partitura no existe (recordemos que se trata de una fuente o documento que



solo se daría en sociedades musicalmente alfabetizadas) y el compositor puede no existir (el intérprete a través de su creación simultánea a la ejecución musical o a través de la improvisación) o, si existe, puede no ser conocido (precisamente por la inexistencia de notación musical y por la transmisión absolutamente oral).

Incluso, en la propia música occidental, la importancia de los dos agentes musicales paradigmáticos de nuestro repertorio (compositor y partitura) ha sufrido bastantes revisiones y modificaciones debido al propio desarrollo de la notación musical (rítmica y de altura) y el propio contexto histórico-cultural (por ejemplo en el Romanticismo, la figura casi mística del Genio o compositor genial, llegó a una de sus cumbres sociales y la notación agógica y dinámica se generalizó y se convirtió en protagonista en las partituras musicales). Es curioso, que el aumento de la importancia del papel del compositor y de la notación musical plasmada en la partitura, que parecería seguir una progresión ascendente se truncó con la llegada de la 2ª Guerra Mundial cuando se desarrollan dos corrientes compositivas antagónicas:

- a) El serialismo integral y la composición matemática que intentan controlar todos los aspectos del sonido a través de la notación lo más precisa posible. Se culmina el crecimiento de la consideración e importancia del compositor y de la partitura frente al intérprete que, ahora sí, se convierte en un mero canal o emisor sin ámbito autónomo personal y sin ningún tipo de margen de acción.
- b) La música aleatoria encabezada por el norteamericano John Cage que propone todo lo contrario: devolver a la música todos los factores no controlables por los compositores a través de la partitura para que el Intérprete y, sobre todo, el oyente se erijan en verdaderos protagonistas de la Comunicación musical.

En la medida que el oyente descifra adecuadamente lo que emite el intérprete entenderá de un modo u otro lo que el compositor quiso expresar, pero también es cierto que en la medida en que el intérprete es fiel al compositor expresará más fidedignamente su idea, pese a que la interpretación es, a su vez, un nuevo acto de creación.

Conviene, ante todo, determinar cuáles son los planos de aproximación a la obra musical; dicho de otra manera, cuáles son las diversas actitudes que el hecho musical suscita por lo general en los oyentes, aspecto éste que ha sido investigado por la moderna teoría de la Gestalt, que en el ámbito de la psicología se ha ocupado del estudio de la percepción de la forma, tanto visual como sonora.

Según estas investigaciones, podemos clasificar a los oyentes en tres categorías principales, según su respuesta ante los estímulos sonoros. Las reacciones que se frecuentan con mayor frecuencia han sido la sensorial, la expresiva (emocional y/o imaginario-asociativa) y la objetiva.

- **Reacción Sensorial:** es más fácil y generalizada, ya que consiste en dejarse llevar por los estímulos sensoriales y sensoriales producidos por el sonido sin pensar en ellos ni analizarlos desde otra perspectiva. Comprende desde escuchar música de fondo mientras se hace otra cosa distinta (sin prestar importancia a la música), hasta dejarse



llevar por los impulsos rítmicos y melódicos de lo que se oye. Esta respuesta, que podemos denominar sensorial-sensual, se explica por los efectos psicológicos y fisiológicos íntimamente relacionados con la música. Esto es lo que explica esa irresistible necesidad de seguir con una pequeña percusión el ritmo marcado por una música que nos gusta o la sensación que os produce en el estómago la percusión y el contrabajo de los grupos de música Pop. Ese éxito de estos grupos en los jóvenes se explica por el irresistible deseo de responder físicamente a tales impulsos rítmicos, convulsivos y sin descanso. También encontramos en este tipo de reacción la explicación de la popularidad de que gozan tales grupos y solistas, así como los virtuosos de todos los tiempos.

- **Reacción Expresiva:** **A) Emocional**, es donde el oyente proyecta sus propios sentimientos y emociones en la música, asociándolos con características humanas particulares. La alegría, la tristeza, la esperanza, la desesperación, la tranquilidad..., se proyecta en la música que se oye, independientemente de la época de la misma y de la intencionalidad del autor. Según la reacción emocional, una misma obra provoca estímulos distintos en los oyentes, en dependencia de su situación vivencial y experimental, por lo que emociones tanto de alegría como de tristeza o cualquier otro estado anímico son proyectados en idénticas obras. **B) Imaginario-asociativa**, esta respuesta surge en una gran cantidad de oyentes por la tendencia a formar imágenes visuales suscitadas por la música. Esta respuesta explica la popularidad de la música con una base programática o descriptiva, como la música de R. Wagner.

- **Reacción Objetiva o puramente musical:** de manera que se puede hacer comentarios sobre aspectos formales de una obra: cómo está construida, qué artes tiene, qué temas la integran, cuál es su ritmo... Estas reacciones ante la música por parte de los oyentes, son semejantes a las que tienen o han tenido los propios compositores a lo largo de la historia y nos dan la clave de las diversas estéticas que se han sucedido en los distintos estilos. Antonio Martín Moreno enfatiza este plano de audición ya que solamente en él podemos ponernos de acuerdo a la hora de hablar de un fragmento musical. Los elementos que hacen de la música un lenguaje codificado y que, gracias a su análisis, permiten ponernos de acuerdo a la hora de hablar de música son los siguientes: **Ritmo, Melodía, Armonía, Textura, Timbre, Forma.**

Estas reacciones evidencian la extraordinaria amplitud de las respuestas del oyente ante la música, a la par que confirman que la expresividad de la música y sus infinitas relaciones con el mundo de los sentimientos, de las emociones y de las imágenes visuales son, en esencia, un fenómeno mental subjetivo.

