

PERSPECTIVAS TEORICAS Y METODOLOGICAS PARA EL  
ESTUDIO DE LA MUSICA EN SU CONTEXTO  
SOCIOCULTURAL

María Ester Grebe Vicuña

Resumen

Se examinan algunas orientaciones alternativas para el estudio de las relaciones música-contexto, con el fin de contribuir a la discusión de la factibilidad y adecuación de modelos teóricos y estrategias metodológicas. Dichas relaciones pueden comprenderse en varios planos, entre los cuales destacamos cinco enfoques: (1) música-individuo, (2) música-texto literario-individuo, (3) interpretación musical-grupo-cultura/sociedad, (4) música-grupo/comunidad-cultura/sociedad y (5) música-estilo-época-cultura/sociedad.

AÑO: 1993

EDS: RUIZ, IRMA Y GARZA, MIGUEL

LOC: BUENOS AIRES, ARGENTINA

ED: INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA CARLOS VEGA

3RO: ACTAS DE LAS VIII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA  
Y VII CONFERENCIA ANUAL DE LA ASOCIACION ARGENTINA  
DE MUSICOLOGIA

? : 16-23

PERSPECTIVAS TEORICAS Y METODOLOGICAS PARA EL  
ESTUDIO DE LA MUSICA EN SU CONTEXTO  
SOCIOCULTURAL

María Ester Grebe Vicuña

1. Perspectivas teóricas

El presente trabajo se propone examinar algunas perspectivas teóricas y metodológicas que fundamentan, orientan y estimulan el estudio de la música en el contexto de su cultura y sociedad. Su objetivo principal es generar una identificación y deslinde de enfoques factibles que posibiliten y faciliten el estudio plural de la música y de sus contextos, disponiendo para ello de algunas vías alternativas posibles.

A pesar de que la etnomusicología ha sido considerada una disciplina de menor antigüedad que la musicología histórica, ambas surgieron casi simultáneamente y se desarrollaron a partir de la penúltima década del siglo XIX (ca. 1885). En dicho período temprano coexistieron en ambas disciplinas algunas inquietudes humanísticas e intereses interdisciplinarios incipientes, que fueron reformulados posteriormente con mayor precisión y profundidad a partir de mediados de nuestro siglo.

No obstante, salvo excepciones los musicólogos clásicos del período temprano (1885-1940) privilegiaron el estudio de la música en sí misma, dando preferencia a aquella orientación que gravita en el análisis de los componentes específicamente musicales. Salvo excepciones, dicha orientación pasó a constituir una tendencia consensual en el estudio de la musicología de Occidente, aceptada apriorísticamente como un hecho dado que poseía su propia validación y legitimación. De este modo en el contexto del pensamiento regido por los postulados dominantes del positivismo lógico, la técnica analítica enfocaba descriptivamente al fenómeno musical, meramente como un evento u objeto sonoro que obedecía a sus propias normas o leyes. En suma, el análisis musical no parecía presentar problemas epistemológicos ni ser problemático como instrumento para comprender el fenómeno musical en sí mismo. En manos de musicólogos y músicos profesionales, ha experimentado un progreso gradual afinando sus enfoques y ajustándolos a los diversos requerimientos estilísticos y estructurales. A nuestro juicio, la técnica analítico musical se justifica siempre que esté incorporada en un proceso global de investigación regido por los principios que gobiernan el método científico. De lo contrario, consiste meramente en un ejercicio técnico aislado que posee varias lecturas posibles y conlleva varias limitaciones y problemas (Grebe 1991: 10-15).

Debido a la importancia creciente de la interdisciplinariedad en las ciencias sociales, humanidades y artes -expresada con mayor énfasis durante la segunda mitad del siglo XX-, se han ensanchado las perspectivas de la musicología histórica y sistemática bajo el influjo creciente de diversas corrientes humanistas. Se ha enriquecido también la etnomusicología, al generarse nuevos campos interdisciplinarios asociados o derivados, en los cuales participan activamente la antropología, sociología, psicología, lingüística, teoría de la comunicación, y otras disciplinas afines.

