

CARLOS REYNOSO

ANTROPOLOGÍA
DE LA MÚSICA

de los géneros tribales
a la globalización

Volumen I • Teorías de la simplicidad

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA:
de los géneros tribales
a la globalización

Reynoso, Carlos

Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen 1: teorías de la simplicidad - 1a ed. - Buenos Aires : SB, 2006.
v. 1, 288 p. ; 23x16 cm. (Complejidad humana; 1 dirigida por Rafael Pérez-Taylor Aldrete y Carlos Reynoso)

ISBN 987-1256-03-5

1. Antropología de la Música. 2. Corrientes Teóricas Música. I. Título
CDD 780.1

Título de la obra: Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización

© 2006, SB

ISBN: 987-1256-03-5

1ª edición, Buenos Aires, febrero de 2006

Autor: Carlos Reynoso

Directores de colección: Rafael Pérez Taylor Aldrete (UNAM) - Carlos Reynoso (UBA)

Director editorial: Andrés C. Telesca

Diseño de cubierta e interior: Cecilia Ricci

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Libro de edición argentina - Impreso en Argentina - Made in argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digitalización u otros medios, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Impreso en Talleres Mitre & Salvay, Heredia 2952, Sarandí, Buenos Aires, Argentina

Tirada: 1000 ejemplares

Editorial SB

Yapeyú 283 - C1202ACE - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel/Fax: (+54) (11) 4981-1912 y líneas rotativas

E-mail: editorialsb@nomades.com.ar

Empresa asociada a la Cámara Argentina del Libro

Librerías:

Buenos Aires: Av. Las Heras 2530 - C1425ASP - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel.: (011) 4807-1624

Necochea: Calle 61, n° 2663 - B7630HCW - Necochea - Provincia de Buenos Aires

Tel.: (02262) 52 9380

Para Norma, por todo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. TEORÍAS EVOLUCIONISTAS	21
Los argumentos evolucionistas fundamentales.....	23
La evolución de la música según John Rowbotham.....	26
El evolucionismo modificado de Richard Wallaschek	31
El evolucionismo derivativo de Robert Lach.....	33
El evolucionismo anti-evolucionista de Curt Sachs.....	36
El evolucionismo simbolista de Marius Schneider.....	41
El evolucionismo heterodoxo de Béla Bartók	47
La música prehistórica según Walter Wiora	51
El evolucionismo en el Siglo XXI.....	54
Los universales de la música	58
Evolucionismo – Situación y perspectivas	70
3. LA ESCUELA HISTÓRICO CULTURAL	75
Los ciclos culturales y su música.....	78
La antropogeografía de Ratzel y Frobenius	83
Ciclos culturales y Musicología comparada: Werner Danckert	85
Erich von Hornbostel y el círculo de quintas.....	89
Curt Sachs, difusionista moderado	93
La hologénesis de Georges Montandon	98
Carlos Vega y la ideología histórico-cultural de la musicología sudamericana	100

4. CULTURALISMO Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA ...	111
La música en la cultura: Alan Merriam.....	112
Sonido humanamente organizado: John Blacking	129
Etnografía de la música: Seeger, Feld, Joseph, Nketia	151
Contextualismo – Situación y perspectivas.....	169
5. SIMBOLISMO Y FENOMENOLOGÍA	175
Interpretativismo y antropología simbólica	176
Modelos geertzianos: Rice y Harwood.....	177
Sonido y sentimiento: Steven Feld	188
Etnomusicología fenomenológica: Reflexividad y alteridad.....	191
El etnomusicólogo humanizador: Kenneth Gourlay	193
El “otro” y la “autoridad”: Grenier y Guilbault	200
Fenomenología tauteológica en Latinoamérica	204
Fenomenología en estado salvaje: Jeff Todd Titon.....	218
Interpretativismo y fenomenología – Situación y perspectivas	221
6. ETNOMUSICOLOGÍA DE LA PERFORMANCE	225
Contexto de performance: Herndon & McLeod	227
El modelo performativo de Regula Qureshi.....	232
Sociomusicología, Experiencia & Performance	240
Etnomusicologías de la performance – Situación y perspectivas	250
BIBLIOGRAFÍA	253

1. INTRODUCCIÓN

Hay más para hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y más libros sobre libros que sobre cualquier otra cosa; lo único que hacemos es entreglosamos.

Montaigne, *Essais*, libro III, capítulo XIII

Cuando de repente estalló la globalización a principios de la década de 1990, ni la antropología ni la etnomusicología estuvieron a la altura de las circunstancias. En consecuencia, el correlato musical de la globalización, la “música del mundo”, sobrevino como una especie de sorpresa, una nueva dimensión cultural devenida de pronto, una bofetada en el rostro de teorizadores bizantinos que estaban distraídos por otras cuestiones, sin que se dispusiera de un marco teórico que permitiera comprender o explicar lo que pasaba. Los portavoces espontáneos del fenómeno lo expresaban diciendo: “¿Quién necesita un Ph. D. cuando hay disquerías en Nueva York, Tokyo, Miami, Londres y París suficientemente dotadas para darle a usted un shock cultural permanente?” (Szwed 1982). Ni hablar, por otra parte, que mientras tanto el rock también se convirtió en *mainstream* y comenzó a arrasar él mismo, junto a la música llamada “comercial”, lo poco que quedaba de las expresiones nacionales, folklóricas y etnográficas en los rincones más periféricos del planeta, poniendo en riesgo de extinción, en el futuro, las materias primas “auténticas” provenientes de las colonias. En ellas las formas locales se estaban desintegrando, mientras en las metrópolis se celebraba la integración.

El escenario en que manifestó la *world music* quedó entonces en el foco de tres fuegos cruzados: el de los apocalípticos que se escandalizaban

moralmente por el estado de cosas, a imagen de lo que había pasado ochenta años antes con el advenimiento del jazz (Pareles 1988; Bacchiocchi 2000), el de los que se capitulaban alborozados a los dictámenes de las industrias culturales en nombre de los *cultural studies* (Frith 1989) y el de los yuppies verdes paulatinamente cooptados por un espíritu *new age* (Feld 1994; 1995), para quienes todo podía terminar siendo, de alguna manera, un fenómeno inspiracional, una nueva ocasión para desarrollarse contemplativamente como personas, aunque ya no fuera posible ni oportuno, después del nihilismo posmoderno, entender o explicar gran cosa.