Las investigaciones han demostrado que la mayoría son incapaces de identificar con cierta precisión los hechos o los estados de ánimo que los compositores intentaban comunicar o describir. En este sentido hay que entender el concepto de Belleza musical expresado por Eduard Hanslick en *De lo bello musical* (1854), cuando dice que “la música es la forma animada por el sonido” y que la obra musical es un fenómeno completo en sí mismo que obedece sus propias leyes y no tiene mucho que ver con aspectos literarios, plásticos o incluso, sentimentales.

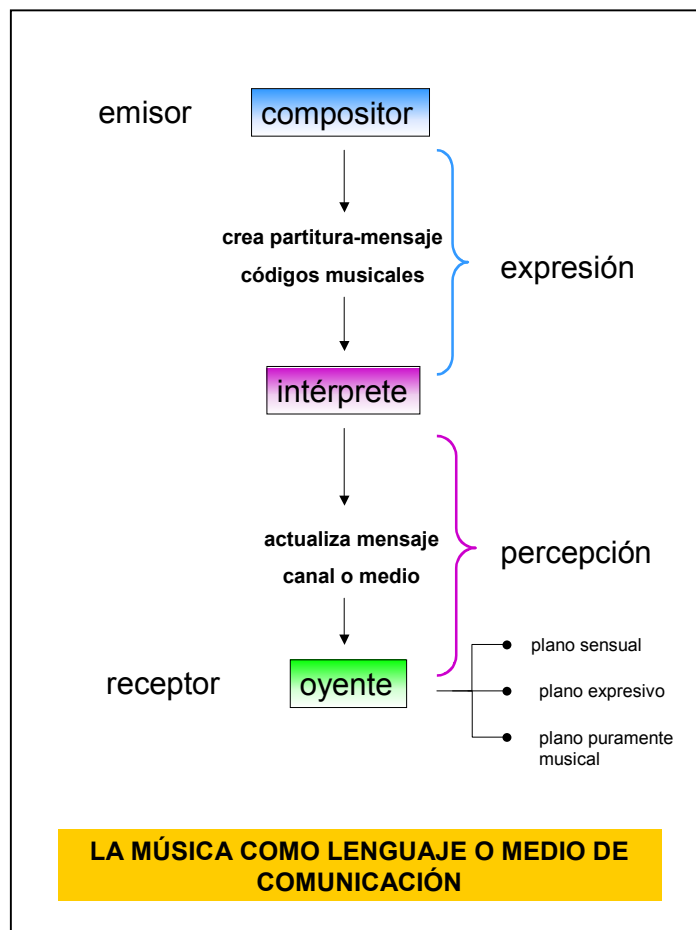
La misma concepción tienen los compositores del siglo XX, Stravinsky dijo en una ocasión “considero la música, en su esencia, impotente para expresar lo que sea, un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza...”, es



decir, que la música es incapaz de describir ni expresar nada ajeno a ella misma, aunque subjetivamente su influencia en los oyentes es extraordinaria.

Amén de lo comentado, podemos estar o desacuerdo con lo mencionado, pero la verdad es que una misma obra suscita reacciones contrapuestas y aun contradictorias en distintos oyentes, e incluso en el mismo oyente en diversas etapas de su experiencia vital. Esa es la gran riqueza y el gran misterio de la música y es la principal razón de que el plano objetivo o puramente musical sea el único sobre el que podemos hablar con precisión y claridad y el único en el que todos nos podemos poner de acuerdo, porque de las demás reacciones, cada persona tiene su opinión.

Las intenciones de los autores condicionan siempre la forma musical, pero una vez nacida ésta, podemos proyectar nuestros propios sentimiento y emociones, que no tienen por qué coincidir con los del autor, aunque es obvio que, cuanto más coincida, más nos acercamos a entender lo que quiso expresar con su obra y a situar la misma en su contexto histórico-cultural.



3. El **lenguaje musical** es también algo **único** y propio de este arte. Ningún arte ha elaborado unos códigos lingüísticos tan complejos como la música. El desarrollo de la notación, las formas de medir el tiempo y los sonidos, la partitura, la informática musical, nos configuran un modo único de organización que exige años de estudio para dominarlo. En lo simple y en lo complejo, la música se configura como un lenguaje



individual en tanto que interiorizado, pero también social, como medio comunicativo excepcional.