Sabemos que el estudio de la música en su contexto sociocultural ha sido <sup>X 2</sup> propuesto, desarrollado y perfeccionado principalmente por la antropología de la música. Las diversas posibilidades teóricas y metodológicas de esta interdisciplina han abierto varios cauces para comprender cabalmente los fenómenos musicales de acuerdo a su articulación en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. Con este fin, se han considerado prioritariamente las percepciones, concepciones, simbolizaciones e interacciones de los actores sociales, incluyendo entre ellos a los músicos creadores e intérpretes y sus receptores. Dos destacados antropólogos profesionales con formación musical interdisciplinaria han contribuido prioritariamente a la configuración de nuevas orientaciones para el estudio antropológico de la música en su contexto sociocultural, influyendo decisivamente en los desarrollos actuales. Ellos son Alan Merriam (1964, 1967) y John Blacking (1967, 1973, 1987), cuyo caudal de ideas ha generado tantos consensos como también estímulos hacia el progreso creciente y fecundo de esta interdisciplina.

Al proponer y definir una antropología de la música como «estudio de la música en la cultura» <sup>\*</sup> Alan Merriam (1964: 6) utilizó un marco teórico derivado fielmente del paradigma antropológico funcionalista. Propuso una estrategia metodológica tripartita consistente, primeramente, en un estudio morfológico, estructural y estilístico de la música en sí misma; a continuación, en un estudio etnográfico del contexto cultural tanto específico como global al cual pertenece la música estudiada; y, finalmente, en el estudio sistemático de las interrelaciones y articulaciones entre música y contexto cultural. Esta tercera etapa ha generado y sigue generando grandes problemas que no siempre han sido resueltos satisfactoriamente.

Adaptando y traduciendo, muy libremente por cierto, algunas ideas de Blacking (1967, 1973, 1987), es posible inferir y proponer las siguientes ideas centrales y principios dominantes, destinadas a elaborar un marco teórico adecuado para una antropología de la música. Ellos se ordenan en las siguientes diez proposiciones:

1. La música es una construcción cultural, un hecho social y un proceso comunicativo; en otras palabras, es un discurso construido y reconstruido culturalmente, generado simbólicamente y comunicado socialmente por seres humanos.
2. Todo discurso musical depende de diferentes situaciones sociales y de un sistema coherente de ideas que permiten dar sentido cabal a cada experiencia musical, de lo cual se desprende que tanto la música como su ejecución son partes constituyentes de una matriz sociocultural básica.
3. Las dimensiones culturales, sociales y comunicativas del discurso musical operan en reciprocidad, mediante procesos de retroalimentación.
4. Puesto que en las diferentes culturas se dan percepciones y conceptualizaciones diferentes acerca de la música, es necesario aproximarse a cada una de sus expresiones mediante la comprensión cabal de sus respectivas matrices socioculturales, lo cual implica acceder tanto a su construcción del mundo y universo simbólico como también a su arquitectura musical.
5. Dichos universos simbólicos generan dominios tanto públicos -compartidos social y culturalmente- como privados -generados por el creador, intérprete y/o receptor-.
6. Los dominios públicos y privados de la música suelen articularse entre sí mediante una base sociocultural común y un imaginario colectivo que les da sentido.

7. En un contexto sociocultural específico, los músicos creadores e intérpretes y sus receptores suscriben y comparten al menos una parte del dominio consensual o público del discurso musical.

8. Dado que las circunstancias de los procesos de creación, ejecución y recepción musical son únicas, deben asumirse como normales sus infinitas e imponderables variaciones. (Nunca será posible repetir idénticamente un trozo musical).

9. El poder comunicativo de la música en una cultura y sociedad deriva de su utilización mediatizada por los consensos culturales y la libertad individual, de tal modo que una creación intensamente personal puede convertirse en un dominio público.

10. El poder comunicativo de la música depende tanto de la cultura compartida por los músicos y sus receptores como también de la eficacia del proceso comunicativo, ambas condiciones necesarias para conocer, sentir y comprender una experiencia musical, y articular relaciones significativas entre sus diversos componentes musicales y socioculturales.