Pero la verdad sea dicha: cualquiera de las tres posiciones tiene al menos un mensaje coherente que comunicar, mientras que la corporación que gira en torno de la antropología de la música sigue discutiendo si es preferible adoptar un punto de vista interpretativo a la manera humanística, aunque ninguno de los que se han propuesto ha resultado útil, o si, en cambio, lo que hay que hacer es poner en marcha procedimientos analíticos *etic* que a nadie fuera de quien los inventó (o que no deba aprobar la cátedra que el inventor dicta) le interesa siquiera si funcionan o no. En otras palabras, ni por el lado de la sensibilidad estética, ni merced a una ciencia (social o lo que fuere) es posible disponer de narrativas o métodos creíbles que otorguen sentido y estructura a lo que está sucediendo, o ayuden al menos a clarificar si está sucediendo algo distintivo o no. Prueba y consecuencia de lo que afirmo es que cuando llegó el momento del estallido mediático de la música del mundo, ni el público en general ni los intelectuales prestaron la menor atención a una disciplina académica que se supone se ocupaba de esos menesteres, o se creía que estaba en capacidad de hacerlo.

He aquí que después de siglo y medio de trabajo de una disciplina funcionando a todo tren y a un elevado costo social (con vidas enteras consagradas a ella), resulta que no existen teorías consensuadas y satisfactorias; y eso es lo que está necesitando, a todas luces y con toda urgencia, ante semejante cuadro de situación. No se consiguen marcos en los cuales situar los acontecimientos, más allá de las posibilidades de seguir acumulando datos, yuxtaponiendo puntos de vista o multiplicando el anecdotario. La producción musical se ha disparado en un sentido imprevisto, los *fans* y consumidores toman partido, las expresiones tradicionales se extinguen, las identidades se regalan y los teóricos ni siquiera tienen nombres para ponerle a lo que pasa. O si los tienen, sólo son apropiados para algún aspecto del episodio histórico que se está viviendo, sin que sea

posible otorgarles una dimensión antropológica que permita abordar mediante ellos cualquier otra circunstancia. O por el contrario, son nombres que podrían aplicarse mejor al esclarecimiento de una ceremonia shamanica de la edad de piedra que a comprender el ritmo que se escucha en la casa de al lado, como si la propia sociedad se hubiese tornado de improviso en la más ininteligible de todas. O peor aún, se justificará su impropiedad afirmando que lo que sucede no es incumbencia de nuestra disciplina sino de alguna otra, o de una forma de saber no establecida todavía de la que alguien se hará cargo si Dios quiere. La antropología, por de pronto, ha capitulado (ante los estudios culturales) en lo que concierne a un asunto que es antropológico por donde se lo mire (cf. Reynoso 1995).

Este es el punto preciso que pretendo atacar en este ensayo: una vez que se ha demostrado que allí afuera ocurren acontecimientos relevantes, y vaya que sí ocurren, debería poder exigirse que existan también teorías para dar cuenta de ellos, sea por el lado de la interpretación o explicativamente. Y ha de ser en la etnomusicología (o en la antropología de la música: no voy a discutir su nombre por el momento) donde esas teorías deberían haberse originado si el desempeño disciplinar hubiera sido aceptable. La pregunta es, entonces, si hay disponibilidad de esas teorías, cuáles son, qué es lo que dicen, qué valor de verdad tienen las expresiones que se generan en su nombre, para qué han servido hasta ahora y para qué podrían ser útiles de aquí en más. Pretendo utilizar el fenómeno de la *world music* y el escenario de la globalización y las expresiones culturales al borde de la extinción como caso testigo en la posible aplicabilidad de las diversas teorías, lo que se hará patente en la evaluación de cada una de éstas. Pues no existe ni una sola definición de la etnomusicología, aunque las hay discrepantes y por docenas, o de la antropología (que las hay por cientos y todavía más dispares) que no involucre a ambas disciplinas en lo que está pasando (cf. Merriam 1977; List 1979; Kaufman 1992).

Si de lo que se trata es de la teoría (y descuento desde ya que una teoría es primordialmente algo mediante lo cual se afronten hechos) es entonces de las teorías existentes de lo que habrá que ocuparse. Lo que estoy reclamando no implica rendirse ante los hechos o hacer un culto de ellos, sino más bien lo contrario: las teorías son requeridas para mantener los hechos conceptualmente bajo control, a fin de evitar que proliferen (también conceptualmente) más allá de toda posibilidad de entendimiento. Hasta el momento, lo que ha habido frente a la aparición de la *world music* se reduce a una multiplicación de inventarios de estilos y artistas,

que cualquier lector siempre estimará superficiales, arbitrarios e insuficientes (p. ej. Broughton et al 1994; Titon 1996; McGovern 2000); y frente a la proliferación de la diversidad cultural lo que mejor sobrevive es una población inabarcable de etnografías disjuntas. Este desorden, que también es un vacío, lo mismo que el recurso a excusas estereotipadas aduciendo que “la realidad supera la imaginación” o “la creatividad humana no tiene límites”, configura una situación admisible en el momento de surgimiento de una disciplina, pero inaceptable ciento cincuenta años después.

Y en este momento se advierte que no se ha escrito ni un solo texto que se haya ocupado de ese particular concreto (las disponibilidades teóricas), y que frente al fenómeno hay más alarma, estupefacción, indiferencia o jolgorio que recursos teóricos o metateóricos genuinos. Mientras tanto, ni aun la disciplina misma está segura de lo que vale, o si vale algo.

De un tiempo a esta parte, la etnomusicología practica dos formas recurrentes de afrontar la evaluación retrospectiva de sus desarrollos teóricos. La primera es una actitud que celebra la cantidad de alternativas disponibles. La segunda posición, por el contrario, deplora la ausencia absoluta de marcos teóricos elaborados en el interior de la disciplina, y hasta se pregunta a veces si la etnomusicología no debería ser absorbida por la antropología o la musicología (que son los vectores de influencia más notorios) las que a su turno serán absorbidas por los estudios culturales, como siempre pasa. Cae de suyo que las dos posturas no pueden ser ambas verdaderas simultáneamente, o que si lo son la totalidad resultante no es demasiado coherente. Y sin embargo la situación es ésta.

Veamos algunos ejemplos de la primera postura. Decía George List,

Desde aquella época [los tiempos de Jaap Kunst, en la década de 1950] el campo de estudio conocido como etnomusicología se ha expandido tan rápidamente que ahora abarca casi cualquier tipo de actividad humana que de alguna manera pueda ser relacionada plausiblemente con lo que se puede llamar música. Los datos y los métodos utilizados se derivan de diversas disciplinas que se encuentran en las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias físicas. La variedad de filosofías, estrategias y métodos utilizados es enorme. Es imposible abarcarlas todas en una definición (List 1979: 1).