En este sentido, Fubini afirma que una de las razones de la falta de “conciencia histórica” (una de las principales características del mundo Occidental) de la música se deba, además de a la tradicional escisión entre teoría y práctica y la baja consideración social del músico, a la falta de un sistema de codificación preciso de los elementos del lenguaje musical hasta prácticamente la Edad Moderna. Este “desinterés” por hacer perdurar la música gracias a un sistema “perfecto” de notación fue debido a la idea de que la música se componía para una determinada ocasión, sólo repitiéndose excepcionalmente, y a la sempiterna idea de progreso que rigió la historia de la música hasta bien entrado el XIX. Por ello, no se ha podido reconstruir la música de los coros en las tragedias griegas pero, por el contrario, sí podemos disfrutar de su poesía en representaciones teatrales. La falta de un modelo de ejemplaridad clásica (los músicos se basaban en lo que les enseñaban sus maestros básicamente) hace que la música lleve un ritmo histórico diferente a las demás artes. Así podemos explicar, siguiendo a Fubini, que el lenguaje de Josquin nos parezca mucho más lejano, incluso “extraño”, que el de Leonardo Da Vinci en pintura, siendo contemporáneos.

Sin embargo, ¿qué es lenguaje musical para nosotros? Todo lenguaje tiene dos caras: la forma (estructura material forjada por la técnica) y el contenido (su significado). Las sensaciones, percepciones y operaciones mentales implicadas en la experiencia musical casi siempre están conectadas con experiencias culturales múltiples. En el mundo occidental las sensaciones más importantes son las visuales espaciales por lo que la música en gran cantidad de casos nos sugiere imágenes. Según Maneveau la visión novelesca y casi semántica de la música está muy generalizada en Francia (podemos observarlo también en nuestro país) y se ha contagiado a la didáctica de la música a través de varias costumbres que todos los profesores de música (en nuestro caso de Primaria) tienen como normales. Señalemos, según Maneveau, solo dos:

- a) Comenzar por utilizar solo música con acompañamiento de alguna historia extramusical (La Danza macabra, El aprendiz de Brujo, Sinfonía Fantástica) y evitar las obras románticas.
- b) Obsesión por los musicogramas y cuentos musicales teniendo que reconocer nuestros alumnos los sucesivos acontecimientos que ocurren en los argumentos.

No nos detendremos aquí en los partidarios y detractores de estas técnicas pues profundizaremos en este aspecto en el capítulo de programación y aplicación del proyecto docente.

El sistema tonal organiza la altura, parámetro del sonido considerado más importante en Occidente, de forma coherente y orgánica, por lo que se ha convertido en la columna vertebral de la música tradicional atrayendo a los demás elementos. Se puede concebir como una especie de sintaxis donde cada nota de la escala posee una determinada función (Sujeto-Tónica, Verbo-Dominante, por ejemplo), y nosotros percibimos y entendemos dicha sintaxis en la práctica auditiva. Todos entendemos este lenguaje musical tradicional, aunque no hayamos estudiado teoría igual que ocurre con la lengua (hablamos castellano antes de aprenderlo).



No obstante, un lenguaje se puede deshacer de muchas formas y en múltiples niveles. La atonalidad, la dodecafonía y la incorporación del mundo sonoro que nos rodea (ruidos, música electrónica, música concreta a la música) son pruebas evidentes de la ruptura del sistema tonal y el lenguaje tradicional aunque, a veces, el material sea el mismo (instrumentos, notas, etc.). Si ese lenguaje que se había formado en una tradición milenaria y se había consolidado como tonal en la época barroca se desintegra, posiblemente se deba a que la sociedad de hoy ya no es tan tradicional y el arte culto se ha emancipado de cualquier servicio impuesto por la sociedad y, en consecuencia, de cualquier obligación comunicativa o lingüística (no hay discurso musical). El oyente tradicional se siente frustrado, por ejemplo, ante la obra dodecafónica: las notas están allí pero no llega a dilucidar ningún sentido como si las letras del alfabeto se combinaran en palabras inventadas, aunque el compositor sabe bien lo que quiere. Este sentimiento se acentúa cuando se incorpora a la música el sonido fuera de su codificación nota-escala. Quizás el sistema tonal sea esa ejemplaridad clásica de la que hablaba Fubini, como la perspectiva en pintura, la causa por la que nos suene a extraño o lejano la obra de Machaut o la de Webern.

La Música como Ciencia

Entre los siglos VI y V a.C. aparecen ya las primeras manifestaciones en este sentido que han llegado a nosotros. En la **Escuela pitagórica** estas teorías ocupan un puesto de especial importancia. El concepto de armonía tiene posee un significado metafísico y cosmológico reducido a la relación numérica: el número; también se realizan complejas investigaciones sobre la base física del sonido y la música y su naturaleza. Con el experimento del monocordio representaron de forma gráfica los sonidos y establecieron la relación entre intervalos musicales y la longitud de las cuerdas tensadas, sentando los principios del fenómeno físico armónico y de la acústica musical. Las armonías o proporciones que rigen el universo (macrocosmos), rigen al hombre (microcosmos) y también la música. Esta teoría pitagórica será seguida por Platón y durante toda la Edad Media, hasta la Edad Moderna, época en la que se consideró la música como ciencia especulativa, matemática y rígida, cuando incluso la arquitectura se basará en las proporciones matemáticas para construir sus edificios más notables (diapasón, diapente, diatessaron).