Es fácil advertir que las orientaciones de Merriam y Blacking exigen un entrenamiento y óptica diferentes en el investigador de la música. No obstante, la formación académica especializada de los musicólogos -como también de los músicos intérpretes- en Latinoamérica establece, por lo general, una orientación centrada en contenidos predominantemente musicales, dejando escaso margen para los contenidos humanísticos y científicos-sociales. Desafortunadamente, debido a esta preparación unilateral recibida, dicha orientación tenderá a generar una experiencia excesivamente centrada en la música en sí misma, que desvía e inhibe al músico frente a las posibilidades de comprensión cabal, humanística o interdisciplinaria, de los fenómenos musicales. Sin embargo, este problema podría ser solucionado por la vía de la doble formación profesional; o de la adquisición de post-gradados en disciplinas humanísticas o científico-sociales complementarias. Solo entonces sería posible iniciar estudios más amplios y profundos de la música en la cultura, adoptando como punto de partida ciertas ideas centrales y principios dominantes que regulan tanto los fenómenos musicales como los socioculturales.

## 2. Alternativas metodológicas

Se examinarán, a continuación, algunas orientaciones metodológicas alternativas para el estudio de las relaciones entre música y contexto sociocultural, con el fin de contribuir a la discusión de la factibilidad y adecuación de los modelos teóricos y estrategias metodológicas para los fines propuestos por la antropología de la música. Dichas relaciones de la música y su contexto pueden comprenderse de acuerdo a cinco enfoques, basados en universos de estudio posibles y sus unidades principales entre las cuales se producen relaciones significativas. Se entiende que la estrategia metodológica debe ser adaptada a las peculiaridades de dichos universos y sus componentes. Ellos son:

- |       |  |
|-------|--|
| Micro | 1. Música - individuo                                |
| ↓     | 2. Música - texto literario - individuo              |
| ↓     | 3. Interpretación musical - grupo - cultura/sociedad |
| ↓     | 4. Música - grupo/comunidad - cultura/sociedad       |
| ↓     | 5. Música - estilo - época - cultura/sociedad        |
| Macro |  |

1) El primer enfoque estudia la música en sí misma, centrada en el individuo creador, el intérprete creativo o recreativo y el receptor, con especial referencia a los factores psicológicos que inciden en los procesos de creación, transmisión y recepción del fenómeno musical.

No se trata aquí de repetir el formulismo de numerosos estudios descriptivos que enfocan «la vida y obra» de un músico, que se aplica a un estudio de superficie. Más bien, se intenta lograr una comprensión psico-antropológica, basada en la descripción densa y profunda de los procesos de creación o interpretación musicales. Tanto la generación de fenómenos musicales como sus respuestas no dependen exclusivamente de una historia de vida ni de una personalidad, sino de la posición del músico en universos y dominios socioculturales y musicales construidos. El talento, vocación e ideas musicales pueden operar conjuntamente como un sistema primario modelador del pensamiento y la acción de un músico. En consecuencia, suele haber reciprocidad y retroalimentación entre la personalidad y el estilo individual de un músico. Los cambios estilísticos propios de su trayectoria creativa son capaces de reflejar a menudo la maduración de la personalidad, inseparable de las contingencias sociales. Existen numerosos estudios sobresalientes en esta dirección. Por su importancia teórica y metodológica, sobresale la contribución teórica interdisciplinaria de Leonard Meyer (1956), uno de los primeros en estudiar cómo se relaciona y articula la música con la experiencia humana influyendo sobre la vida afectiva y estimulando reacciones emocionales. Con posterioridad al aporte profundo y maduro de Meyer, se han abierto varias nuevas opciones para la investigación musical contemporánea (Grebe 1965, 1967, 1968).

2) El segundo enfoque se centra en las interrelaciones y articulaciones entre la música y un texto literario específico, refundidos en el proceso de creación y/o interpretación, estudiándose las posibles interdependencias entre las semánticas musical y literaria de la poesía o prosa.

Dichas relaciones entre música y texto son estudiadas por Ruwet (1972) y Nattiez (1975) de acuerdo al marco teórico de la semiótica o semiología. Ruwet (1972: 41-42) estudia las relaciones entre música, texto literario e individuo en sus diez ensayos de semiótica, estética musical y poética, abogando por una asimilación completa de la poesía por la música. Partiendo de principios generales derivados de la lingüística estructural y generativa, intenta reconocer un hecho fundamental común en los lenguajes musical y poético: el rol que juega la repetición y la simetría en la construcción de cadenas sintagmáticas regidas por ordenaciones sucesivas, como también en las relaciones de equivalencia de las asociaciones paradigmáticas gobernadas por ordenaciones simultáneas (Leach 1976: 14-16). Estudia las relaciones de la música y el texto poético, y los problemas que surgen en la aplicación del análisis estructural. Por su parte, Jean-Jacques Nattiez (1975) da un nuevo impulso al estudio semiótico o semiológico de la música inspirado en la lingüística, proponiendo tres niveles para el análisis musical: poético, neutral y estético.