Alan Merriam también se congratulaba por la dinámica y la amplitud de la disciplina:

[L]a etnomusicología se encuentra actualmente en un inquieto estado de flujo, y probablemente nada haya podido o pueda captar todas sus complejidades. Seis años atrás ...todo parecía claro y bien definido; y mientras yo todavía sostengo ...lo fundamental de mis afirmaciones de aquel entonces, ellas representan hoy sólo una parte de todo lo que la etnomusicología involucra (Merriam 1975: 50).

Philip Bohlman destaca y justifica el “tono positivo” de la etnomusicología reciente:

Más y más en el curso de los últimos años, nuestra creciente reflexión sobre nuestra historia intelectual ha exhibido un tono decididamente positivo. Este tono positivo puede deberse, en parte, al brillo inicial que produce el descubrimiento: darse cuenta que la historia del campo es mucho más amplia de lo que muchos han supuesto o admitido, y que los escritos etnomusicológicos tempranos ofrecen una riqueza de la que el campo puede hoy beneficiarse (Bohlman 1991: 147).

Y James Porter escribe:

En la década pasada [la de 1990], la etnomusicología ha avanzado en formas sorprendentes. De 1960 a 1980, la etnomusicología se encontró a veces tratando de mantener su identidad junto a la “musicología histórica”, más establecida y elitista. Con frecuencia marginalizada en círculos académicos por ser estudio de la música “exótica”, “no-occidental” o del Tercer Mundo, finalmente ha comenzado a imponerse y a sobrepasar a su hermana en dos aspectos: ideológicamente, al abordar realidades culturales y musicales como fenómenos globales en vez de fenómenos delimitados; y metodológicamente, en el rango de las técnicas disponibles para ella a partir de la fertilización trans-disciplinaria (Porter 1995)

Hasta aquí la celebración y junto con ella el conformismo, que en general se resuelven en una enumeración nunca muy precisa, con frecuencia etceterizada, mediante la cual una cantidad de todos modos presunta, innumerada, intangible, se presenta como si fuera un indicador de calidad. Ahora consideremos casos de postura contraria.

Los ejemplos de pesimismo y descontento se inician muy tempranamente. Escribía Fritz Bose:

...la musicología comparada, que treinta años atrás parecía un nuevo campo promisorio de interés temático, vívidamente discutido, con alcances a nivel mundial, en años recientes ha caído más y más en el *background* (Bose 1934: 229).

En los años 60, Alan Merriam consideraba que la etnomusicología contabilizaba unos cuantos fracasos y frustraciones teóricas y metodológicas. Para él existían problemas de fondo que no habían sido comprendidos cabalmente:

El primero de ellos es que la etnomusicología en general ha fracasado en el desarrollo de un conocimiento y una apreciación de lo que es el trabajo de campo, y en consecuencia no lo ha aplicado consistentemente en sus estudios. Aunque hay obvias excepciones a esto, resulta claro que hemos estado afectados por dos dificultades importantes. Una es que nuestros estudios de campo se han plasmado en términos generales más que específicos; es decir, en una medida considerable se han formulado sin tener en mente problemas precisos y bien definidos. La otra es que la etnomusicología ha sufrido a causa del "colector" de campo amateur, cuyo conocimiento está severamente limitado. Tales colectores operan bajo el supuesto de que el punto importante es simplemente juntar material sonoro, y que ese sonido —a menudo tomado sin discriminación y sin pensar, por ejemplo, en cuestiones de muestreo— puede ser simplemente llevado al trabajador de laboratorio que "hará algo con él". ...Esto conduce al segundo supuesto crítico de que la etnomusicología en el pasado se ha dedicado primariamente a reunir hechos más que a la solución de problemas ampliamente planteados, establecidos en términos del estudio de la música como parte de la cultura humana (Merriam 1964: 38).

Aunque el propio aporte de Merriam intenta compensar con creces esas limitaciones, su veredicto sobre lo que entonces era la orientación global de la disciplina es claramente negativo.

Más recientemente dice Bruno Nettl:

Hemos desarrollado muy poca teoría. Quizá esto es característico de un campo humanista. Las humanidades, como un todo, no desarrollan cuerpos de teoría que expliquen holísticamente los hechos principales de los datos con los que tratan. Pero en su asociación con las ciencias sociales, en su interés en la comparación, en los procesos y en el rol de la música en la vida humana, uno esperaría que la etnomusicología genere teorías. Quiero decir teorías que nos digan cómo proceder y que expliquen nuestros hallazgos. Tenemos muy pocas de esas. ...Es importante advertir que en los primeros tiempos estudiosos como Sachs, Hornbostel y Lach realizaron contribuciones a esta cuestión. Pero sus teorías no son tomadas en serio por los estudiosos que están hoy en actividad, y estos jóvenes estudiosos no han realizado contribuciones que tomaran su lugar, quizá porque están envueltos en una especie de particularismo que, debo admitir, va en contra de mis afirmaciones sobre la naturaleza comparativa del campo (Nettl 1975: 77).

Y más o menos en la misma época Fredric Lieberman, preguntándose si la disciplina debe ser abolida, escribe:

Mi tesis es que la etnomusicología ...no ha proporcionado evidencia de haberse transformado en una disciplina académica independiente y que no posee, por lo tanto, razón alguna para su existencia continua más que la pura necesidad social de sus miembros. Más aún, la existencia continua de la pseudo-disciplina de la etnomusicología bien podría obstaculizar antes que promover los objetivos declarados por sus practicantes (Lieberman 1976: 198).

Por diferentes razones, Charles Keil (1998) y Michelle Kisliuk también se expiden a favor de la abolición:

La conclusión conceptual de la ecuación es que el término "etnomusicología" ya no tiene sentido. En el proceso de llevar el campo a su conclusión empírica, su propia transformación conceptual deviene inevitable. ¿El problema? Las instituciones académicas y comerciales resisten tal transformación. La gente se aferra a territorios, dinero y poder en formas que desafían el flujo transdisciplinario de ideas, y en última instancia la transformación de los sujetos políticos, creativos y activistas (Kisliuk 1998: 314).

Ya en el nuevo siglo, Bruno Nettl reafirma su convicción en el estancamiento de la disciplina:

[P]ienso que actualmente nos hallamos en una especie de lugar de descanso. En otras palabras, no creo que en los últimos años se haya hecho nada radicalmente nuevo. ... en tiempos recientes no ha habido ningún texto que haya estimulado a todo el mundo a pensar sobre las cosas desde perspectivas radicalmente nuevas, como sí ocurrió cuando Merriam publicó *The Anthropology of Music*, o incluso con la cantometría de Alan Lomax. En el caso de éste, ahora se considera que no se estaba moviendo en la dirección adecuada, pero en su momento sirvió de estímulo a todo el mundo. Y lo mismo ocurrió con ciertos autores de la primera época de etnografía moderna, como Anthony Seeger y Steven Feld. Bueno, no creo que hayamos tenido nada parecido en tiempos recientes: todo el mundo está mirando a su alrededor para ver dónde se encuentra. Estamos sobre una meseta (Cruces y Pérez 2003).