Aristóteles conecta la música con el **ethos** (carácter), y da una interpretación exclusivamente psicológica y formal que entronca con ciencias actuales como la musicoterapia. Este carácter práctico-empírico se enlaza con la escuela peripatética y se acentúa con el pensamiento de **Aristoxeno**, quien desvía el centro de interés desde los aspectos intelectuales hacia los puramente sensibles de la experiencia musical, y la necesidad de oído e intelecto para poder aproximarse a ella. El pensamiento musical de esta época tiende a dividirse en dos ramas: la **psicología de la música** y la **ciencia de la armonía**.

En la **Edad Media** continúan las concepciones científicas de la música. El término ciencia alude a la razón, frente al instinto y a los sentimientos. Para San Agustín la música se convertiría en una auténtica ciencia cuando se despojara de todos los elementos irracionales. De este modo la considera “Musica est scientia bene modulandi” (la música es la ciencia del medir bien). Casiodoro en sus Institutiones aporta la siguiente definición: “La ciencia de la música es la disciplina que trata de los números



en relación con cuanto se descubre en los sonidos”. El Renacimiento Carolingio (ss. VIII y IX) retoma los postulados de la Antigüedad de la música como ciencia y sus leyes como espejo de las del universo. Es significativo el cuadro que elabora Alcuino, basándose en Boecio y Pitágoras, que contiene las más nobles disciplinas, las llamadas **Artes Liberales** (que no necesitaban esfuerzo manual sino intelectual, frente a las serviles) situando la música entre las ciencias:

FILOSOFÍA		
ÉTICA	FÍSICA	LÓGICA
Aritmética, Música, Geometría	Astronomía	Astrología, Mecánica, Medicina
(QUADRIVIUM)		

Sin embargo, la clasificación más usual y comúnmente aceptada de las materias que integran el grupo matemático o superior de las Siete Artes Liberales se conocían como el **QUADRIVIUM**, integrado por la ARITMÉTICA, MÚSICA, GEOMETRÍA Y ASTRONOMÍA, frente al grupo retórico inferior conocido colectivamente como **TRIVIUM**, compuesto por la GRAMÁTICA, LÓGICA y RETÓRICA. Por tanto, la Música era un arte liberal superior, relacionado con las ciencias del número y la filosofía, integrado en los planes de estudio.

SIETE ARTES LIBERALES						
GRUPO MATEMÁTICO (QUADRIVIUM)				GRUPO RETÓRICO (TRIVIUM)		
ARITMÉTICA	MÚSICA	GEOMETRÍA	ASTRONOMÍA	GRAMÁTICA	LÓGICA	RETÓRICA

Con el **Renacimiento**, se disuelven algunas teorías medievales. Tinctoris escribe *Deffinitorium musicae* (s. XV), primer diccionario de términos musicales escrito con intenciones didácticas y regresando a presupuestos emocionales. No obstante, el pensamiento renacentista intenta racionalizar la experiencia musical sobre bases más sólidas, alejándose de construcciones metafísicas y justificando de forma racional el uso de los intervalos musicales. Zarlino es el paradigma de esta nueva racionalización de la música. En sus *Instituciones armónicas* (1559) se remonta a los pitagóricos para investigar el fenómeno de los sonidos armónicos, identificando la música con el nuevo concepto de ciencia renacentista. Las demás artes (arquitectura, pintura, escultura) se basaban en las proporciones musicales (diapente, diatessaron, diapason) para elaborar su diseño.

En el **Barroco**, la teoría musical se centra sobre todo en la doctrina de los afectos por lo que hasta el siglo XVIII no encontraremos teóricos que intenten sentar las bases de la autonomía y validez de la música, concretando las leyes que regulan la relación entre sonidos y acordes. Será Rameau en su *Traité de l'harmonie réduite á son principe naturel* (1722) quien siente definitivamente las bases de la música como “ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, que no puede revelarse sien el auxilio de las matemáticas”.

A partir del **XVIII** el desarrollo de las distintas ciencias relacionadas con la música va a ser muy rápido. La **Historiografía** tomaría un gran impulso en Inglaterra con Charles Burney y John Hawkins. En el siglo **XIX** se dará forma a la ciencia de la música y se integrará de nuevo en los planes de estudio de la universidad. Se asistirá, pues, al nacimiento de la **Musicología**, a la que dedicaremos el siguiente epígrafe.



Para reforzar el concepto científico de música podemos aludir a las investigaciones recientes que en el campo de la **Musicoterapia** que tanto están ayudando en la rehabilitación de patologías depresivas, deficiencias auditivas, necesidades educativas especiales y, en general, diferentes desórdenes como autismo, parálisis cerebral o daños cerebrales (Alvin, Benezon, Gaston, Thayer). Relacionado con la medicina pero en otro ámbito, están viendo la luz trabajos sobre la fisiología de los dos hemisferios cerebrales a partir de las experiencias de Sperry que le valieron la concesión del premio Nobel en 1981 (por ejemplo Despins). No profundizaremos en este campo aunque en el apartado de Bibliografía se concretarán algunas de las aportaciones más significativas de la Musicoterapia y la fisiología.