En el estudio de una micro-forma poético-musical, el análisis del texto poético debe ser complementado por un análisis musical paramétrico completo, que permite apreciar las relaciones entre texto y música, revelando sus posibles equivalencias en la intención expresiva del compositor. Así, al confrontarse los análisis poético y musical,

se detectan evidencias que indican tanto paralelismos entre la música y su texto poético, entre la voz y su acompañamiento instrumental; como también la ausencia de tales correspondencias o presencia de contradicciones. La asimilación y acomodo recíprocos entre poesía y música se capta tanto en el análisis formal como en el paramétrico, en el cual se procede a examinar exhaustivamente todos los elementos constitutivos del discurso musical y poético, evaluándolos luego en conjunto (Grebe 1964).

3) El tercer enfoque estudia la interpretación efectuada por un conjunto musical en su contexto sociocultural específico. Se investiga la generación de un proceso dinámico de comunicación musical, articulándose relaciones complejas entre los músicos intérpretes y/o creadores, su quehacer musical, sus receptores, y el contexto sociocultural particular en que se da el evento musical.

En este enfoque -que suele denominarse *etnografía de la ejecución musical*- se desarrolla una perspectiva etnológica-musical centrada en los fenómenos comunicativos y procesos de interacción. Deriva de la etnografía de la comunicación, propuesta por Dell Hymes (1972: 22-23), a partir de las proposiciones de Jakobson (1960). Se desglosan cuatro aspectos principales: a) los componentes de los eventos comunicativos, los actores sociales (músicos emisores, creadores e intérpretes y sus receptores), sus hábitos comunicativos, canales disponibles, códigos compartidos, contextos posibles, mensaje y tópicos; b) la música en el contexto de un sistema de eventos comunicativos, cuyos componentes están relacionados entre sí significativamente; c) la capacidad y estado comunicativo de sus canales y códigos; y d) la actividad del sistema musical comunicativo integrado, constituido para generar un modelo explicativo (Grebe 1990: 32-33).

4) El cuarto enfoque estudia la música como cultura y en la cultura de un grupo o comunidad, privilegiándose la perspectiva antropológica-social. Se establecen relaciones entre estructuras y procesos musicales y culturales, gravitando en los puntos nucleares de convergencia.

Este enfoque contribuye a ampliar y enriquecer la comprensión de la música como estructura musical, construcción cultural, hecho social y proceso comunicativo. Se estudian los consensos -ideas, principios, normas- que rigen la actividad musical al interior de los diversos contextos culturales de una sociedad. Este enfoque ha generado numerosas monografías etnomusicológicas centradas en la música y su contexto socio-cultural en diversas sociedades tradicionales y grupos étnicos. Entre ellas, destaca la obra de Stephen Feld *Sound and Sentiment* (1982), que estudia etnográficamente el sonido como sistema cultural y sistema simbólico de los Kaluli de Nueva Guinea. Demuestra que el análisis de modos y códigos de comunicación sonora conduce a una comprensión del ethos y calidad de vida en dicha sociedad. Mediante el análisis formal e interpretativo del llanto, de la poesía y la canción, relacionados a los mitos de origen y a la metaforización del mundo de los pájaros, sus respectivos lenguajes sonoros revelan su calidad expresiva como representaciones de sentimientos profundos.

5) El quinto enfoque aborda las relaciones complejas de la música en el contexto de su época, cultura y sociedad. Se privilegian las orientaciones históricas y humanísticas, pudiendo asimismo utilizarse ópticas antropológicas, interdisciplinarias o comparativas para comprender la coexistencia de estilos musicales diferenciados.

Este es un enfoque que requiere alcanzar mayores niveles de abstracción y de generalización. Cuando la amplitud va unida a la profundidad, estos macro-estudios producen sus mejores frutos en manos de algunos musicólogos históricos clásicos de gran vuelo teórico y erudición -tales como P.H. Lang (1941), E. Lowinsky (1941), M.