Agrega Nettl en la misma entrevista, coincidiendo con las ideas de José Jorge Carvalho, que a propósito del surgimiento de la música del mundo, nadie en toda la etnomusicología está haciendo las cosas demasiado bien.

Hasta aquí hemos visto argumentos que afirman primero y que niegan después la productividad teórica de la etnomusicología. El texto que comienza en la sección siguiente intenta establecer el estado de la teoría revisando sistemáticamente las que se han formulado o las que están implícitas en los supuestos de investigaciones empíricas. Pero antes de abordar esa sección, quisiera señalar que ésta es la primera vez que se traza un panorama de la etnomusicología desde el punto de vista de sus modelos teóricos y sus heurísticas concomitantes, antes que de la producción de estudios de casos o las vicisitudes biográficas e institucionales de sus practicantes. Desde ya, hay revisiones parciales de diversos tipos teóricos particulares, como por ejemplo A. Schneider (1976), Feld (1974) o Feld y Fox (1994), e historias sucintas en que se mencionan a lo sumo tres o cuatro formas teóricas (McLeod 1974; Merriam 1975; Boilès y Nattiez 1977), al lado de mil indicios que trasuntan lo rica y compleja que es la música en la cultura. Nunca han sido los diez o quince modelos existentes los que hayan articulado una caracterización de las prácticas disciplinarias o suministrado el ordenamiento de la exposición. Algunos de esos marcos, en rigor, no llegan tampoco a serlo, conformándose con el cuestionamiento sumario de las posturas opuestas, con actitudes de corrección política o escándalo moral y con enunciados de naturaleza programática. Prácticamente todos los modelos provienen de otra parte, aunque eso podría no ser tan malo después de todo. Peor sería que la etnomusicología elaborase, en nombre de la especificidad de su objeto, estrategias teóricas que no pudieran aplicarse a ningún otro campo.

Hasta donde me consta, este será también el primer libro que considera la problemática de la etnomusicología prestando atención a un contexto discursivo más amplio, que incluye experiencias y desarrollos en psicología cognitiva, métodos formales y matemáticas aplicadas a la síntesis musical, estudios culturales, semiótica, lingüística, inteligencia artificial, fractales y algoritmos genéticos. Me sustentó en una familiaridad de larga data con esos campos y con la teorización en ciencias sociales, y en antropología primero que nada. También he hecho lo posible por revisar la producción teórica completa de los etnomusicólogos fundamentales, con la excepción de algunos textos (pocos, por suerte) imposibles de localizar. Hay todo un universo de conocimiento, discusión teórica y demostraciones experimentales muy bien establecido que es necesario integrar, más allá de las incursiones de divulgación en musicología o teoría antropológica que hasta hoy han sido la norma.

Escrito desde la periferia del mundo académico, este texto también procurará estar libre de las anteojeras, provincianismos y expresiones de diplomacia institucional que se han tornado característicos de una disciplina centrada exclusivamente en la academia norteamericana, desde la cual tiende a ignorarse toda la literatura que no haya sido previamente traducida al inglés o que no frecuente las modas estrechas y en ocasiones extravagantes a las que dicha tradición es tan propensa. Esta ampliación del horizonte teórico permitirá, en no pocas oportunidades, poner coto a ideas estereotipadas que han sido moneda común en etnomusicología, respecto de cuestiones tan fundamentales como la naturaleza, rigurosidad y productividad de las teorías antropológicas de base, el valor de las analogías semiológicas y lingüísticas o el carácter universal o particular de determinados factores, o lo que la teoría antropológica ha estipulado verdaderamente. Pues, como habrá de verse, pocas cosas han habido en la vida académica tan superficiales, incompetentes e inexactas como la apropiación que algunos etnomusicólogos han hecho de diversas formas de teoría antropológica. Ahora solamente lo afirmo temerariamente; en los capítulos siguientes habrá ocasión para demostrarlo hasta la saciedad.

Es importante destacar que este libro no es un manual de introducción a la antropología de la música, o un compendio de las variedades de investigaciones empíricas. Menos todavía dilapidará espacio con rudimentos de música o teoría musicológica común, con la historia institucional de la disciplina o con la caracterización de teorías antropológicas, lingüísticas o semiológicas que han sido reseñadas en otras partes. El enfoque no es pedagógico ni histórico, sino crítico. No se explora la variedad cultural de manifestaciones musicales o el número inabarcable de estudios de casos, sino las formas teóricas. Aquí habrá de ponerse el foco en el tratamiento contextualizado de los diversos modelos teóricos y sus aportes categoriales, con énfasis en el contraste entre lo que pasa por ser la fundamentación antropológica de los modelos etnomusicológicos y las teorías antropológicas concretas en las que aquéllos dicen inspirarse.

En el momento en que tuada que se estipule una definición demarcatoria de lo que en lo sucesivo se entenderá como teoría, de inmediato surgen dos posibilidades. La primera tiene que ver con marcos que se han dado desde los días más tempranos de la *vergleichende Musikwissenschaft* y en las facciones más musicológicas de la disciplina, en las que las teorías ofician de marcos científicos capaces de *reducir* los hechos a tendencias, fases, ciclos, formas, grupos, regiones o lo que fuese, lo que

en ocasiones se ha emprendido con un celo tan exagerado que llevó al simplismo. La segunda se asocia a las corrientes de orden más antropológico, humanistas y particularistas, que se afanan en *multiplicar* hechos, detalles, diferencias, excepciones, matices y significados, lo que terminó realizándose también con un exceso que condujo a la disipación y a la irrelevancia. Mi propia postura favorecería la opción de llamar teorías sólo a las de la primera modalidad; pero para no derivar en una discusión epistemológica indecidible o de ribetes polémicos, concederé que la segunda variante también merece el nombre. Me impongo, además, la obligación de conocer de primera mano todas las teorías a tratar y sus respectivos fundamentos, sea que al final del camino las acepte o las rechace.