También se vienen acometiendo estudios sobre los efectos de la música en los seres humanos, animales e incluso plantas, poniendo de relevancia esta faceta científica de la música. Se ha demostrado, sobre todo en USA o Canadá, un incremento y mejora en las producciones ganaderas y agrícolas gracias a la utilización de la música. Como nota anecdótica, enfatizada por el hecho de que ha sido subvencionada entre otros entes por la Universidad de Jaén, destacamos la investigación realizada en esta provincia andaluza sobre la influencia positiva de la música en el cultivo del olivar, llevada a cabo mediante la colocación de grandes altavoces amplificadores en una finca de olivos.

Concepto de Musicología (Historia y Ciencias de la Música)

Podemos definir **Musicología** (Mussikwissenschaft) como el campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del Arte Musical como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural; es decir, toda forma de conocimiento que tenga por objeto la Música. La investigación requiere una búsqueda continua de información que implica un trabajo de consulta sistemática de fuentes, que hay que realizar de primera mano, frente a la labor meramente divulgadora.

Las **disciplinas tradicionales** en que se ha dividido la Musicología son las siguientes (Randel, 1997, 685-687) :

1. **ETNOMUSICOLOGÍA (MUSICOLOGÍA COMPARADA)**: Estudio de la música en el contexto humano. Se ha defendido que “toda Musicología aspira a ser Etnomusicología”, pero la corriente más aceptada es la que considera la Etnomusicología en un sentido estricto (a veces casi peyorativo) relegada al estudio de la música que queda fuera de la tradición culta occidental (Músicas folklóricas y tradicionales, músicas del mundo...).

2. **MUSICOLOGÍA HISTÓRICA**: Se ocupa de la Música culta, principalmente occidental, y su labor es muy parecida a la de historiadores. Los métodos de estudio son diversos y van desde los humanísticos (Historia del Arte, Literatura) a otros más ligados a la antropología y sociología potenciados en los últimos años. Entre las características y objetivos que han centrado la atención de esta disciplina podemos enumerar los siguientes:

a) Gran parte se ha centrado en la importancia de la escritura en la cultura occidental culta y la importancia específica de la notación musical, el concepto de compositor como genio (heredero de postulados románticos), establecimiento de los textos fidedignos, atribución de obras, estudio de biografías, transcripción y



recuperación del patrimonio. En este sentido, ciencias auxiliares como la Paleografía, la Crítica textual, la Notación, y técnicas como la investigación de archivo se han convertido en herramientas básicas de la Musicología histórica, especialmente, en el método o enfoque **Positivista**.

b) Otra parte intenta establecer el contexto histórico circundante al hecho musical para proceder más tarde al análisis y clasificación de obras, estableciendo la evolución estilística a lo largo de la historia, partiendo de diferencias y semejanzas entre ellas. Las épocas establecidas han sido préstamos de las demás disciplinas históricas (Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Vanguardias) así como los distintos marcos (profano, religioso, etc). El método **Formalista** estaría muy relacionado con estas técnicas y la recuperación de música anterior al Clasicismo.

c) Recientemente se ha producido un cambio en las prioridades del objeto de estudio, centrado desde los sesenta en la práctica interpretativa. Estas nuevas corrientes consideran que el valor no está en la obra escrita, ni en el compositor, sino en el acto de recepción que descifra el sentido del mensaje musical (la música tiene sentido en tanto en cuanto es escuchada):

Mensaje → **Transmisor** → **Receptor**

Entre estas corrientes destacan la Teoría de la Comunicación, los Métodos Estructuralistas, Psicología de la Percepción. Desde los años 60, movimiento de autenticidad en las grabaciones (Early Music) y críticas posteriores (por qué hay que escuchar igual que en la época de Bach). Enrico Fubini en su obra *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (1994), abunda en estas corrientes estéticas al igual que Paul Henry Lang en *Reflexiones sobre la música* (1998).

d) Por último, hay que destacar el estudio del contexto histórico de la música como los factores que la producen y condicionan (mecenazgo, patronazgo). La música se considera una estructura más del régimen de producción, incluyéndose en éste. El **método sociológico** (Adorno, Raynor, Blaukopf) los estudios marxistas (Attali), la musicología de género, se han encargado de profundizar en estas relaciones.

3. TEORÍA. Destacan dos enfoques: el estudio de la historia de la teoría y el desarrollo de la teoría sobre repertorios existentes para influir en la composición actual y futura. Ambos son esenciales para la Musicología histórica, aunque muchos se resisten a considerar la teoría como disciplina independiente.

Entre estas tres disciplinas existen tensiones y las relaciones entre ellas no son cordiales (separación y combate en sus medios de información como revistas, etc)