Bukofzer (1947) y otros-; y de algunos etnomusicólogos de formación interdisciplinaria -tales como C. Sachs-(1946), A. Lomax (1968) y otros-. En su obra sobre la música y el trance. Gilbert Rouget (1985) estudia, desde diversas perspectivas interdisciplinarias y comparativas, las relaciones entre música y posesión. Concluye que ningún principio universal puede explicar las interrelaciones entre música y trance, puesto que éstas se dan en contextos muy diversos que dependen del sistema de significados y del código simbólico pertenecientes a cada cultura específica.

### 3. Conclusión

De estos cinco enfoques, cuyas estrategias metodológicas y ejemplos han sido presentadas en forma muy sucinta, surgen soluciones alternativas viables tanto para los estudios de la música en diversos contextos socioculturales como también para las posibilidades de articular relaciones entre música, cultura y sociedad. Los cinco enfoques propuestos se han ordenado desde lo particular a lo general, cubriendo desde el nivel microscópico de las vinculaciones entre el individuo y su quehacer musical hasta el nivel macroscópico de las relaciones complejas que se dan en amplios procesos musicales y socioculturales, abordando en cada caso la problemática específica o general de sus interrelaciones. No obstante, la comprensión, descripción y análisis denso de las relaciones entre los fenómenos musicales, culturales, sociales y comunicativos no pueden adquirir profundidad si no se identifican y definen primero las ideas centrales y principios dominantes que rigen el sistema musical y su contexto sociocultural. Dichas ideas y principios suelen estar presentes -de algún modo- en los procesos cognitivos y simbólicos que dan origen y sentido al discurso musical, a las concepciones consensuales acerca de la música, a la creación, interpretación y comunicación musicales.

El desarrollo de esta ponencia permite recapitular y ampliar su primera y principal proposición: que la música es una construcción cultural, un hecho social y un proceso comunicativo: un discurso construido y reconstruido culturalmente, generado simbólicamente y comunicado socialmente por seres humanos. En la música y su contexto afloran también las potencias y energías vitales transmitidas por la emoción, sentimientos, ideas y creencias, que se construyen y reconstruyen simbólicamente, preservando y transformando su red expresiva de significados que dan sentido y profundidad al quehacer humano.

### Bibliografía

- Blacking, John. 1967. *Venda Children's Songs*. Johannesburg: University of Witwatersrand.  
 ———. 1973. *How Musical is Man?*. Londres: Faber & Faber.  
 ———. 1987. *A Commonwealth View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.  
 Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. Nueva York: Norton.  
 Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
 Grebe, M. Ester. 1964. «Estudio analítico de 'Der Stürmische morgen': un enfoque metodológico». *Revista musical chilena*, XVIII, 89: 87-104.  
 ———. 1965. *La estructura musical del verso folklórico*. Santiago: Universidad de Chile. Tesis de Licenciatura.  
 ———. 1967. *The Chilean Folk Verso: a Study in Musical Archaism*. Los Angeles: University of California.

- . 1968. «León Schidlowsky Gaete: síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)». *Revista Musical Chilena*, XXI, 104-105:7-52.  
 ———. 1990. «Un aporte metodológico para una neoetnografía del relato». *Actas de Lengua y Literatura* 4:29-38. Temuco: Universidad de la Frontera.  
 ———. 1991. «Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica». *Revista Musical Chilena*, XLV, 175:10-18.  
 Hymes, Dell. 1972. «Toward Ethnographies of Communication: the Analysis of Communicative Events». En *Language and Social Context*, editado por P. P. Giglioli, 21-24. Harmondsworth, Middlesex, England.  
 Jakobson, Roman. 1960. «Concluding Statement: Linguistics and Poetics». En *Style in Language*, editado por T. A. Sebeok, 350-373. M.I.T. Press & Wiley.  
 Lang, Paul Henry. 1941. *Music in the Western Civilization*. Nueva York: Norton.  
 Leach, Edmund. 1976. *Culture and Communication. The Logic by Which the Symbols Are Connected*. Cambridge: Cambridge University Press.  
 Lomax, Alan. 1968. *Folksong Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.  
 Lowinsky, Edward. 1941. «The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance». *Papers of the American Musicological Society*: 57-84.  
 Merriam Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.  
 ———. 1967. *The Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine.  
 Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.  
 Nuttietz, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'édition.  
 Sachs, Curt. 1946. *The Commonwealth of Art*. Nueva York: Norton.  
 Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance*. Chicago: University of Chicago Press.  
 Rowet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.