Por diversas razones, el material estará organizado en dos volúmenes. En el primero, que es éste, se tratarán las teorías evolucionistas, el modelo histórico-cultural, las propuestas contextualistas, las interpretativas y las que se derivan de la antropología de la performance. El segundo volumen agrupará las teorías analíticas, incluyendo las formulaciones comparativas, el estructuralismo, la semiología y el cognitivismo, así como las posturas posmodernas y las que se encuadran en los estudios culturales, al lado de su némesis, el "retorno al análisis" y las nuevas teorías transdisciplinarias del caos y la complejidad, aunque su impacto hasta hoy haya sido mínimo en este enclave. También concierne a ese volumen la evaluación comparativa del rendimiento de las diversas corrientes frente al asunto de las músicas del mundo. Aun cuando la música en tanto sistema simbólico y cultural es el objeto al que las teorías se han aplicado, haré el esfuerzo para que cada enfoque arroje una enseñanza epistemológica que resulte provechosa aun cuando el tema de investigación sea otro.

El objetivo es no sólo analizar y evaluar las teorías etnomusicológicas que se han ido sucediendo, o las controversias entre distintos discursos, sino tratar de llegar a una conclusión respecto de la utilidad que ellas puedan tener el día de hoy para ser adoptadas como marcos operativos, o de la productividad que hayan demostrado tener. Si nos interesa entonces saber qué modelos existen para comprender virtualmente cualquier música más allá de la impresión epidérmica que nos suscite, o entender su dimensión cultural, sea ella *ethno-pop* o *throat singing*, *reggae* o cantilación mágica, lo que sigue es lo que hay y es por aquí que propongo comenzar.

2. TEORÍAS EVOLUCIONISTAS

Dado que ni el gozo ni la capacidad de producir notas musicales son facultades del menor uso directo para el hombre en referencia a sus hábitos de vida ordinarios, deben ser calificadas entre las más enigmáticas de las que está dotado. Están presentes, aunque en un estado muy tosco y según parece en condición casi latente, en hombres de todas las razas, incluso las más salvajes. ...Sea o no que los progenitores semi-humanos del hombre poseyeran ...la capacidad de producir y sin duda de apreciar notas musicales, tenemos toda razón para creer que el hombre poseyó estas facultades en un período muy remoto, pues el canto y la música son artes extremadamente antiguos.

Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871: 878)

A veces uno se pregunta cual puede ser la utilidad de revisar teorías tan viejas. ¿No sería mejor ocuparnos de las corrientes más actuales? ¿Tiene Darwin algo que decirnos sobre el *world beat*? Por cierto, tal vez sería mejor bosquejar una síntesis de las tendencias más nuevas, y quedarnos ahí. El problema es que restringirnos a lo más reciente equivale, antropológicamente hablando, a un encogimiento inadmisiblemente del horizonte de posibilidades. En los viejos trabajos evolucionistas, incluso los que el tiempo y el cambio han tornado más obsoletos, hay una dosis de esfuerzo e imaginación que ahora se administra con mucha más reticencia. Longitudes aparte, el meollo de las elaboraciones teóricas evolucionistas es aún legible, lo que dudosamente sea cierto de mucha literatura un siglo posterior. Puede que los evolucionistas desconocieran elementos de juicio que hoy parecen esenciales y que su audacia degenerara las más de las veces en imprudencia, pero es indudable que su capacidad de articulación ha sido colosal. En casi cualquier texto de esa corriente se percibe una erudición fantástica, un apasionamiento, que hoy han sido reemplazados por un sentido común al que no le apetece correr riesgos y que tampoco tiene mucho que decir. Todo estaba por hacerse en aquel entonces, y la verdad es que algo se hizo. Y lo que puede recuperarse no es necesariamente la teoría en sí, sino la capacidad para situar la multiplicidad de las

cosas en un marco y los subproductos de los esclarecimientos concomitantes que hubo que llevar a cabo para que el esquema resultara plausible, aun si esto último no se logró casi nunca. Los evolucionistas proponían, además, hipótesis de trabajo, algo que hoy no sucede todos los días. Y algunas de esas hipótesis todavía demandan respuesta y hasta han surgido otras nuevas, como después se verá.

En fin: el progreso en la ciencia o bien existe, o no existe. Si la ciencia no mejora, entonces las obras evolucionistas siguen siendo tan relevantes como el primer día. Pero si efectivamente lo hace, entonces los evolucionistas tenían razón, al menos en este punto. De un modo o de otro debemos ocuparnos de ellos.

El evolucionismo impregnó gran parte de las etapas tempranas de la etnomusicología (cuando todavía se la llamaba "musicología comparada"), así como lo hizo con las teorías antropológicas de fines del siglo XIX y principios del XX. Si consideramos que la ulterior escuela histórico cultural sostenía la existencia de "ciclos" culturales que se habrían manifestado en el tiempo, veremos que los argumentos evolucionistas se extienden, a veces de manera implícita, a un buen número de teorizadores, tempranos y no tanto: Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Georges Montandon, Robert Lach, Carl Stumpf, John Rowbotham, Walter Wiora, Otto Abraham, Marius Schneider, Werner Danckert, Carlos Vega, Ramón y Rivera, Isabel Aretz. Incluso autores no sospechados de evolucionismo elemental, como Alan Lomax, sostenían que el árbol filogenético de los estilos musicales tenía dos raíces evolutivas, una en Asia Oriental y otra en África al sur del Sahara, y que todos los estilos musicales contemporáneos surgieron como extensiones o mezclas a partir de esas raíces (Wallin & al 2000: 20).

En una disciplina como en la otra, el evolucionismo terminó ganando muy mala prensa, tanto por sus reconstrucciones conjeturales de la historia y su periodización de brocha gorda, como por sus búsquedas especulativas de los orígenes, en este caso de la música. También en lingüística se experimentó un fenómeno parecido, al punto que ya en 1866 la Sociedad Lingüística de París hizo circular una resolución excluyendo de sus encuentros cualquier ponencia que se refiriera a los orígenes del lenguaje, y tan tarde como en 1991 al menos un lingüista, David Lightfoot (cf. Bickerton 2000: 154-155), proclamó la necesidad urgente de reintroducir la prohibición propuesta por la Sociedad de París.

A mi juicio, los estudios evolucionistas en antropología de la música han tenido y siguen teniendo un lado positivo y otro más bien lamentable. Por un lado, ayudaron a establecer la idea de la unidad de la raza humana cuando ese argumento resultaba polémico y necesario; por el otro, se los usó también para formular una secuencia con un fuerte contenido de etnocentrismo, pues los razonamientos evolutivos casi siempre terminaban situando a Europa y Occidente en la cúspide de las jerarquías. Sirvieron para impulsar un esfuerzo de sistematización de una información que de otro modo hubiera resultado demasiado variada, pero también dieron carta blanca a simplificaciones excesivas. Proporcionaron un fondo de supuestos a las concepciones más materialistas, y se usaron como marco de referencia para articular visiones irracionistas y mitologizantes, Arios e Hiperbóreos incluidos. En las búsquedas de los orígenes, algunos vincularon al "hombre" con los animales inferiores mientras que otros, no menos evolucionistas en principio, encontraron vínculos con Dios o clasificaban a los Vedda de Ceylán en igualdad con los orangutanes. En definitiva, dejaron entrar mucha escoria pero abrieron los horizontes; o tal vez, desgraciadamente, viceversa: todo depende de los autores que se consideren, de las ideologías desde las cuales se los lea, de la indulgencia que se les esté dispuesto a conceder.