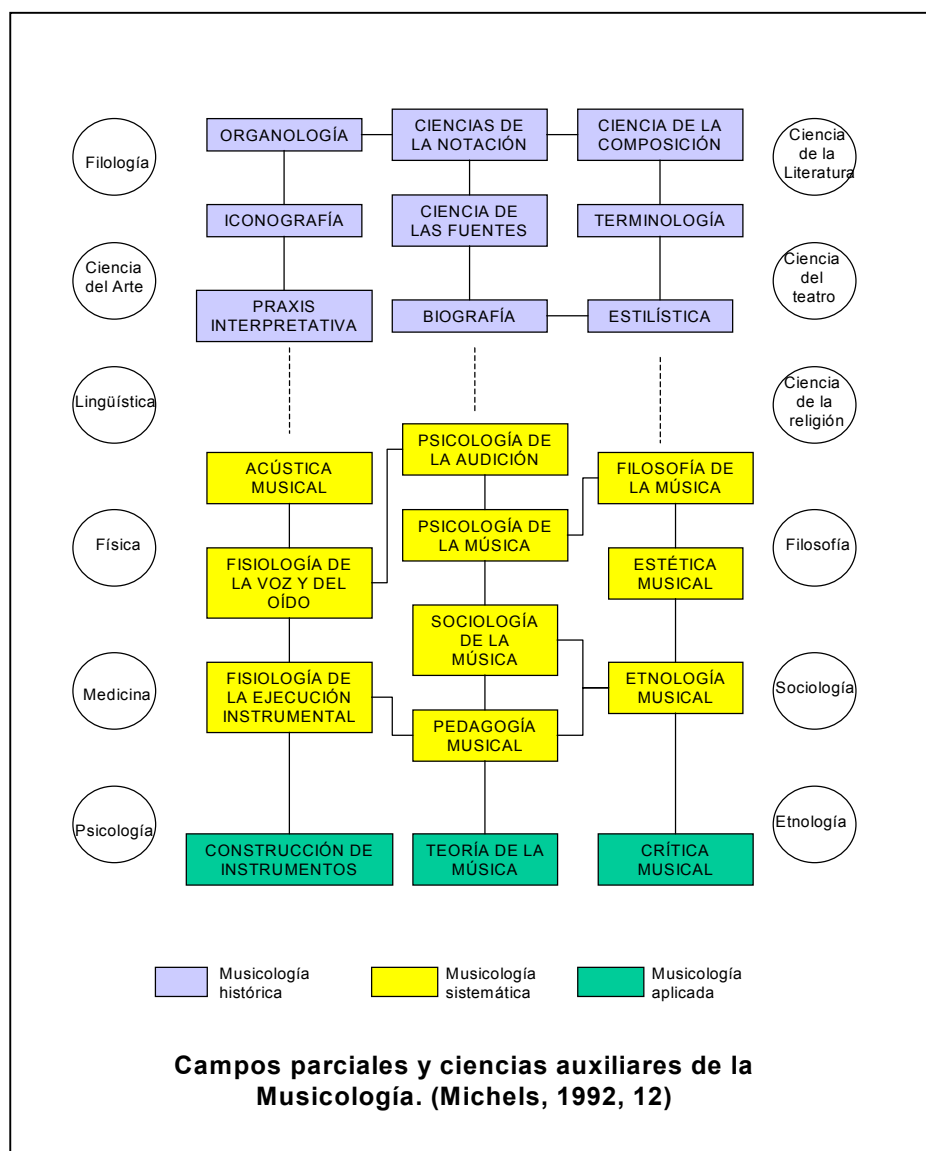
4. OTROS TEMAS DE ESTUDIO: Comúnmente se engloban bajo la denominación de MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA (versus MUSICOLOGÍA HISTÓRICA). Se incluyen en esta la Acústica, Estética, Psicología y Fisiología de la Música, Sociología, Educación, Crítica, Iconografía musical, Organología, Bibliografía/Discografía, Lingüística, Nuevas Tecnologías. A veces se incluye también la Teoría, con lo que Musicología Comparada, Histórica y Sistemática forman un triángulo lamentablemente no amoroso.



Relaciones de la Musicología con otras ciencias (campos parciales y ciencias auxiliares)

En cuanto a las relaciones de la Musicología con otras ciencias, Michels señala dentro de la musicología histórica, una serie de campos parciales que nos dan una visión panorámica: organología (instrumentos musicales), iconografía musical (imágenes musicales en AA plásticas), praxis interpretativa (realidad musical en la historia, cómo se interpretaba una obra en un determinado momento histórico), notación (escritura de la música), ciencia de las fuentes (textos, documentos sobre música, etc.), biografía (vida y obra de los músicos, uno de los terrenos principales de la musicología del XIX), ciencia de la composición, terminología, estilística, etc. Las técnicas utilizadas en musicología histórica están relacionadas con las técnicas de CC. Auxiliares como la Filología, Historia, Historia del Arte, Literatura, Teatro, etc.

Los campos parciales de la Musicología sistemática son la acústica musical (fundamentos físicos), fisiología de la voz y oído y de la ejecución instrumental, psicología de la música y de la audición, sociología, pedagogía, filosofía de la música y estética musical, etnología musical (relaciones con la musicología comparada o etnomusicología). Como ciencias auxiliares: Técnicas comunes a la Lingüística, Física, Medicina, Teología, Filosofía, Sociología, Psicología, Etnología, etc. Los resultados de las anteriores se reseñan en la **Musicología Aplicada**: construcción de instrumentos, teoría de la música, crítica musical, etc.





Historia de la Musicología

Por lo que se refiere a la historia de la disciplina, diremos en cuanto a sus antecedentes que las primeras historias de la música relevantes se escribieron en los siglos XVII y XVIII. Entre los autores más destacados se encuentran Martini, Burney o Hawkins. Gran parte de estos escritos defendían la idea de progreso en la historia de la música (la música de cada época superaba a la anterior, por lo que la música del pasado no se solía consumir ni escuchar). Contra esta idea y en pro de la recuperación de música de estadios anteriores cabe mencionar dos hitos importantes en el siglo XIX:

- La reivindicación de Beethoven en los escritos de E. T. A. Hoffman.
- El reestreno de la Pasión según San Mateo de Bach en 1829 por parte del compositor Félix Mendelssohn.