Por eso es que no está de más revisar algunos momentos fundamentales del evolucionismo, aunque más no sea para contemplar cuanto ha evolucionado la antropología de la música desde entonces. O cuanto debería haberlo hecho.

Los argumentos evolucionistas fundamentales

En música tanto como en biología, los principales argumentos evolucionistas anteceden a Darwin. En 1854 Herbert Spencer [1820-1903] incluyó un ensayo sobre los orígenes de la música como una de las ilustraciones del principio de progreso universal. Sería recién en 1859 que Darwin aplicaría ese principio en *El Origen de las Especies*, y varios años después que trataría el tema de la música en *El Ascenso del Hombre* (1871). También sería Spencer (y no Darwin) quien utilizara por primera vez el concepto de "evolución" y la expresión "supervivencia de los más aptos" (cf. Harris 1978: 110).

Independientemente de sus complejidades, que las tiene, el evolucionismo primitivo, en su forma más estereotipada, afirma que hay una línea dominante de evolución, que todas las instancias actuales se pueden situar sobre algún punto de esa línea, y que la tendencia general de las cosas es recorrer la trayectoria que va de lo más simple a lo más complejo. Esas ideas se infieren de expresiones como éstas:

La evolución es una integración de la materia y una disipación concomitante del movimiento, durante la cual la materia pasa de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad definida y coherente (Spencer 1912: 145).

Pero una lectura amplia y en contexto revela excepciones y matices, que ya pueden intuirse del hecho que Spencer hable de la heterogeneidad no como rasgo característico del principio de la cadena, sino como su manifestación final. En esa tesitura, la traza resultante no es lineal, sino ramificada. Como quiera que sea, en el curso de este capítulo veremos que en general los evolucionistas en antropología han sido más lineales que sus predecesores en ciencias naturales, pero menos que muchos de sus sucesores etnomusicológicos, quienes a despecho de la exquisitez de su objeto particular de estudio y su situación más tardía en esta historia, han sido los evolucionistas más esquemáticos y rudimentarios de todos.

En cuanto a la concepción evolucionista del progreso, en la formulación de Darwin “la selección natural obra sólo mediante el bien y para el bien de cada ser”, por lo que “todos los dones intelectuales y corporales tenderán a progresar hacia la perfección” (Darwin 1967 [1859]: 668). En la gran escala, la evolución se interpreta casi siempre como progreso inexorable, y aun en disciplinas no vinculadas a la biología cualquier entidad que evolucione se contempla como análoga a un organismo. La tarea de los evolucionistas en música ha sido, típicamente, reconstruir los orígenes de la música, establecer las etapas evolutivas y asignar a cada ejemplar (super)viviente su lugar en la secuencia. Hoy podemos tirar por la borda la mayor parte de ese trabajo, pero aún así subsistirá la posible validez de una idea-fuerza, mayormente tácita, que otorga algún sentido a sus premisas: no parece haber en música generación espontánea ni creación ex-nihilo; todo género nuevo se constituye como variación o combinación de uno o más géneros preexistentes. Lo que no se resuelve con ello es cómo se origina todo.

Uno de los argumentos evolucionistas más conocidos tiene que ver con la hipótesis de Spencer que establecía que la música se originaba en la

expresión de las emociones. Trazando paralelismos entre la forma en que la voz humana registra la emoción (en particular el placer y el dolor) en términos de volumen, timbre, resonancia, altura, utilización de intervalos, frecuencia de variación, tempo y articulación, Spencer argumentaba lo siguiente:

La canción emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones; surge de una combinación sistemática de esas peculiaridades vocales que son los efectos fisiológicos de placer o dolor agudos. ...Al respecto de sus características generales, pensamos que hemos demostrado claramente que la música vocal, y en consecuencia toda la música, es una idealización del lenguaje natural de la pasión (Spencer 1988: 312-313).

Deliberadamente, Spencer no decide si el lenguaje primordial fue articulado o más bien musical. De la misma manera, alega que la música, la poesía y la danza son cognados a partir de su insistencia común en el ritmo, considerando la tendencia rítmica (o más bien métrica) de la poesía como “una forma de lenguaje utilizada para la mejor expresión de las ideas emocionales” (p. 314).

La tesis de Darwin que reproduce en el acápite acerca del vínculo entre la música y la selección sexual, que los etnomusicólogos en general han rechazado o pasado por alto, ha merecido recientemente alguna re-exploración (Miller 2000). Ni siquiera John Blacking, pese a su vigorosa postura culturalista, ha excluido que “los procesos fisiológicos y cognitivos que generan la composición y la performance musical puede que sean heredados genéticamente, y por lo tanto presentes en casi todo ser humano” (Blacking 1973: 7).

Otra serie de razonamientos evolucionistas, también más cerca de Darwin que de Spencer, considera que la ontogenia recapitula la filogenia. Desde esta perspectiva, la música de los niños, por ejemplo, tendría alguna afinidad con las manifestaciones primitivas. Ambas clases de ideas se encuentran en la base misma de las exploraciones etnomusicológicas que, explícita o implícitamente, asumieron marcos evolucionistas. Las señalaré cuando las encuentre.

La evolución de la música según John Rowbotham

Uno de los primeros historiadores de la música en adoptar los supuestos fundamentales de Spencer fue John Frederick Rowbotham, quien entre 1885 y 1887 aplicó a la música el principio de las “tres etapas”, que se habrían desarrollado en la prehistoria según pruebas que creía incontables:

- Etapa del tambor
- Etapa de la flauta
- Etapa de la lira

Rowbotham tomaba la evidencia del ritual primitivo y de la mitología. Sin embargo, su contemporáneo Richard Wallaschek, utilizando métodos museográficos, sostenía que “la flauta debía ser anterior al tambor” (Wallaschek 1893). ¿Qué solidez pueden tener estos argumentos hoy en día? Aunque en los tiempos que corren puede resultar obvio que reconstruir la secuencia de aparición de los instrumentos en la cultura primitiva es un proyecto supeditado a los azares de la conservación y la naturaleza de los materiales empleados, por el momento el más antiguo instrumento musical conocido por la arqueología parece ser una flauta del Paleolítico Medio esloveno (cf. Kunej y Turk 2000), cuya antigüedad se remonta a unos 44 mil años. De más está decir que si hubo tambores más antiguos (y probablemente los hubiera) o habrían colapsado, o no podría reconocérselos como tales. Lo que sí es cierto es que, por lo menos en los tiempos para los que existe documentación, los pueblos “que tienen flauta también tienen tambor, y los que tienen lira también tienen tambor y flauta”.

El argumento dominante de Rowbotham, desarrollado con extraordinaria consistencia, es que podemos hacernos una idea de la música de los tiempos primitivos observando la práctica musical de los pueblos etnográficos contemporáneos. Más aún, la música de los salvajes de la actualidad es *exactamente* la misma clase de música que cada una de las culturas actuales ha realizado en una etapa inferior de su desarrollo (cf. Allen 1962: 234). Aclaremos que Edward B. Tylor sostenía algunos años antes que Rowbotham una postura más tentativa, diciendo que “los cantos de las rudas tribus [contemporáneas] ...acaso representan mejor el canto en sus primitivos estados” (Tylor 1987 [1881]: 336); *acaso y mejor*, escribía Tylor, lo que es algo razonable, y no *exactamente*, lo que es por fuerza especulativo.

También debemos a Rowbotham la idea de que la música evolucionó a través de un proceso inicialmente monótonico, luego bitónico, tritónico, etc. El concepto puede sonar hoy excesivamente conjetural, pero numerosos teóricos de la antropología de la música todavía sostienen algo parecido, y en la mayor parte de la bibliografía los estilos reputados más arcaicos son aquellos cuyo régimen tonal es más escueto.

Apreciemos estas observaciones de Rowbotham, citadas por Allen (1962: 111):

El origen de la música vocal debe buscarse en el lenguaje emocional [*impassioned*] ...Sea que la unidad del tema en la narración haya engendrado una unidad de vibración en el tono, o que la razón fuera el deseo de evitar la fatiga, o el de llevar [la voz] más lejos, los hombres gradualmente adquirieron el hábito de confinar la voz a una nota. ...Primero, los hombres se contentaron con una sola nota. ...Largo tiempo debe haber pasado antes que la nota misma se contemplara como asunto de tratamiento objetivo. La primera nota musical jamás escuchada en el mundo fue Sol, y ciertamente por un tiempo muy largo la totalidad del arte musical radicaba en embrión en esa nota sola. Las ilustraciones vivientes del período primitivo son esos pueblos a los que habitualmente se contempla como representativos del período inferior del desarrollo humano, los nativos de Tierra del Fuego, etc. ...Si esos pueblos (Samoanos, etc.) pueden hoy en día conformarse con dos notas en sus canciones, podemos ver que no hay nada improbable en el supuesto de que hubo un período, probablemente muy largo, en la historia del hombre primitivo, en el que todos los recursos de la música vocal consistían en dos notas. Se añadió una nota más al ámbito [*compass*] del canto, y como fue natural, se trató de la nota más aguda siguiente. Y ahora existía la posibilidad de ejecutar muchos más cambios melódicos. Pues el sentido de la melodía vino después que el del ritmo, y se hizo sentir ahora. La etapa siguiente: La escala pentatónica formada por la escala Grande (de tres notas), con la escala pequeña (de dos notas) encima: Sol, La, Si – Re Mi. ...Hay una canción de los Fueguinos en los que ellos van más allá de una sola nota. Por esto, está claro que incluso los Fueguinos están saliendo del período musical de una sola nota.

Rowbotham también compara los estadios de dos, cinco y siete notas con la clasificación de las estructuras de los diversos lenguajes según William D. Whitney:

1. La Etapa Monosilábica es equivalente a la escala pentatónica, con la ‘gran’ escala (Sol La Si) ‘aislada’ de la ‘pequeña’ escala (Re Mi).
2. La Etapa Aglutinante: las dos escalas se aglutinan por medio de la ‘inserción’ de la cuarta (Do).

3. La Etapa Flexiva: "Cuando, por la inserción de la séptima, se permite que la escala pase naturalmente a la octava, y se pueda modular una nueva escala a partir de la nota clave de su quinta" (según Allen 1962: 234-235).

Cabe sospechar que los evolucionistas tenían alguna obsesión con los esquemas tripartitos. Rowbotham va todavía más lejos, asegurando que el orden de las tres etapas en el desarrollo de la música prehistórica son al músico lo que las etapas teológica, metafísica y positiva son al comitiano, o lo que las edades de piedra, bronce y hierro son al arqueólogo. No he podido encontrar pruebas de que Rowbotham haya leído sistemáticamente a Edward B. Tylor [1832-1917], cuyo *Primitive Culture* es de 1871; de otro modo hubiera sido natural que adujera, como ejemplos adicionales, alguna referencia a la célebre secuencia ternaria de "salvajismo - barbarie - civilización".

Después de la tremenda doble influencia que deben haber significado el positivista Comte por un lado y el evolucionista Tylor por el otro, todos los musicólogos de la época incurren en secuencias de tres etapas, ya se trate de investigar la totalidad de la historia de la música o solamente un período acotado. Carl Stumpf, refiriéndose al desarrollo de la melodía, decía que había habido una etapa de pasos pequeños sin relación tonal, seguida por lo que él llamaba *Distanzleitern* (escalas de distancia) y finalmente una etapa de consonancia y fusión (Stumpf 1883). Karl Bücher estableció en *Arbeit und Rhythmus* una secuencia consistente en (1) Trabajo, (2) Juego, (3) Arte, ligeramente alterada en ensayos posteriores (Bücher 1902). También Jules Combarieu expuso a principios del siglo XX sus propias trilogías: la música habría pasado por (1) Una edad teológica, (2) Una edad religiosa, y (3) Una edad positivista. O también "primero la magia con sus encantamientos; después la religión con su lirismo; ...finalmente la aparición de un arte ...que pasa por estas tres fases: la diversión profana, la expresión individualista, el naturalismo" (Combarieu 1913). Willy Pastor distingue entre (1) La música del mago, preanimista, (2) la música del ritmo, con canciones de guerra, caza y trabajo, y (3) la música como melodía (Pastor 1912: 688). De la misma manera, Hugo Riemann (1914) divide sus tres períodos en tres etapas más breves, Alfredo Casella (1924) encuentra tres períodos (diatonismo absoluto, modulación y cromatismo) en la evolución armónica, C. H. Kitson (1924) define tres períodos en el desarrollo de la polifonía. Paul d'Acosta (1896), Maurice Emmanuel (1911), Arnold Schering (1914), Paul Bertrand (1914)

y Johannes Wolf (1934) escribirán todos ellos historias de la música desde la Edad de Piedra hasta la semana anterior al momento de su escritura en las que todo siempre se divide por tres, una coincidencia que a Neul (1958: 528) le parece por lo menos sospechosa. La vida intelectual era más fácil en aquel entonces, porque el número que se iba a terminar encontrando era algo que se sabía de antemano.