Tras estos precedentes historiográficos, surgirá la Musicología como disciplina científica en los países germánicos, en primer lugar con un sentido divulgativo (divulgación musical entre aficionados) y posteriormente en el sentido actual dentro del marco universitario, equiparable al resto de disciplinas científicas con unos objetivos, metodología y técnicas propias. E. Hanslick (1825-1904) sería nombrado profesor de la Universidad de Viena en 1870. En 1854, escribió *De lo bello musical*, obra en la que reaccionaba contra la tendencia romántica que hablaba de la música de forma poética, plagada de términos subjetivos que derivaban de la estética de la época donde las artes hablaban de lo mismo pero con distintos medios que conducen a la misma sensación (Sinestesia Romántica). Para Hanslick, la música constituye un lenguaje propio y necesario, que expresa lo puramente musical, algo que no puede conseguirse con otros medios, acuñando la concepción formalista de la música.

Todos estos hechos, a los que hay que sumar el auge de las ciencias naturales desde el segundo tercio del XIX, hicieron posible un nuevo método de estudio, el **Postivismo**, que se aplicó a todas las ciencias históricas, basado en el afán clasificatorio a partir del dato. Como consecuencia, se publicaron textos antiguos y se favorecieron investigaciones acústicas, teóricas sobre la naturaleza de los elementos del lenguaje musical. La obra de Riemann y Ambros, junto a las ediciones imparables de música de Bach, Haendel y otros compositores son muestra de este primer interés musicológico.

No obstante, Guido Adler (1850-1941) se considera el verdadero padre de la disciplina pues estableció los protocolos propios del trabajo científico así como la distinción entre musicología sistemática e histórica. En las primeras décadas del XX todavía encontramos con frecuencia retazos de literatura romántica. Las historias de la música generales son casi todas posteriores a 1945 (final 2ª Guerra Mundial.) cuando se produce un auge del **Historicismo** invirtiendo la situación. Quizás esto fue debido a la institucionalización de las vanguardias musicales, ya que los compositores contemporáneos tuvieron puestos importantes dentro de la Administración. La música de vanguardia parte de la idea de ir más allá de la música comúnmente denominada clásica, rompiendo con su lenguaje y medios. Al público medio le repugna este tipo de música, produciéndose así una disociación radical entre la nueva música y la vieja música. La vieja música sería apoyada por gran parte de la musicología histórica y el público más tradicional aunque paradójicamente regresaron a músicas anteriores al Clasicismo.



Entre los musicólogos más destacados en la vertiente histórica podemos citar a H. Riemann (centrado en el Barroco y elementos del lenguaje musical), M. Bukofzer (Barroco), G. Reese (Edad Media y Renacimiento), C. Palisca, D. Grout, C. Dahlhaus (relación historia y estética), R. Stevenson, Chailley, Kerman. C. Sachs, B. Nettl y S. Aaron son algunos de los máximos representantes de la Etnomusicología.

Como conclusión a este apartado centrado en la música como ciencia, si nos atenemos a la definición positivista de ciencia como orden lógico de conocimientos sobre fenómenos cuyas leyes pueden formularse en clave matemática, podríamos defender vehementemente el carácter científico de la música. Por tradición, las ciencias vienen individualizándose por su objeto y métodos y es indudable que la música posee un campo definido de acción y un específico método de trabajo, aunque se ayude de las disciplinas auxiliares anteriormente descritas que conforman el “Corpus Musicae.”

Fuentes de investigación musical

Concepto de Fuente:

Entendemos por fuente todo documento, testimonio o simple objeto que, sin haber sufrido ninguna reelaboración, nos transmite información sobre hechos pasados. El estudio crítico de las fuentes se convierte en uno de los campos parciales más importantes de la musicología histórica (al igual que de otras disciplinas como la historia del Arte).

La obra musical, al igual que la obra de Arte, se convierte asimismo en una fuente de la Historia Universal. Pero hay que tener cuidado en quedarse sólo en la fuente, porque sin **interpretarlas**, no nos ayudarán a la comprensión del hecho histórico o musical en cuestión (Heurística: Ciencia del descubrimiento, búsqueda por experiencia. Una teoría [científica](#) tiene un alto valor heurístico si es capaz de generar nuevas ideas, y/o inducir nuevas invenciones.).