Autor	Años	Etapas	Orígenes
Herbert Spencer	1857, 1890	Homogeneidad indefinida incoherente - Heterogeneidad definida coherente	Estilización del lenguaje natural de las emociones
Charles Darwin	1859	"Variaciones acumulativas"	Selección sexual
Edward B. Tylor	1871	Salvajismo-Barbarie-Civilización	Imitación de sonidos naturales
Carl Stumpf	1883	Pretonalidad-Distancia-Consonancia	Impulso psicológico, llamado a distancia
John Rowbotham	1887	Tambor-Flauta-Lira	Lenguaje apasionado
Richard Wallaschek	1893	Flauta-Canto-Tambor	Impulso rítmico
Hubert Parry	1893	Salvajismo-Folklore-Arte	Accidente
Karl Bücher	1896	Trabajo-Juego-Arte (1896); Juego-Trabajo-Arte (1900)	Ritmo, trabajo colectivo
John Powell	1899	Ritmo-Melodía-Armonía-Sinfonía	Impulso rítmico
Ricciotto Canudo	1907	Salvajismo-Barbarie-Civilización	Gritos naturales
Willy Pastor	1912	Magia-Ritmo-Melodía	Deslizamiento melódico en magia y brujería
Edward MacDowell	1912	Tambor-Flauta-Lira	Lenguaje apasionado
Jules Combarieu	1913	Magia-Religión-Arte, Teológica-Metafísica-Realista	Performance mágica

Sin duda los modelos ternarios (cronológicos o estructurales) tienen su contundencia, dado que se los verá aparecer incluso en la concepción contemporánea, derivada de Tim Rice y Clifford Geertz, en la que se contempla la música como un sistema simbólico "1. Históricamente construido, 2. Socialmente mantenido y 3. Individualmente aplicado". Concepción, a su vez, derivada del modelo antropológico de Merriam constituido por (1) Sonido musical, (2) Conocimiento y (3) Conducta. Si tenemos en cuenta que, además, Curt Sachs pasó en los años finales de su carrera de esquemas de 11 o 23 ítems a modelos de tres capas, veremos que los etnomusicólogos describen en algunos casos una trayectoria inversa a la de los pueblos, y las formas más simples aparecen al final de la secuencia.

Otros musicólogos de los tiempos de Rowbotham sí leerían a Tylor y adoptarían esquemas ternarios parecidos. En *The evolution of the art of music*, el compositor Charles Hubert Parry propondría una etapa inicial de "alaridos salvajes que difícilmente posean notas distintivas", seguida por una etapa de música folklórica de un nivel de elaboración semejante al de la música medieval, y coronada por una etapa de música artística, representando la culminación del desarrollo histórico. Los intervalos utilizados por los salvajes serían inicialmente cuartas o quintas, y luego octavas, terceras y sextas (Parry 1893: 16-19). Practicando una predicción sobre la base de las "leyes" del desarrollo cultural, inspiradas en Tylor, Parry aseguraba que la música japonesa, por ejemplo, "recorrerá las mismas fases que la música medieval temprana, y que el sentido japonés de la armonía se desarrollará de la misma manera que como los europeos lo hicieron largo tiempo atrás" (p. 95). Las fuentes de inspiración pueden ser otras, pero las ideas no difieren tanto de las de Combarieu o el mismo Rowbotham. Todos estos autores y otros cuyos libros hoy duermen empolvados postulaban etapas, ordenaban la aparición de los intervalos, situaban la música etnográfica en el primer escalón evolutivo, y (salvo excepciones) asociaban su música clásica favorita con el último y mejor. Y todos creían haber esclarecido, además, los orígenes de la música. Nada menos.

Allen observa, con buen tino, que si bien el pensamiento de Rowbotham constituye una afirmación extrema de la teoría de la evolución aplicada a la historia de la música y sus textos ya no se encuentran en prensa (y es dudoso que vuelvan a encontrarse algún día), algunos de los supuestos todavía se encuentran en las historias actuales y el autor todavía era mencionado hacia 1939 como un pionero confiable en el campo de

la etnología musical. La referencia bibliográfica suministrada por Allen es un texto de Robert Lach significativamente titulado "Die Musik der Natur- und orientalische Kulturvölker" (Lach 1924: 5; Allen 1962: 208).

Pocos llegan tan lejos, sin embargo, como para asegurar, sin la menor prueba a la vista, que la primera nota que sonó en materia de música fuera Sol. Con este gesto, Rowbotham da el paso que separa lo plausible de lo meramente imaginario. ¡Sol! Edward MacDowell sostenía, sobre pruebas igualmente endeble, que la primera nota fue en realidad Fa (MacDowell 1912: 19). En algún otro lugar veremos que un musicólogo comparativista fundamental y todavía hoy respetado, Erich von Hornbostel, sostenía que había sido más bien Fa#. Aunque sólo hay un semitono de diferencia con las propuestas de Rowbotham o MacDowell, esta vez habrá toda una fundamentación que puede ser dudosa, pero que ofrece todavía una enconada resistencia a los intentos de refutación.

El evolucionismo modificado de Richard Wallaschek

Cuestionando un pasaje de Alfred Wallace en el que éste aducía que la música de los "salvajes inferiores", como nosotros la entendemos, apenas si existe, que ellos "encuentran deleite en rudos sonidos musicales" y que sus cantos son monótonos, Richard Wallaschek [1869-1917] consideraba que su libro sobre la música de las "razas salvajes" contradecía semejantes afirmaciones. Pero no, como lo hace notar John McCall (1998: 95), porque la postura de Wallaschek rechazara el modelo evolucionista, sino porque el autor quería abrazar esa teoría todavía más al extremo, a fin de probar que la música de los primitivos, a diferencia de la música culta occidental, es comportamiento adaptativo en su más pura expresión.

La música del hombre primitivo, y tal vez también la pintura y la escultura, no son ocupaciones puramente estéticas en el sentido moderno; están más íntimamente ligadas a actividades de preservación y continuidad de la vida, y reciben sólo gradualmente su forma actual más abstracta. Y por lo tanto una ley como la de la "selección natural" tiene validez original también aquí, mientras que es menos comprensible en conexión con la música del tiempo presente cuyas condiciones de existencia se han tornado más complicadas (Wallaschek 1893: 279-279).