Es muy complejo sistematizar las fuentes debido a su diversidad. Una primera clasificación de las fuentes musicales atiende a su naturaleza:

Clasificación de las fuentes musicales por su naturaleza

1. Fuentes musicales: manuscritas o impresas (ej. partituras)
2. Fuentes escritas: documentos (públicos o privados, de carácter jurídico, económico, cuantitativo, político, encargos...), prensa, memorias/biografías, correspondencia, literatura
3. Fuentes audiovisuales: directas o grabadas.
4. Fuentes iconográficas (obras plásticas en sí, imágenes insertas en obra mayor, de carácter gráfico (fotografía, planos, etc.)
5. Fuentes organológicas (instrumentos musicales)
6. Fuentes variadas

Clasificación de las fuentes por su relación con el objeto de estudio

Una segunda clasificación se puede establecer teniendo en cuenta la relación o conexión que guarda la fuente con el objeto de estudio. Así nos encontramos con:



1. Fuentes Directas/Primarias: Las que guardan relación directa con el objeto de estudio. Ej.: Obras musicales (monumentos de música), borradores o sketches, noticias y testimonios, documentos administrativos (contratos...), y otras alusiones al objeto de estudio.
2. Fuentes Indirectas/Secundarias: Guardan una relación menos próxima pero igualmente útil. Ej. Tratados de teoría musical y composición, literatura como ilustración o estímulo, historia del espíritu como estímulo, historiografía musical y bibliografía (importante diferenciar lo que han dicho otros autores sobre el tema de lo que hemos dicho nosotros).

Métodos de investigación musical

Enfoques o formas de aproximarnos al estudio de la música. Muchas de ellas se traspasan del ámbito de las artes plásticas al musical. Lo ideal es combinar lo mejor de los distintos enfoques en un trabajo serio y riguroso.

POSITIVISTA: S. XIX. Se influye de la Historia del Arte (Taine). Se basa en la utilización de datos y noticias con el fin de clasificar un objeto musical. Ej. Catálogos de obras, listas de compositores que trabajan en un determinado lugar o en una época concreta... (Anécdota de Morelli). Es preciso establecer estas clasificaciones para posteriormente abordar otro tipo de estudios.

El problema de esta metodología es quedarse exclusivamente en la fuente o en el trabajo de archivo o en trabajos de transcripción de obras musicales, sin darles una interpretación coherente ni lanzar hipótesis argumentadas. En los últimos años se está enfatizando la Crítica de las fuentes, basada en un estudio pormenorizado de las mismas para asegurar su validez-autenticidad, especificando su cronología. Caso español: Anglés, Calo, Querol...

FORMALISTA: (Principios del XX. Inf. Escuela de Viena Wölfflin) Estudio de las obras desde el punto de vista puramente musical (música como lenguaje) o analítico, estableciendo características definitorias del estilo de un compositor, una época o una zona, mediante la comparación de piezas. El análisis musical con perspectiva histórica sería la herramienta más eficaz para observar dicha evolución estilística a lo largo de la historia y determinar autores de primera fila, autores secundarios, diferencias formales entre géneros, etc. Autores: Schenker, Grout, Morgan, La Rue...

SOCIOLÓGICA: (XX) Estudio sistemático de las relaciones existentes entre Música y Sociedad, respondiendo a preguntas como qué función cumple la música en la sociedad, cómo afecta la sociedad a las estructuras musicales (Ej. s. XVIII: influencia de los conciertos públicos en la aparición de la forma sonata), cómo afectan los procesos de reproducción, producción, influencia de una música determinada en unos grupos sociales más que en otros, etc.

Un rasgo muy elogiado de esta metodología es la Reivindicación de músicas populares y folklóricas que consideran tan importantes como la música culta e histórica. (Reivindicación de aspectos marginales POSMODERNIDAD). Influencia de la filosofía marxista que postulaba que cualquier cambio en las estructuras sociales y culturales es resultado de un cambio en la superestructura económica. T. Adorno es su máximo



representante. Postulaba, entre otras cosas, que “la música de vanguardia es una protesta contra lo establecido; la música popular de estructuras sencillas es síntoma de la estandarización de la sociedad capitalista”. Otro musicólogo importante es Raynor (*Historia social de la música*)

PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA: (XX) Se encarga de estudiar los efectos que produce la música en los oyentes, los procesos de percepción, fisiología del aparato auditivo, estado anímico del compositor al crear. Los precedentes se pueden hallar también en el siglo XIX (inf. psicoanálisis freudiano) pero eclosiona en el XX en el ámbito de la teoría de la Gestalt (estudio de la percepción de la forma, tanto visual como sonora). Gran escuela americana del último tercio del XX, con Hargreaves a la cabeza. Destaca la utilización de métodos cuantitativos y cualitativos (espectros, test musicales, Asimetrías, relación con ramas de la medicina como la neuropsicología, etc.). Carácter experimental.

Según la teoría de la Gestalt, las reacciones de los oyentes ante la música son las siguientes:

- SENSORIAL/SENSUAL
- EXPRESIVA (EMOCIONAL E IMAGINARIO-ASOCIATIVA)
- OBJETIVA O PURAMENTE MUSICAL (RITMO, MELODÍA, ARMONÍA, TEXTURA TIMBRE → FORMA MUSICAL)

Bibliografía:

- ALSINA, P. (1997). *El área de educación musical: propuestas para aplicar en el aula*. Barcelona: Graó.
- CHAILLEY, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza.
- FUBINI, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- _____. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- KERMANN, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana Press.
- MANEVEAU, G. (1993). *Música y educación*. Madrid: Rialp.
- MICHELS, U. (1991). *Atlas de música*, 2 vols. Madrid: Alianza.
- LANG, P. H. (1998). *Reflexiones sobre música*. Madrid: Debate.
- RANDEL, D. (1997). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza.