

Imperialismo, estética y pedagogía en Guido Adler (1855-1941): un reto para la musicología del presente

Edición y traducción de *Alcance, método y objetivo de la ciencia de la música (1885)* de Guido Adler¹



Daniel Martín Sáez

Universidad de Salamanca, Salamanca, España
dmartinsaez@hotmail.com

Recibido: octubre 2023
Aceptado: diciembre 2023

Resumen

En este artículo analizamos el célebre artículo de Guido Adler, "Alcance, método y objetivo de la ciencia de la música" (1885), considerado el documento teórico fundacional de la musicología como disciplina, del que además presentamos la primera edición y traducción del texto en español. Para ello, abordamos el contexto histórico, político y filosófico en que surgió, centrándonos especialmente en el fundamento teórico de su planteamiento. En especial, analizamos su idea de la música, definida como un arte tonal que se desarrolla históricamente a través de diversos estilos, plasmados en partituras y formas musicales por múltiples pueblos y naciones, que con el tiempo dan lugar a una ciencia y a una realidad estética cada vez más definida, que nos acercaría a la verdad y a la belleza. Nuestra intención es incitar la reflexión sobre el fundamento de la disciplina, para lo cual el texto de Adler sigue siendo un reto.

Palabras clave: musicología, ciencia, estética, política, pedagogía

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "LexiMus: Léxico y Ontología de la Música en Español" (PID2022-139589NB-C33) coordinado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU, Madrid), la Universidad de La Rioja (Logroño) y la Universidad de Salamanca (Castilla y León), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Unión Europea con fondos Next Generation EU, con el apoyo de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), Valle de la Lengua (UR) y Centro Internacional de Estudios del Español (CIEUSAL).

Imperialismo, estética e pedagogia em Guido Adler (1855-1941): um desafio para a musicologia do presente. Edição e tradução de *Alcance, Método e Objectivo da Ciência da Música* (1885) de Guido Adler

Resumo

Neste artigo analisamos o célebre artigo de Guido Adler, “Alcance, Método e Objectivo da Ciência da Música” (1885), considerado o documento teórico fundacional da musicologia como disciplina, do qual apresentamos também a primeira edição e tradução do texto em espanhol. Para o efeito, abordamos o contexto histórico, político e filosófico em que surgiu, centrando-nos especialmente nos fundamentos teóricos da sua abordagem. Analisamos, em particular, a sua ideia de música, definida como uma arte tonal que se desenvolve historicamente através de vários estilos consubstanciados em partituras e formas musicais de múltiplos povos e nações que, ao longo do tempo, dão origem a uma ciência e a uma realidade estética cada vez mais definida que nos aproximaria da verdade e da beleza. A nossa intenção é estimular a reflexão sobre os fundamentos da disciplina, para a qual o texto de Adler continua a ser um desafio.

Palavras-chave: musicologia, ciência, estética, política, pedagogia

Imperialism, Aesthetics and Pedagogy in Guido Adler (1855-1941): A Challenge for the Musicology of the Present. Edition and Translation of Guido Adler’s *Scope, Method and Aim of the Science of Music* (1885)

Abstract

This article discusses the famous article by Guido Adler, “Scope, Method, and Objective of the Science of Music” (1885), which is considered the foundational theoretical document of musicology as a discipline, and presents the first edition and translation of the text in Spanish. It analyzes the historical, political, and philosophical significance of the text, focusing especially on the theoretical foundation of his approach. Especially, it analyzes his idea of music, defined as a tonal art that develops historically through various styles, embodied in scores and musical forms by multiple peoples and nations, which over time give rise to a science and an increasingly defined aesthetic reality, which would bring us closer to truth and beauty. Its intention is to incite reflection on the foundations of the discipline, for which Adler’s text remains a challenge.

Keywords: Musicology, science, aesthetics, politics, pedagogy

La fundación de la musicología: imperialismo, positivismo y nacionalismo

El ensayo que presentamos aquí, “Alcance, método y objetivo de la ciencia de la música” (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*) (1885) del académico austrohúngaro Guido Adler (1855-1941), está considerado el texto fundacional de la musicología (Gerhard, 2001; Cascudo, 2015). Apareció en el primer número de una revista pionera, la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (literalmente, “revista trimestral de la ciencia de la música”), publicada en Leipzig entre 1885 y 1894, que el propio Adler fundó junto a Friedrich Chrysander (1826-1901) y Philipp Spitta (1841-1894), dos estudiosos de la música a quienes cita oportunamente en este texto. Justo ese año, Adler abandonaría su plaza en la Universidad de Viena, donde había estudiado Historia de la Música con Eduard Hanslick (1825-1904), para establecerse en la Universidad de Praga. En 1898, sin embargo, volvió a la Universidad de Viena, donde pasaría el resto de su vida académica, coincidiendo con una época de enorme actividad en torno a la renovación de los estudios humanísticos en el mundo germano, marcada por el auge del Positivismo (Freichtinger, Fillafer y Surman, 2018; sobre la centralidad de Viena en la historiografía musical véase Karnes, 2016). Adler sustituyó entonces a Hanslick y fundó allí el Instituto de Historia de la Música, que dirigió hasta su jubilación en 1923, desarrollando todo tipo de iniciativas editoriales, musicales y divulgativas, vinculadas al que podemos considerar el primer departamento musicológico del mundo (Wilfing, 2021).

El empeño de Hanslick por convertir el estudio de la música en un trabajo científico se hizo realidad con Adler, cuyo compromiso político con la capital del Imperio Austrohúngaro, en un periodo de enorme inestabilidad y decadencia (la disolución del imperio llegó en 1919), merecería un estudio más prolijo. Baste recordar la iniciativa editorial de Adler titulada “Monumentos de la Música en Austria” (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, DTO), presentada como un encargo del Ministerio de Cultura y Educación, que dedicó su primera edición a las obras musicales de los emperadores Fernando III (1608-1657), Leopoldo I (1640-1705) y José I (1678-1711), realizada por él mismo (Adler, 1893). Es difícil encontrar un ejemplo mejor de hasta qué punto una disciplina puede estar concebida *ad maiorem gloriam imperii*. El resto de la producción de Adler resulta indelible de su interés por los músicos austríacos. En 1899, Adler participó en la fundación de la Sociedad Internacional de Música (*Internationale Musikgesellschaft*), cuyo congreso histórico de 1909, con el que la sociedad cumplía una década, coincidió con el aniversario del compositor austríaco Joseph Haydn (1732-1809).

Aunque no podemos agotar el asunto en este artículo, el nacimiento de la musicología se puede vincular así a la “formación de actitudes, referencias y experiencias imperiales” descrita por Edward Said (1996, p. 13), que coincide con el nacimiento de la idea de nación política en el siglo XIX (Hobsbawm, 1998, p. 23), según la cual un estado político sólo es legítimo en la medida en que es capaz de concebir una cultura nacional, que otorgaría a los individuos una identidad singular, única e intransferible, incluyendo la música (Bohlman, 2004). En el caso del imperio austro-húngaro, la cristalización del concepto historiográfico de una Escuela de Viena (*Wiener Schule*) que habría dado lugar a una edad de oro (*goldenes Zeitalter*) o época clásica (*Wiener Klassik*) dominada por Haydn, Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827), como ocurre en la obra del austríaco Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), responde a ese interés por situar al imperio como centro de la historia musical, que como veremos se centra en la música instrumental (Kiesewetter, 1834, p. 96).

La historiografía de la época, de hecho, no dudará en extender esta primera escuela hasta Gustav Mahler (1860-1911), a la que pronto habría seguido una Segunda Escuela de Viena con la nueva tríada de Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), ocupando toda la primera mitad del siglo XX. El enfoque austríaco sirvió así para definir un canon vienés que dominaría la historia de la música durante dos siglos, proyectando la imagen mítica de un magisterio local extraordinario (Auner, 2004). No es casualidad que también nazcan entonces la denominada Escuela Austriaca, en el ámbito de la economía, y el Neopositivismo lógico del Círculo de Viena, en el ámbito de la filosofía. Aunque el trabajo de la primera sociedad musicológica quedaría interrumpido por la I Guerra Mundial, cuando la idea de una unión internacional se retome en 1927 y se funde en Suiza la primera Sociedad Internacional de Musicología, el acto se haría coincidir con el primer centenario de la muerte de Beethoven. Para esta importante ocasión, Adler fue elegido presidente honorífico de la sociedad (Alker-Windbichler, Hall y Stumpf, 2017).

Este triple momento fundacional a través de una revista, un artículo y un instituto de investigación, junto al trabajo de las primeras sociedades internacionales de musicología, otorga a las reflexiones de Adler una importancia crucial. Los actuales grados universitarios de Historia y Ciencias de la Música deben su existencia, en gran medida, a este texto, donde ya se divide la “Ciencia de la música” (*Musikwissenschaft*) en una parte histórica y otra sistemática. Ni siquiera los esfuerzos de la Nueva Musicología, como la denominó Lawrence Kramer hace más de tres décadas, han hecho mella en esta noción (la idea de una nueva musicología se discutió en una cantidad

ingente de publicaciones; baste citar Kerman, 1985 y 1991; Bohlman, 1993; Rosand, 1995 y Agawu, 1997), y no sólo porque los musicólogos siguen prestando atención a los temas que Adler puso encima de la mesa, sino también porque la idea de un estudio no positivista y multidisciplinar (influido por la hermenéutica, la teoría crítica, los estudios culturales, etc.), que pone más énfasis en el contexto sociocultural y receptivo que en los autores y sus obras, ha sido incapaz de asentar un nuevo fundamento gnoseológico para la disciplina (véase Carter, 2002 y Kramer, 2003; la cuestión ha perdido intensidad en las dos últimas décadas, pero continúan las publicaciones: véase Levitz *et al.*, 2012; la convivencia entre nuevos y viejos musicólogos aparece a menudo en la bibliografía: e. g., Marín, 2020 describe un libro de la nueva tradición, y Medina, 2020, define a un musicólogo de la vieja escuela). El retorno a los orígenes resulta, en este sentido, casi una necesidad en términos dialécticos. Que el título de la disciplina esté a punto de cumplir ciento cuarenta años debe hacernos reflexionar sobre la importancia del enfoque de Adler, que no sólo es útil para comprender la historia de una institución académica o universitaria, sino también algunos de sus fundamentos filosóficos.

Para ello resulta de utilidad recordar la historia de las nociones de “ciencia de la música” y de “musicología” utilizadas por Adler. Aunque la idea de una ciencia de la música tiene precedentes milenarios, desde la tradición pitagórico-platónica hasta la clasificación latina de Casiodoro, que atraviesa toda la filosofía medieval y moderna (también en las lenguas romances aparece antes del siglo XIX; e. g., Lorente, 1672), hemos de esperar al siglo XIX para hallar la idea de una disciplina científica, sistemática y especializada, en la que tenga cabida la figura del científico, como ocurre en otras ciencias de la época, como la psicología, la sociología o la biología (véase Heathcote, 1954). Un primer ejemplo puede hallarse en el *Sistema de la ciencia de la música* del músico y pedagogo Johann Bernhard Logier (1777-1846), publicado en alemán e inglés (Logier, 1827a y 1827b). Esta proliferación de ciencias afectará incluso a la filosofía, llevando a autores como Georg W. F. Hegel (1770-1831) a concebir el desarrollo de “ciencias filosóficas” (*philosophische Wissenschaften*). En esta línea, en 1832, un decalustro antes de Adler, François-Joseph Fétis (1784-1871) propone la creación de una “filosofía de la música” que serviría como base para fundar una ciencia de la música sobre principios ciertos (sobre la historia de este sintagma véase Martín Sáez, 2021a).

Sin embargo, esta idea no se consolida hasta el artículo de Adler, que es también el primer autor importante en utilizar el término “musicología” (*Musicologie*), cuyo uso había sido más bien esporádico hasta entonces

(se puede hallar, por ejemplo, en francés, en Picquot, 1851, p. 2, y en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1877, p. 226); lo hace precisamente en este texto, aunque lo reserva para una de las subdisciplinas de la ciencia de la música, dedicada a lo que a partir de 1950 se empezará a conocer como etnomusicología (Kunst, 1950). La identificación entre ambas denominaciones (ciencia de la música y musicología) tardará un tiempo en consolidarse, pero resultó en cierto modo imparable, dada la necesidad de encontrar una etiqueta para la disciplina análoga a las ya existentes. Así se puede constatar en inglés en 1915, en el artículo “On Behalf of Musicology” (“En nombre de la musicología”) de Waldo S. Pratt (1857-1939), un texto fundacional de la disciplina en Estados Unidos (Pratt, 1915), al que siguieron otros artículos de Sonneck (1929) y Harap (1937), donde el artículo de Adler sigue siendo la referencia fundamental, pero también en la denominación de la sociedad internacional de musicología, conocida en alemán como *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, y en francés como *Société Internationale de Musicologie*. Con el tiempo se sumarán a ella las diversas sociedades nacionales, como la Asociación de Musicólogos Italianos [*Associazione dei Musicologi Italiani*] (1908), cuya labor se extendió hasta los inicios de la II Guerra Mundial, o la Sociedad Francesa de Musicología [*Société Française de Musicologie*] (1917), que empezó a publicar su *Revue de Musicologie* en 1922. También en Estados Unidos se fundaría en 1934 la *American Musicological Society*, presidida por Otto Kinkeldey (1878-1966). La Sociedad Italiana de Musicología (1964), por su parte, no empezó a publicar su propia revista hasta 1966, realizando su *Storia della musica* entre 1976 y 1982.

El interés de cada una de estas sociedades por difundir a los autores patrios, como había hecho Adler con los músicos vieneses, puede ejemplificarse con la figura de Bence Szabolcsi (1899-1973), un estudioso nacido en el Imperio austrohúngaro, pero que desarrolló su carrera, tras la disolución del imperio, en el Reino de Hungría. Tras doctorarse como musicólogo en Leipzig en 1923, Szabolcsi dedicó numerosos esfuerzos a estudiar la música húngara, incluyendo a compositores como Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967), además de fundar su propio departamento de musicología en la Academia de Música Franz Liszt en 1946 (una lista provisional de sus publicaciones puede hallarse en Berlász y Homol, 1969). Esta institución demuestra hasta qué punto la idea del compositor, a la que luego nos referiremos, resultó crucial en este proceso, sobre todo si recordamos que la academia había sido fundada por el propio Liszt (1811-1886) a finales del siglo XIX. También resulta clave la identidad judía de Szabolcsi, que debió sufrir el antisemitismo de un modo mucho más dramático que Adler, tanto en el periodo nazi como en

los años de la Hungría comunista (Frigyesi, 2005). El impulso nacionalista de buena parte de la musicología de estos años, desde Italia hasta Polonia, se enfrenta a la paradoja de imitar una musicología originaria marcada por el canon germano (para el caso polaco véase Sieradz, 2020, donde se puede seguir la influencia directa de Adler sobre numerosos musicólogos polacos formados en Viena).

Un caso significativo de interculturalidad influida por el nacionalismo se puede hallar en la obra de Wang Guangqi (1892-1936), considerado el fundador de la musicología en China. Tras varios años de activismo político en su país natal, Guangqi viaja a Alemania en 1920, donde queda fascinado por la forma en que los alemanes habían construido su identidad en torno a la música. Allí percibe, además, la apertura de los intelectuales hacia tradiciones orientales como el confucianismo y el budismo, que Guangqi utiliza para reinterpretar la propia identidad china. Guangqi intentará establecer conexiones entre Oriente y Occidente dando a conocer a unos y otros lo mejor de ambas culturas. Sin embargo, para Guangqi la música europea se limita a la música germana, incluyendo los nombres de un canon que iría desde Johann Sebastian Bach (1685-1750) hasta Schönberg, pasando por Händel (1685-1759), Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (1860-1903) y Richard Strauss (1864-1949), entre otros (véase Gong, 2016; Janz y Yang, 2019).

En otros países, la consolidación de la musicología a nivel institucional fue más lenta, como en Portugal y España, que en general siguen las tendencias alemanas, francesas, inglesas e italianas. Todavía en 1960, Santiago Kastner se lamenta de que “no se subvencionan estudios de musicología en Portugal ni se creó, hasta la fecha, un centro destinado a la formación de musicólogos”, recordando que “en Francia e Italia, a pesar de todo, al menos es posible estudiar musicología y examinarse como es debido en las universidades de París, Strasbourg [sic], Roma o Parma y obtener un diploma que sirva para algo” (Kastner, 1960). Algo similar ocurre en España. Cuando Adolfo Salazar (1890-1958) recoge la noción de musicología en 1935 (Salazar, 1935, 173; véase Parralejo Masa, 2019), ya habían fallecido investigadores pioneros de la música española como Hilarión Eslava (1807-1878), Baltasar Saldoni (1807-1889), Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), José Inzenga (1828-1891) y Felipe Pedrell (1841-1922), todos los cuales trabajaron en el conservatorio de Madrid, no en la universidad. A ellos podemos sumar a Rafael Mitjana (1869-1921), que trabajó como diplomático, y al erudito Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), que ejerció como abogado.

No podemos hablar de instituciones musicológicas en España hasta la creación del Instituto Español de Musicología en 1943, fundado en Barcelona por el sacerdote Higinio Anglès (1888-1969), quien también creó la revista *Anuario musical* en 1946, ambas con un fuerte contenido nacionalista. Allí trabajó José Subirá (1882-1980), que en 1947 publicó su *Historia de la música* (un proyecto sin apenas continuadores en España), seguida en 1953 por su *Historia de la música española e hispanoamericana*, que abre la puerta a las posteriores colecciones de Alianza y Fondo de Cultura Económica (véase Cáceres-Piñuel, 2018). Este contexto explica la primera aparición del término “musicología” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, en el suplemento de 1947, donde se define la musicología como el “estudio científico de la teoría y de la historia de la música”. Como se puede ver, la descripción deriva directamente del enfoque de Adler. La Sociedad Española de Musicología no aparece hasta 1977, cuando también empieza a editarse la *Revista de Musicología* (1978), ambas por iniciativa del sacerdote Samuel Rubio (1912-1986) (véase Bombi, 2014). Aunque entonces se empiezan a crear departamentos de musicología en los conservatorios, hay que esperar otra década para asistir al nacimiento de la musicología universitaria en España, a mediados de los años ochenta (baste citar Martín Moreno, 2005; también entonces se registra un aumento de los estudios musicológicos en Italia; véase Besutti, 2000). Un producto esencial de este primer impulso fueron los proyectos editoriales colectivos, en varios volúmenes, de la *Historia de la música española* (1983-1985), y el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002).

Esta institucionalización tardía y centrada en el mundo hispano podría explicar por qué nunca se han traducido al español textos de autores como Logier, Adler, Pratt o Kunst, entre otras publicaciones que citaremos a continuación de estudiosos como Riemann o Kretzschmar. La definición de Adler, en cualquier caso, sigue siendo importante. Lo que afirma Rémy Campos sobre Francia vale para el resto de países: “el paradigma positivista adoptado en torno a 1900 continuó sin obstáculos hasta la década de 1980” (Campos, 2018), pero hemos de preguntarnos hasta qué punto esos obstáculos han sido decisivos. No pretendemos agotar la cuestión en estas páginas, pero no deja de ser significativo que la Real Academia Española haya seguido utilizando la definición de musicología del año 1947 en todas sus ediciones hasta el presente.

La idea esteticista de música de Guido Adler

Del texto de Adler se desprende, en primer lugar, una idea de música que todavía hoy podemos encontrar en infinidad de textos: la música es un arte (*Kunst*) de organizar los sonidos, que Adler denomina *tonos* (de ahí que también se refiera a ella como el arte de los tonos, *Tonkunst*), que deriva de un determinado conocimiento (*Wissen*) adquirido a lo largo de la historia. A medida que aumenta ese saber, la música alcanza una determinada belleza (*Schönheit*), que es el verdadero fin de la música, y que sirve para elaborar un sistema científico cada vez más preciso que, a su vez, influye en el desarrollo del arte musical. La música supone así un desarrollo social compartido, que Adler vincula a las ideas de cultura (*Kultur*), nación (*Nation*) y pueblo (*Volk*), todas ellas herederas del idealismo de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) y Johann Gottfried Herder (1744-1803), que podemos hallar en la obra de muchos de sus contemporáneos, como Wagner (véase James, 2015). La figura del compositor aparece como el catalizador de este proceso: son los compositores quienes conocen la notación y dominan las leyes de la música, dando lugar a un conjunto de obras de arte (*Kunstwerk*), que se definen por un tipo de escritura (la notación musical) y una serie de formas musicales guiadas por leyes artísticas (*Kunstgesetze*), que van dando lugar a diversos estilos (*künstlerischen Artung*) a lo largo de la historia.

El mayor protagonismo, de hecho, lo adquieren estos estilos históricos desarrollados de forma orgánica y progresiva, como se puede constatar en el resto de la obra de Adler, donde la idea de estilo sirve para caracterizar la música de diversas culturas nacionales (véase Adler, 1911, 1919 y 1924). Sólo en función de esos estilos admite Adler el interés de las biografías de los compositores o el conocimiento de sus puntos de vista éticos y culturales. Esto encaja con los estudios realizados a lo largo del siglo XIX, desde el trabajo pionero de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) sobre Bach en 1802 (esencialmente vinculado al nacionalismo alemán; véase Evan Bonds, 2006, p. 87), pasando por la *Historia de la música* (*Geschichte der Musik*, 1862-1882) del también austríaco August Wilhelm Ambros (1816-1876; véase Ambros, 1862-1882), hasta las publicaciones de sus propios colegas. El citado Spitta, por ejemplo, acababa de publicar su obra sobre Bach, y Chrysander se hallaba en mitad del proceso de publicación de su monumental edición de las obras completas de Händel (véase Spitta, 1873-1880). El mismo Adler, cuya trayectoria coincidió, a grandes rasgos, con el liderazgo de Mahler como director de la Ópera de Viena, intentaría erigir un monumento al compositor judío en 1939, aunque el auge del antisemitismo y la llegada al poder de los nazis lo impidieron,

causándole otros tantos problemas debido a sus propias raíces judías (véase Reilly, 1982). Respecto a la idea de estilo, baste recordar que ya Jacob Burckhardt había utilizado en *Der Cicerone* (1855) el concepto de “estilo barroco” (*Barockstyl*), difundido después por Heinrich Wölfflin en sus obras de 1888 y 1915 (véase Martín Sáez, 2018).

Adler acepta el sistema de las artes de origen ilustrado, que tiende a otorgar a cada arte un dominio distinto y separado, lo cual le lleva a considerar secundarias para la historia de la música al resto de artes, aunque estas hayan podido influir en la historia de la música, como la literatura y la danza. En este sentido, Adler sigue la idea de música de su maestro Hanslick, expuesta en *De lo bello en la música* (1854), según la cual el valor de las obras de música reposa en su propia lógica interna, con independencia incluso de los sentimientos del oyente. Aunque Hanslick no utiliza el término de “música absoluta”, popularizado por Wagner en 1846, la idea de un arte absoluto llevaba varias décadas desarrollándose y afectó también a su obra (baste pensar en la idea de Hoffmann de la música como “la más romántica de las artes”; véase Shaw-Miller, 2016, p. 32 y Chantler, 2016). De hecho, el propio Wagner acusará después a Hanslick de formalista, vinculándolo con el judaísmo (véase Wagner, 2013). Dejando de lado algunos importantes precedentes del siglo XVIII,² la idea formalista de un arte sonoro puro, sin contenido, se puede hallar en la obra de Hans Georg Nägeli (1773-1836), un lector de Kant que ya compara la música con un arabesco en 1826 (véase Young, 2023, p. 228). Hanslick utiliza esta misma metáfora, a la que suma la imagen del caleidoscopio (un siglo después, Kivy seguirá esta tradición comparando la música con una alfombra persa; véase Kivy, 1993, p. 350). Desde su punto de vista, “sólo la música instrumental es un arte de sonidos puro y absoluto” [*absolute Tonkunst*] (Hanslick, 1876; véase Wilfing, Landerer y Wilfing-Albrecht, 2020, p. 179), lo cual explica su crítica a la ópera y la danza por subordinar la música a otras artes. La música aparece como un fin en sí mismo, identificado con la belleza, una noción que deriva del sistema de las bellas artes dieciochesco y que ni siquiera intenta definir.

Esta tradición esteticista y formalista resultó clave para asentar la idea de una ciencia, como puede verse en muchas publicaciones de la época. En términos generales, se trata de un desarrollo de la idea de música como *episteme*, remontable a los diálogos de Platón, y su clasificación como disciplina

² La idea se halla en numerosas obras de la tradición cartesiana; André, por ejemplo, ya habla de “un beau musical essentiel, absolu, & indépendant de toute institution” (André, 1741, p. 244). También encontramos esta idea en Hakings (1776), cuando afirma que la excelencia de la música es “intrinsic, absolute, and inherent, and, sin short, resolvable only into his will” (iv).

matemática en el *quadrivium*, dentro del sistema de las artes liberales convertidas en disciplinas universitarias durante la Edad Media. No es casualidad que la propia idea de la estética se conciba como una ciencia: la “ciencia de lo bello” o “gnoseología inferior”, como la denominó Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) en 1750, que también la definió como una teoría de las artes liberales. La idea de forma del siglo XIX, heredera del kantismo, fue en cierto modo una consecuencia natural de esta tradición, como queda reflejado en el libro de Robert Zimmermann (1824-1898), *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865), es decir, *La estética general como ciencia de la forma* (Zimmerman, 1865).

Todo ello explica algunas tendencias teóricas posteriores, especialmente las más radicales y ahistóricas, como la idea de análisis musical del también austriaco Heinrich Schenker (1886-1935), o la forma en que se empiezan a estudiar géneros que no encajan bien con este enfoque formalista, como la ópera; así se puede constatar en las obras de Hermann Kretzschmar (1848-1924) y en los textos sobre ópera de Hermann Abert (1871-1927), otro personaje clave en la fundación de la Sociedad Internacional de Musicología (véase Martín Sáez, 2020). La reducción de la ópera a un conjunto de formas resultó clave para conseguir una “ciencia de la música” que, en última instancia, pretendía imitar a las ciencias naturales. Como afirma el propio Adler en este texto, se espera que “el historiador del arte” utilice “la misma metodología que el investigador de la naturaleza”, llegando a proponer como su tarea esencial el estudio de “las creaciones artísticas como tales, en su concatenación mutua y su influencia recíproca, sin una contemplación particular de la vida y obra de los artistas individuales”. También Hanslick subrayaba la importancia de “conocer las cosas del modo más objetivo posible”, entendiendo la música a partir de “leyes naturales” plasmadas por los compositores en sus obras.

En este punto ha de subrayarse la importancia de las nuevas teorías biológicas, y especialmente de la teoría de la evolución desarrollada por Ernst Haeckel (1834-1919), cuya influencia sobre Adler resulta evidente (véase Breuer, 2011). En el texto que nos ocupa, Adler no utiliza el concepto de evolución de manera explícita, pero su idea del desarrollo histórico de la música, vinculado a la idea de progreso, responde al evolucionismo de su tiempo. Adler imagina una suerte de tensión dialéctica entre el arte y la ciencia, que necesariamente llevaría a una música cada vez más perfecta, en la cual las antiguas prácticas artísticas quedarían obsoletas y superadas por una realidad superior. Esto permite al historiador datar el arte del pasado, delimitando con claridad “a qué especie artística corresponde” cada obra.

Aparte de los límites teóricos y filosóficos que pueda tener este enfoque, hemos de preguntarnos hasta qué punto este cientificismo obedece a intereses externos. Baste recordar que Hanslick, pese a su pretensión de alejar sus análisis de cualquier motivo cultural, no sólo excluye a las mujeres de la historia de la música por considerarlas incapaces de componer, sino que aplica este mismo juicio a la práctica mayoría de naciones del planeta. Para Hanslick, sólo los nórdicos serían capaces de una escucha intelectual y atenta, que contrapone al interés de los italianos por el canto. La música se transforma así en una mera excusa para defender a una nación frente a otras. Adler es un eslabón más de esta extensa tradición histórica de tipo nacionalista, que se remonta a las batallas dieciochescas y llega a su culmen con la aparición del nacionalismo alemán del siglo XIX, cuya influencia todavía podemos sentir en la obra de Theodor Adorno (1903-1969), otro amante de los compositores vieneses (véase Martín Sáez, 2021b).

La función estético-pedagógica de la ciencia de Adler

La distinción entre una parte histórica y otra sistemática queda así justificada desde un punto de vista metodológico. La parte histórica (cuyo momento fundamental es el estudio de los estilos) tiene una evidente prioridad gnoseológica, pues sólo un desarrollo concreto del arte musical puede dar lugar a leyes que después podrán estudiarse de un modo sistemático. Aunque Adler admite la utilidad de numerosas ciencias (como las matemáticas, la fisiología o la psicología), todas ellas estarían subordinadas a tres disciplinas propiamente musicales que conformarían la parte sistemática: la teoría musical, la estética y la pedagogía. En cierto modo, cada una de ellas supone un progreso respecto a la anterior: la teoría musical sirve para estudiar las leyes musicales de un modo general, especulativo, lo cual deriva en el desarrollo de una estética (*Ästhetik*) cuyo fin es definir los criterios para identificar la belleza de la música, que a su vez tendría un fin educativo, dirigido a conocer la música del pasado y mejorar la música del presente. La estética aparece así en el centro de esta ciencia musical, dando sentido a la teoría y la práctica. En última instancia, tanto la especulación como la pedagogía deben contribuir a una mejor apreciación de la belleza musical. Por lo que respecta a la pedagogía, resulta inevitable pensar en la figura de Hugo Riemann (1849-1919), otro autor fundamental en la introducción de la categoría de estilo, cuyas obras didácticas ocupaban entonces un lugar de enorme peso en la investigación musical.

No deja de ser significativo, en este sentido, que Adler rechace para la estética la noción de “filosofía de la música” acuñada por Fétis, que cita

explícitamente en este texto. Desde la óptica de un enfoque que pretende presentarse como científico, la idea de filosofía parece abrir una variedad de intereses demasiado amplia. También resulta revelador que Adler compare su propuesta con el sistema musical de Arístides Quintiliano en la tabla final, remarcando con ello el carácter revolucionario de su enfoque, pero también su continuidad con la tradición griega, que todos consideraban gloriosa. La mayor novedad puede observarse en la parte histórica de la investigación musical, totalmente ausente en la obra de Quintiliano, y en dos apartados de la parte sistemática: la estética y la etnografía (que Adler, como hemos visto, denomina “musicología”). Esto le permite vincular su proyecto de manera mítica a una tradición milenaria, al compartir con Quintiliano tanto la parte especulativa como la pedagógica del estudio de la música.

En todo caso, Adler no puede escapar de la filosofía, como delata su idea de la ciencia y su enfoque estético. Al final del texto, el pionero de la ciencia de la música describe el fin de la disciplina acudiendo a dos de los trascendentales de la escolástica medieval, cuya centralidad en la historia de la filosofía se remonta a los diálogos platónicos: “la investigación de lo verdadero y la promoción de lo bello”, dos ideas que difícilmente pueden analizarse desde categorías científico-musicales. No es casualidad, en este sentido, que hayan sido los filósofos de la música del último decalustro, desde Peter Kivy en adelante, los que han asumido en sus escritos el núcleo de la definición de Adler, admitiendo una teoría estética vinculada a compositores y obras de arte, mientras los musicólogos han dejado de lado el intento por definir su objeto de estudio. En esta tradición contemporánea, que podemos identificar con la filosofía analítica anglosajona, Adler está más vivo que nunca, aunque también podríamos plantearnos hasta qué punto la musicología actual es tan nueva como pretende (véase Hooper, 2016).

Un reto para la musicología actual

Quizá esto sirva para recordarnos que la musicología carece de una justificación gnoseológica compartida. El texto de Adler nos muestra hasta qué punto resulta difícil definir una disciplina sin adentrarse en problemas filosóficos. La definición de la música, el arte, el estilo o la belleza, siguen suponiendo un problema para la musicología actual. Lo mismo ocurre con las ideas de ciencia, historia, cultura, pueblo y nación, de las que resulta imposible prescindir. El propio desarrollo de nuevos enfoques quizá pueda aprender todavía de la propuesta de Adler:

¿qué departamento de musicología puede aportar hoy estudios sobre música desde la lógica, la psicología, la fisiología, la biología o las matemáticas, como propuso el profesor de la Universidad de Viena? ¿Y acaso estamos en condiciones de afirmar que esas disciplinas son irrelevantes para entender la historia de la música? Por otra parte, muchas de las realidades consideradas secundarias por Adler lo siguen siendo en el presente en muchos casos, como ocurre con la historia de la danza. En este sentido, Adler supone todavía un reto para el lector actual. ¿Tenemos claro para qué hacemos musicología? Si la musicología no se ha ganado su derecho a existir por las razones expuestas por Adler, ¿qué propuesta estaríamos dispuestos a admitir como alternativa? ¿Tenemos un fin mejor que la función pedagógica propuesta por Adler? Y, en caso de que admitamos otras propuestas de fundamentación para la disciplina, ¿podremos acaso intentarlo sin acudir a una teoría de la música, una cierta idea de la belleza o una forma de pedagogía que, en el fondo, lindará siempre con la política, la historia o la filosofía?

Nota sobre la presente edición

La edición de este artículo responde en parte al fin pedagógico que Adler reconocía en la musicología. La primera traducción del texto fue realizada por Julienne Ramos Klein, que entonces estaba completando sus estudios de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Salamanca. Tras realizar la primera versión del texto en español, esta fue sometida a diversas revisiones por mi parte para adecuarla a la filología y la filosofía del texto. El resultado es una traducción que pretende ser fiel a la literalidad de la propuesta adleriana. Baste como ejemplo la palabra “musicología” que, como hemos visto, Adler reserva para una subdisciplina de la ciencia de la música. Por ello, siempre traducimos *Musikwissenschaft* por “ciencia de la música”, evitando el término “musicología”, y el término *musikwissenschaftlichen* por “científico-musical”, evitando el término “musicológico”. Por el mismo motivo, hablamos de “ciencia de la música comparada” para definir la *musicología*, no de “musicología comparada”, como se lee en otros autores.

En términos editoriales se ha respetado la estructura del texto, incluida la separación por párrafos, excepto cuando Adler realiza enumeraciones. Además, se han incluido entre corchetes algunas palabras del original alemán que nos parecen clave desde un punto de vista histórico-filosófico, y se han añadido algunos epígrafes, también entre corchetes, para aclarar la estructura del texto. Finalmente, Adler utiliza en varias ocasiones términos

griegos y citas en otros idiomas, a veces sin aclarar su significado. En estos casos, se ha optado por dejar los textos como están en la versión original y traducirlos a pie de página. Para evitar confusiones, todas las notas del editor llevan el añadido “Nota del editor”; las que no llevan ninguna indicación son notas del propio Adler.

Bibliografía

- » Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 5-20.
- » Adler, G. (1893). *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I, und Joseph I. Im Austrage der K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgegeben*. Viena: Verlag von Artaria & Co.
- » Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- » Adler, G. (1919). *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- » Adler, G. (1924). *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt.
- » Agawu, K. (1997). Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, 15(3), 297-307.
- » Alker-Windbichler, S., Hall, M. G. y Stumpf, M. (2017). *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*. Viena: Vienna University Press.
- » Ambros, A. W. (1862-1882). *Geschichte der Musik*. 5 vols. Leuckart.
- » André, Y. M. (1741). *Essai sur le beau*. Hippolyte-Louis Guerin & Jacques Guerin.
- » Auner, J. (2004). Proclaiming the Mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. En N. Cook y A. Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 228-259). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Berlász, M. y Homol, I. (1969). Bence Szabolsci's Works. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11(1/4), 7-25.
- » Besutti, P. (2000). Storia, musica e musicologia in Italia nell'età della 'rivoluzione' storiografica. *Rivista Italiana di Musicologia*, 35(1/2), 21-66.
- » Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology*, 11(4), 411-436.
- » Bohlman, P. V. (2004). *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. ABC Clío.
- » Bombi, A. (Ed.). (2014). *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Valencia: PUV.
- » Breuer, B. (2011). *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*. (tesis de doctorado). Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Estados Unidos.
- » Cáceres-Piñuel, M. (2018). *El hombre el rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel y Mungia: Reichenberger.

- » Campos, R. (2018). L'histoire de la musique en France depuis 1945. *Histoire de la recherche contemporaine*, VII(1), 19-28.
- » Carter, T. (2002). Musicología, ¿por qué? Trad. de Luis Gago. *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, 61, 35-37.
- » Cascudo, T. (2015). Musicología histórica e historiografía. En P. Aullón de Haro (ed.), *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte* (pp. 391-417). Madrid: Dykinson.
- » Chantler, A. (2016). *E. T. A. Hoffman's Musical Aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- » D'Alembert, J. (1752). *Eléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. París.
- » Danhauser, A. (1872). *Théorie de la musique*. Henry Lemoine.
- » Evan Bonds, M. (2006). *Music as Thought*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- » Feichtinger, J., Fillafer, F. L. y Surman, J. (2018). *The Worlds of Positivism. A Global Intellectual History, 1770-1930*. Nueva York: Springer.
- » Frigyesi, J. (2005). Bence Szabolcsi's Unfinished Work: Jewish Identity and Cultural Ideology in Communist Hungary. *The Musical Quarterly*, 88(4), 496-522.
- » Gerhard, A. (2000). *Musikwissenschaft -eine verspätete Disziplin?* Metzler.
- » Gevaert, F. A. (1875). *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*. Annot Braeckman.
- » Gong, H.-Y. (2016). An Accidental Musicologist: Wang Guangqi and Sino-German Cultural Interaction in the 1920s and 1930s. En M. Munning et al. (eds.). *The Strange Sound* (pp. 87-121). Bonn: Ostasien-Institut.
- » Hakings, J. (1776). *A General History of the Science and Practice of Music*. T. Payne.
- » Hanslick, E. (1876). *De la belleza en la música*. Editorial de Medina.
- » Harap, L. (1937). On the Nature of Musicology. *The Musical Quarterly*, 23(1), 18-25.
- » Heathcote, A. W. (1954). William Whewell's Philosophy of Science. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 4(16), 302-14.
- » Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Trad. de Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica.
- » Hooper, G. (2016). *The Discourse of Musicology*. Routledge.
- » James, D. (2015). *Fichte's Republic. Idealism, History and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Janz, T. y Yang, C.-C. (Eds.). (2019). *Decentering Musical Modernity. Perspectives on East Asian and European Music History*. Transcript.
- » Karnes, K. (2016). *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- » Kastner, M. S. (1960). Veinte años de Musicología en Portugal (1940-1960). *Acta Musicologica*, 32(1), 1-11.

- » Kerman, J. (1985). *Contemplating Music*. Harvard: Harvard University Press.
- » Kerman, J. (1991). American Musicology in the 1990s. *The Journal of Musicology*, 9(2), 131-144.
- » Kiesewetter, R. G. (1834). *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- » Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Kramer, L. (2003). Musicology and Meaning. *The Musical Times*, 144(1883), 6-12.
- » Kunst, J. (1950). *Musicologica. A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam: Indisch Instituut.
- » Levitz, T., et al. (2012). Musicology Beyond Borders? *Journal of the American Musicological Society*, 65(3), 821-861.
- » Logier, J. B. (1827a). *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird*. Berlín: Heinrich Adolph Wilhelm Logier.
- » Logier, J. B. (1827b). *A System of the Science of Music and Practical Composition*. Londres: J. Green.
- » Lorente, A. (1672). Epístola recomendatoria de la presente obra, para los que desean saber la ciencia de la música, y para los maestros que la enseñan. En *El porqué de la música, en que se contiene los cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Nicolás de Xamares, Alcalá de Henares.
- » Marín, M. A. (2020). El oyente a debate. *Revista de Musicología*, 43(1), 330-340.
- » Martín Moreno, A. (2005). Pasado, presente y futuro de la musicología en la universidad española. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), 53-76.
- » Martín Sáez, D. (2018). La idea musical de 'barroco': genealogía y crítica. *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 23, 18-39.
- » Martín Sáez, D. (2020). Estética, musicología y secularización. El mito del nacimiento de la ópera en la historiografía del último siglo. *Resonancias*, 24(47), 39-58.
- » Martín Sáez, D. (2021a). The Expression 'Philosophy of Music'. A Brief History and Some Philosophical Considerations. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 52(2), 203-219.
- » Martín Sáez, D. (2021b). La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado. *Opus*, 27(1), 1-19.
- » Medina, A. (2020). La musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020). *Revista de Musicología*, 43(2), 869-883.
- » Parralejo Masa, F. (2019). *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Madrid: SEDEM.

- » Picquot, L. (1851). *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*. París: Philipp.
- » Pratt, W. S. (1915). On Behalf of Musicology. *The Musical Quarterly*, 1(1), 1-16.
- » Reilly, E. R. (1982). *Gustav Mahler and Guido Adler. Records of a Friendship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Rosand, E. (1995). The Musicology of the Present. *American Musicological Society Newsletter*, 25, 10-15.
- » Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Trad. de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama.
- » Salazar, A. (1935). *La música actual en Europa y sus problemas*. Yagües.
- » Shaw-Miller, S. (2016). *Eye Hear. The Visual in Music*. Londres y Nueva York: Routledge.
- » Sieradz, M. (2020). *The Beginnings of Polish Musicology*. Trad. de Lindsay Davidson. Berna: Peter Lang.
- » Sonneck, O. (1929). The Future of Musicology in America. *The Musical Quarterly*, 317-321.
- » Spitta, P. (1873-1880). *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- » Subirá, J. (1947). *Historia de la música*. 2 vols. Barcelona: Salvat.
- » Voltaire. (1718). *Oedipe. Brutus. Zaire*. I. Theodore Dabo.
- » VV. AA. (1877). *Revue et Gazette Musicale de Paris*. París.
- » VV. AA. (1983-1985). *Historia de la música española*. 7 vols. Madrid: Alianza.
- » VV. AA. (1999-2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE.
- » VV.AA. (1976-1982). *Storia della musica*. 12 vols. EDT.
- » Wagner, R. (2013). *El judaísmo en la música*. Trad. de Rosa Sala Rose. Madrid: Hermida.
- » Wilfing, A. (2021). Guido Adler and the Eclectic Origins of Musicology. *87th Annual Meeting of the American Musicological Society*.
- » Wilfing, A., Landerer, C. y Wilfing-Albrecht, M. (eds.). (2020). *Hanslick in Context*. Hollitzer.
- » Young, J. O. (2023). *A History of Western Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Zimmerman, R. (1865). *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. K. K. Hofbuchhändler.

Anexo

“Alcance, método y objetivo de la ciencia de la música” (1885) de Guido Adler³

La ciencia de la música [*Musikwissenschaft*] surgió a la vez que el arte tonal. Cuando el canto de la naturaleza nace libremente de la garganta, sin reflexión, y los productos del sonido aparecen como invisibles y desordenados, no se puede hablar de un arte tonal. Sólo en el momento en que el sonido se compara y se mide según su altura –esto sucede primero en el oído, después en los instrumentos de medición del sonido–, en ese momento, cuando nos hacemos cargo de la correspondencia orgánica de varios tonos y frases tonales relacionadas entre sí para formar un todo unificado, y al disponer la imaginación de su producto de tal manera que pueda parecer que está subordinado a normas estéticas primitivas, sólo entonces se puede hablar tanto de un conocimiento [*Wissen*] musical como de un arte del tratamiento tonal. Todos los pueblos en los que se puede hablar de arte tonal tienen también una ciencia tonal, aunque no siempre un sistema científico-musical desarrollado. Cuanto más avanzada esté la primera, más desarrollado estará el segundo. Las tareas de la ciencia de la música cambian según el estado de desarrollo del arte tonal. Al principio, la ciencia se esfuerza por fijar, determinar y explicar el material tonal. Con esto se explica la importancia del canon musical, es decir, de la enseñanza de las determinaciones matemáticas de los intervalos de los griegos y la clasificación de la *scientia musicae* en la aritmética, la geometría y la astronomía de muchos escritores medievales.⁴ Pronto aumentan las exigencias: la música se encuadra en las artes liberales y a los jóvenes estudiantes del arte tonal y de la ciencia tonal se les presenta un complejo sistema de principios musicales, abstraídos de productos tonales individuales. Los símbolos tonales se desarrollan, y su tono y duración se regulan y se miden con mayor precisión. De hecho, durante un tiempo la producción tonal se ve frenada y restringida por estas reglas y mediciones, hasta que vuelve a abrirse paso, cambiando una vez más las exigencias de la ciencia. Ésta debe explicar la relación entre el arte del sonido y el arte de la poesía, y debe indicar los límites establecidos para el arte tonal. El verdadero artista sigue trabajando de un modo despreocupado, y ahora

³ Nota del editor: Este artículo fue originalmente publicado en Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, pp. 1, 5-8 y 15-20.

⁴ Nota del editor: Adler se refiere, como es obvio, al *quadrivium* o *cuadrivio*, que incluye las cuatro ciencias matemáticas de la tradición universitaria medieval (aritmética, geometría, astronomía y música), cuyo origen podemos remontar a los diálogos de Platón.

le toca al estudioso del arte investigar los productos artísticos. La moderna ciencia del arte basará su investigación, sobre todo, en las obras de arte [*Kunstwerke*]. ¿Cuáles son entonces los momentos o propiedades en que puede apoyarse la investigación científica de una obra musical?

Si se trata de una obra de arte, primero se examinará paleológicamente. Si no está escrita en nuestra notación, habrá que transcribirla. Ya en este proceso se obtendrán criterios significativos para la determinación de la época de origen de la obra. Después, la obra de arte se analizará desde el punto de vista de su naturaleza constructiva, empezando por las características rítmicas: si hay compás y de qué tipo, qué relaciones temporales se hallan en las secciones y cómo están periodizadas y agrupadas. También se podría empezar por la tonalidad, es decir, por la naturaleza tonal de las voces individuales, y después del conjunto, como fue habitual durante un tiempo en la Edad Media, pero con razón ya no es habitual hoy en día. Las partes individuales se analizan a partir de sus cadencias, modulaciones y alteraciones, y se ponen en relación con el conjunto. A continuación, se aclarará la construcción de la polifonía: el alcance y la distribución de las voces, la imitación de los temas y motivos según las entradas en diferentes intervalos y sus diferentes secuencias temporales, si los temas son aumentados, disminuidos, invertidos o contrapuestos, además del manejo de las consonancias y disonancias, su preparación y resolución o su entrada libre. Se explora la manera en que las voces individuales se mueven en relación con las demás: se considera y se fija la relación entre voces principales y secundarias, la adopción de un *cantus firmus*, su uso y su estructura, y el desarrollo de temas y motivos. Si la composición tiene texto, éste se examinará críticamente: primero solamente como poema, y después a propósito de la subordinación a la melodía y su vínculo con ella. Aquí habrá que fijarse en la acentuación, en las características prosódicas en relación con lo musical y lo rítmico. El texto también ofrecerá puntos de referencia relevantes para la evaluación de la obra. Si la composición es meramente instrumental, entonces se analizará la manera en que se trata el instrumento o los instrumentos: se estudia la instrumentación, es decir, la forma en que los grupos y cuerpos sonoros se unen y se separan, contrastan y se mezclan. Junto a esto, se puede considerar la ejecución o, mejor dicho, la capacidad de ejecución: la digitación de los instrumentos utilizados en este caso, la interpretación, la intensidad del sonido en diferentes puntos, la distribución de los tipos de voces, etc.

Una vez encontradas las características principales y enunciadas las peculiaridades específicas en función de la naturaleza individual de la obra, se puede abordar la respuesta a la pregunta de a qué especie artística

corresponde, dependiendo de la época en que se creó la obra de arte y según nuestro propio juicio. Con esto nos acercamos a la importante y definitiva decisión sobre la época de origen de la obra, y aquí se puede hacer una distinción entre: a) el momento en que fue creada: ya sea la época en general o, más concretamente, la escuela, o bien se puede atribuir directamente a un músico y, en este último caso, a un periodo creativo concreto del compositor. Cuanto más antigua sea la obra, más difícil será la determinación de su origen. Por otro lado, una obra también puede b) haber sido creada en una época a la que ya no pertenece por su naturaleza, es decir, puede llevar el sello artístico de una época pasada. Esto se puede comparar, aunque a muy pequeña escala, con las capas de la Tierra: al igual que la corteza terrestre está constituida por formaciones pertenecientes a distintas épocas, también el marco general de un periodo artístico tiene diferentes características. En tal caso, habrá que distinguir entre el momento factual de la creación y el periodo al que realmente corresponde la obra. Aun así, habrá rasgos individuales en la obra que revelarán que, a pesar de su aparente naturaleza análoga, esta no concuerda del todo con el espíritu de la época a la que pertenece en cuanto a su estructura y textura: se dice entonces que la obra fue creada a la manera de tal o cual época o escuela, de tal o cual compositor. La determinación del contenido anímico y estético es la piedra angular de la observación crítica. Por lo tanto, es evidente que a menudo se considerará como una cuestión única, como el alfa y el omega del análisis crítico. Científicamente hablando, sólo se puede comprender cuando las demás determinaciones la han precedido. También aquí se tratará de captar primero el contenido anímico específicamente musical. Sin embargo, en la mayoría de los casos será un esfuerzo vano intentar traducirlo en palabras. Incluso si un tema poético, ya sea como texto o sólo como idea, sirve al compositor como base de la obra de arte, será una iniciativa valiente la de abordar científicamente la analogía, en cuanto a la identidad y las diferencias, entre el contenido anímico apropiado para ambas partes, es decir, para la palabra y el tono. Esto debería ser relativamente fácil en el caso de las obras músico-dramáticas en las que la acción ofrece una base sólida.

Estos son, a grandes rasgos, los objetos de estudio de la investigación de la ciencia de la música. A partir de ello tendrá que construirse el sistema de esta ciencia que se va a establecer. Esta misma se dividirá en una parte histórica y en otra sistemática.

[1. PARTE HISTÓRICA]

La historia de la música se divide en épocas –grandes o pequeñas– o pueblos, territorios, regiones y escuelas artísticas: el compendio es temporal o local, o temporal y local. En la última y más alta instancia, la historia de la música considera las creaciones artísticas como tales, en su concatenación mutua y su influencia recíproca, sin una contemplación particular de la vida y obra de los artistas individuales que han participado en este constante desarrollo.

[1. 1. OBJETIVOS ESENCIALES DE LA PARTE HISTÓRICA]

Los temas de esta parte histórica son los siguientes:

[A. PALEOGRAFÍA] El conocimiento de la notación. Los símbolos musicales, como ya se ha dicho, están íntimamente relacionados con el arte mismo. Los símbolos de notación medievales, especialmente, determinan y condicionan la producción, de modo que ya se podría llevar a cabo una categorización histórica –quizá la más determinante– de la música europea y occidental, atendiendo a la variedad de símbolos notacionales de la época de los neumas, la época de la notación mensural y la época de la notación métrica. Esta división se corresponde más o menos con la que se dio en el ámbito arquitectónico en las épocas románica, gótica y renacentista.

[B. FORMAS] La compilación de categorías históricas [*historischer Gruppen*], normalmente denominadas formas musicales. Los productos tonales de una época determinada tienen, por un lado, características comunes y, por otro, características diferentes, que permiten clasificarlos en categorías distintas. El motete, la *frottola*, la *villanella*, el madrigal, el *praeambulam*, el *ricercare*, la sonata, la suite, la sinfonía (en el sentido moderno), etc., pertenecen a periodos específicos en cuanto a su formación, y de este modo se pueden obtener excelentes perspectivas para una evaluación histórico-artística global. No es necesario mencionar aquí la frecuencia con que los nombres y las terminologías se desplazan arbitrariamente y se utilizan de forma incorrecta. El rango más alto lo ocupa:

[C. LEYES] La investigación de las leyes del arte [*Kunstgesetze*] de distintas épocas; éste es el verdadero núcleo de todo trabajo histórico-musical. La tarea más satisfactoria del estudioso del arte es demostrar y establecer cómo, partiendo de la simple melodía, la estructura de las obras de arte crece gradualmente; cómo, partiendo de la tesis más simple, las normas artísticas latentes en los productos tonales se complican cada vez más; cómo los sistemas tonales se desvanecen con la desaparición de las culturas; cómo, poco a poco, una cadena de células se adhiere a un miembro y crece orgánicamente; cómo los elementos que quedan fuera de la principal corriente del desarrollo progresivo parecen

porque no son viables. Podría decirse que las leyes del arte cambian con las generaciones; por muy diverso que sea el cambio, el arte alcanza diferentes etapas que, en relación con la belleza [*Schönheit*] alcanzable dentro de sus limitaciones, no se pueden sobrepasar.

En la formulación de las leyes del arte de un periodo determinado, hay que distinguir entre los principios que pueden reconocerse en la práctica del arte y los que enseña la teoría, pues los teóricos, en su mayoría, suelen seguir los pasos de la historia a cierta distancia, reflexionando sobre el pasado mientras la vida palpita. Solamente teniendo esto en cuenta se puede aprobar la división en música teórica y música práctica; no existe una música teórica en el sentido estricto de la palabra, pero sí existe una teoría de la música. Dado que la teoría suele estar enfrentada con la práctica contemporánea, se ha caído en un uso poco apropiado del término “música teórica”, que aún emplean hoy en día muchos estudiosos de la música franceses.⁵ Rara vez ha ocurrido que un teórico se haya adelantado a la historia y, en la mayoría de los casos, fueron errores que las prácticas artísticas de la época ignoraban. Por citar sólo un caso: Jerónimo de Moravia quiso introducir la *musica colorata* en la segunda mitad del siglo XIII, mucho antes de que la música estuviera madura para incorporar el cromatismo. Así pues, fue un intento aislado y, a pesar de su ingenio, fue una propuesta imposible. También sucede que la teoría y la práctica se unen en un solo hombre, en cuyo caso hay que distinguir si trabaja realmente en el espíritu de su tiempo o de una época pasada. En el primer caso, esto facilita la tarea de investigar las leyes artísticas del periodo en cuestión, pero siempre hay que atenerse sobre todo a la obra de arte en sí. La explicación de las diferentes formas de practicar el arte está estrechamente relacionada con esto. Tanto la técnica instrumental como la técnica vocal han cambiado con el progreso del arte.

[D. INSTRUMENTOS] A veces, la práctica de la técnica ha influido en la producción artística. Es el caso, en particular, de los instrumentos de moda, que incluso en ocasiones han restado, por un lado, o ampliado, por otro, la actividad creativa. A menudo, las obras de arte plantean a los intérpretes exigencias que sólo pueden satisfacer tras un largo periodo de estudio. Al principio, los artistas se dejan guiar en su interpretación sobre todo por el instinto, pero poco a poco sus puntos de vista se vuelven más claros y sólidos, y así es como se forma la

⁵ Nota del editor: El término puede hallarse en obras de teóricos del siglo XVIII como D'Alembert, J. R. (1752). *Eléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. París. En el siglo XIX, en realidad, ya se utiliza el término propuesto por Adler, como ocurre en Danhauser, A. (1872). *Théorie de la musique*. Henry Lemoine, y en Gevaert, F. A. (1875). *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*. Annot Braeckman.

tradición. En un momento concreto de la producción artística, los artistas han asumido un papel creativo en lo que respecta a la ornamentación. Ésta debe su desarrollo a impulsos naturales y antinaturales, y amenazaba en el siglo XVII y en la primera mitad del XVIII con desbordar el tronco central cual planta enredadera y parásita. Cuando floreció la música instrumental, la interpretación de composiciones polifónicas con diferentes instrumentos se dejó en su mayor parte en manos de los intérpretes y, a raíz de esta costumbre emergente, germinaron las reglas de la instrumentación. La historia de la orquestación está estrechamente relacionada con la historia de la construcción y el uso de los instrumentos musicales, un área secundaria de la parte histórica de esta ciencia. Se unen a esta parte histórica un gran número de ciencias auxiliares:

[1.2. CIENCIAS AUXILIARES DE LA PARTE HISTÓRICA]

La historia general con sus ciencias secundarias: la paleografía, la cronología, la diplomacia, la bibliografía, los estudios de bibliotecas y archivos; y en cuanto al campo de la ciencia de la música, la paleografía y la bibliografía musical constituyen un área auxiliar especialmente importante.

La historia de la literatura y la lingüística, que tienen un vínculo inseparable con la investigación musical, del mismo modo que lo tienen el sonido y la palabra en las obras vocales.

La historia de las artes miméticas (orquestación y danza), también ligadas orgánicamente con la música y, por último,

Los estudios biográficos de compositores y las estadísticas de asociaciones musicales e instituciones artísticas. Los estudios biográficos han pasado últimamente a un notable primer plano, e incluso se han presentado como ciencia de la música *κατ' ἐξοχήν*⁶ cuando, por mucho que sean importantes, no son más que una disciplina auxiliar de esta ciencia. Aquí, como indican algunas biografías destacables, además de los productos artísticos de la persona en cuestión sólo debe examinarse lo que está relacionado directa e indirectamente con su estilo artístico [*künstlerischen Artung*]: la constitución física del artista, su educación, sus modelos a seguir; a quiénes ha estudiado y asimilado, la influencia de su entorno en su concepción artística, la posición artística que ocupa, los momentos que tuvieron un fuerte impacto en su vida emocional, la manera en que compone, su relación con las demás artes y, por último, sus puntos de vista éticos y culturales.

⁶ Nota del editor: "por excelencia".

[2. PARTE SISTEMÁTICA]

[2. 1. OBJETIVOS ESENCIALES DE LA PARTE SISTEMÁTICA]

La segunda parte principal de la ciencia de la música es la parte sistemática. Ésta se apoya en la parte histórica y se divide en otras tres secciones: A) la teoría musical, propiamente especulativa, B) la estética musical y C) la pedagogía musical. Aquí, las leyes del arte más elevadas, que emergen del desarrollo histórico –digo más elevadas y no últimas, pues estos términos no siempre coinciden–, se clasifican sistemáticamente como tales y, o bien (A) se explican y justifican, o bien (B) se consideran en relación con la belleza del arte, cuyos criterios se determinan, o bien, por último, (C) se describen con referencia a la finalidad pedagógico-didáctica.

[A. TEORÍA] Los objetos de la investigación crítica determinan aquí la subdivisión en los siguientes puntos:

El ritmo, es decir, el compendio y la explicación de todas las reglas, normas y leyes relativas a las propiedades temporales de las obras musicales: el ritmo musical absoluto en relación con la dinámica de todos los cuerpos y la métrica y prosodia de las lenguas.

La armonía, es decir, el compendio y la explicación de las cualidades tonales de las series tonales sucesivas y de las formas contemporáneas de combinar tonos: el establecimiento y justificación del sistema tonal, es decir, la visión uniforme del material tonal de cada época cultural.

La melodía. Como resultado de las dos partes anteriores deriva la investigación de la coherencia interna, la reciprocidad de las cualidades rítmicas y armónicas de las obras de arte. El *melos*, como podría llamarse y se ha llamado alguna vez esta parte (aunque no, que yo sepa, en este sentido precisamente), expone las peculiaridades de la música monofónica, homofónica y polifónica, alcanzando así la consideración de las llamadas formas artísticas musicales, es decir, las abstracciones de las diversas estructuras tonales monofónicas y polifónicas, mediante el estudio temático (es decir, la investigación científica del significado y de la posición de las ideas musicales en una obra de arte). El *melos* puede ser absolutamente musical o estar relacionado con la prosodia y la métrica, en cuyo caso se ha de ampliar el objeto de investigación a la dicción.

[B. ESTÉTICA] El establecimiento y la justificación de las más supremas leyes del arte conducen necesariamente a una comparación de las normas individuales. La evaluación y la comparación desembocan así en el campo de la estética.⁷ La elevación de determinados principios y reglas a la altura

⁷ La expresión “filosofía de la música” utilizada por Fétis para describir “el estudio de las produc-

indicada supone que el investigador se ocupe, por un lado, de las obras de arte y, por otro, de los sujetos que las perciben. Así pues, se le plantean al investigador dos objetivos cuya relación de reciprocidad debe ser el fin último de la estética. Pero, sobre todo, es necesario reconocer los criterios de la obra de arte, esas características que hacen que una obra sea sellada como producto artístico. ¿Es todo producto tonal una obra de arte? En general, sólo se denomina obra de arte a aquella que reúne los criterios de belleza artística [*Kunstchöner*]. Por lo tanto, habrá que responder a la pregunta preliminar: ¿qué es lo bello en música y cómo se relaciona con el concepto general de lo bello en el arte? A partir de esta determinación, todo producto tonal en el que no puedan demostrarse estos criterios se calificará como no artístico.

Sin embargo, la pregunta podría formularse de otra manera: ¿Deben ser bellas todas las obras de arte? ¿No son también obras de arte esos productos tonales que no responden a los criterios de belleza? Por ejemplo, las letanías de réquiem en segundas y cuartas paralelas, tal y como eran habituales en Italia, especialmente en la liturgia ambrosiana de Milán, ¿son sólo manifestaciones patológicas del dolor y la desintegración, o son ya obras de arte? Son esto último en el sentido de que se requiere cierta habilidad técnica para realizarlas, pero ¿cumplen por ello con los requisitos de la belleza artística? Estas cuestiones son de gran importancia no sólo para la delimitación de la belleza artística, sino también para otras tesis relacionadas con ella directa o indirectamente, que en su conjunto forman el complejo que suele denominarse estética del arte tonal.

A continuación, se destacan algunas de las más importantes:

Origen y efecto de la música. ¿Es el efecto necesariamente mayor cuando los medios de expresión son más ricos y variados?

La relación del arte tonal con la naturaleza: ¿existen también sistemas tonales en contra de la naturaleza, como afirma Goethe?

La relación de la música con la cultura, el clima y las condiciones económicas nacionales de un pueblo, pues, además de los factores puramente musicales, hay otros que intervienen en el desarrollo del arte al margen de los elementos constructivos específicos, y que a menudo tienen una influencia incalculable en este desarrollo.

ciones artísticas y su transformación” no es suficiente ni para la musicología histórica ni para la estética; sólo mezcla términos de distintos campos del saber.

Las divisiones del arte sonoro según la naturaleza de su creación, el lugar donde se practica o la finalidad a la que sirve: música de iglesia, de cámara, concierto, teatro, ópera, etc.

Los límites del arte tonal a los que se refiere su capacidad expresiva; la delimitación del material sonoro útil frente al ruido: las similitudes y diferencias respecto a las otras artes. Aquí se tratará también la transición a lo indefinido y lo fortuito (siguiendo la descripción de Goethe).

El impacto ético del arte tonal, pues, según los filósofos más antiguos y los más modernos, la ética está directamente relacionada con la música, mientras que algunos hablan de una base ética del sentimiento musical. Los filósofos modernos también se plantean la cuestión de la posición metafísica de la música, que podría considerarse la piedra angular de todas estas consideraciones.

Además de estas preguntas científicas, existen algunas cuestiones musicales actuales que preocupan a los melómanos, a los amantes del arte y a los fanáticos hostiles al arte, y que dividen a grandes masas en bandos opuestos, como una tenia musical: ¿cuándo se produjo el apogeo del arte tonal religioso y qué es la verdadera música de iglesia? Además, está la disputa del rango de la música vocal y la música instrumental, que ya fue sugerida por Platón y Aristóteles; o la cuestión político-musical: en el drama musical ¿predomina la palabra o el sonido, o acaso la acción? La resolución de estas y de otras cuestiones similares estimula el interés de muchos que, de otro modo, se mostrarían indiferentes. La explicación de estas cuestiones se encuentra latente en el arte y la ciencia.

[C. PEDAGOGÍA] La tercera sección principal de la parte sistemática es la llamada pedagogía y didáctica musical. Una vez establecidas las leyes *in abstracto* y fundamentadas científicamente, se revisan detenidamente y se ponen en relación con una finalidad didáctica. Por consiguiente, se proporciona una teoría general de la música que contiene los fundamentos del conocimiento musical, por ejemplo: la construcción de escalas, la naturaleza de los intervalos y los distintos ritmos, etc.; una teoría de la armonía, es decir, la enseñanza de las relaciones armónicas; la teoría del contrapunto, o sea, de la conexión simultánea o subsiguiente de dos o más voces independientes; la teoría de la composición, y también los métodos didácticos utilizados en la enseñanza del canto y la interpretación musical.

Esta enumeración de disciplinas no significa ni que sea la única clasificación posible ni que sea la mejor en este ámbito didáctico. Esta clasificación se utiliza desde hace dos siglos y no ha sido hasta hace poco cuando se ha empezado a considerar la teoría de la armonía como superflua, incluso perjudicial. Por mucho que ésta se suprimiera, el progreso de la disciplina

no se vería alterado significativamente, ya que sus postulados básicos tendrían que incorporarse en la teoría general de la música. Sin embargo, parece urgente establecer una estructura más precisa dentro de cada una de las disciplinas.⁸ La relación de esta parte pedagógica con la parte abstracta de la ciencia puede describirse en general del siguiente modo: la enseñanza se complace con seleccionar las normas y reglas necesarias para el aprendizaje del arte, presentando el teorema establecido y justificado ante la ciencia, sin entrar en la exploración y el razonamiento más profundo (principalmente de carácter científico). Se enseña, por ejemplo, la prohibición de quintas en los movimientos puros, pero la armonía también pretende informar sobre las razones de esta prohibición e indaga en la historia sobre la época de su introducción, poniéndola en relación con la indiferencia inicial mostrada hacia este aspecto (la propia forma armónica primaria de conectar las secuencias de quinta). Luego se explora la limitación gradual de la aplicación de la prohibición y, tras resolver la cuestión histórica preliminar, se pasa a investigar su relación con la constitución fisiológica del oído, considerando razones como la dependencia del cambio de armónicos. Se llega así a una determinación detallada de los casos en los que el uso de la prohibición de quintas está justificado, y en los que es superflua o una práctica más libre no la tiene en cuenta. De esta manera, la investigación científica crea el soporte sobre el que se enseña la disciplina.

[D. MUSICOLOGÍA] Una nueva y encomiable rama de esta parte sistemática es la musicología [*Musikologie*], es decir, la ciencia comparada de la música. Ésta asume la tarea de comparar los productos tonales, especialmente las canciones populares de distintos pueblos, países y territorios, para agruparlos según la diversidad de su naturaleza con fines etnográficos.

[2. 2. CIENCIAS AUXILIARES DE LA PARTE SISTEMÁTICA]

Las ciencias auxiliares de la ciencia de la música sistemática son: la acústica y su campo asociado, las matemáticas; la fisiología, especialmente por lo que se refiere a las sensaciones auditivas; la psicología, especialmente en lo que respecta a las concepciones tonales y relaciones interválicas y su contraparte práctica, es decir, la teoría del pensamiento musical, que puede considerarse como parte de la lógica general; la gramática, la métrica y la poética y, como campo auxiliar de la pedagogía musical, la pedagogía general. Se tocan muchas otras áreas del conocimiento que están en parte interrelacionadas y que no es necesario nombrar (véase la Tabla 1).

⁸ En la Tabla 1 se encontrarán más detalles al respecto.

El método de investigación científico-musical depende de la naturaleza del objeto de estudio. En materia paleográfica, el investigador utilizará los denominados métodos de investigación de las ciencias auxiliares de la historia, tomando todos los caminos allanados por el diplomático y el paleógrafo, pero en el campo de la notación tendrá que tomar ciertos desvíos que se alejan del camino marcado. Aquí la experiencia será la maestra. En cuestiones filológicas y literario-históricas, el investigador de la música [*Musikforscher*] volverá a utilizar los caminos que la ciencia correspondiente ha trazado. En este punto, sin embargo, tendrá que andar con más cuidado, pues mientras muchos filólogos han llegado demasiado lejos y se han desviado del camino de la vida, el historiador del arte, por el contrario, debe escuchar más bien el pulso vital de las formas artísticas y no matarlas con su sonda. Para cumplir su tarea principal, la investigación de las leyes del arte de las distintas épocas y su conexión y desarrollo orgánico, el historiador del arte utilizará la misma metodología que el investigador de la naturaleza, es decir, preferiblemente el método inductivo. A partir de varios ejemplos, distinguirá lo que es común, separará lo que es diferente y también hará uso del método de la abstracción, desatendiendo unas partes de ideas concretas y atendiendo a otras. La formulación de hipótesis tampoco se descarta. Una explicación más detallada de lo dicho queda reservada para un artículo especial; el énfasis aquí reside en la analogía de la metodología científico-artística y la de las ciencias naturales.

El establecimiento de las más elevadas leyes del arte y la aplicación práctica de éstas en la pedagogía musical nos muestran la ciencia en contacto directo con la vida del arte contemporáneo. La ciencia sólo cumple plenamente su cometido si permanece en contacto vivo con el arte. El arte y la ciencia del arte no existen en ámbitos separados, cuya línea divisoria estaría trazada nítidamente, sino que son más bien el mismo campo, difiriendo solo en la forma en que se son tratados. El artista construye su templo en la arboleda, una arboleda cuyos aromas se renuevan constantemente por las flores que crecen en libertad. El teórico del arte labra la tierra, educa al discípulo en la tarea de su vida y acompaña al creador inspirado como compañero de por vida. Cuando el erudito del arte ve que no está resultando lo mejor para el arte, intenta llevarlo por el buen camino. Si el edificio se mantiene en pie, el historiador del arte lo vigila y lo defiende, mejora las partes dañadas y, si se deteriora, lo sostiene para preservarlo para la posteridad. Pero el amigo fiel no está satisfecho con eso. Él clasifica y ordena el conjunto y hace que así sea más accesible para la multitud. Si es asaltado o derribado, entonces lo valla o lo traslada a una cierta distancia, preservándolo para el tiempo en que se vuelva a tener una comprensión adecuada para ello. No obstante, una de sus tareas más

bellas es mantener fresca la tierra del jardín vivo de flores, despertando y suscitando el interés necesario. Por desgracia, la mayoría de los escritores del arte han intentado evadirse de este sublime deber. Por último, son los guardianes del orden; como se ha demostrado, codifican el derecho convertido en ley, pero también deben –o, más bien, deberían– hacerlo flexible frente las exigencias de la vida. Cuando el artista abandona el territorio de sus antepasados para conquistar uno nuevo, el historiador del arte no permite que el antiguo quede desolado y devastado. Sin embargo, al mismo tiempo, asume la doble tarea de ayudar al artista con su ejército de ayudantes en la ocupación del nuevo terreno, echándole una mano para hacer ese terreno cultivable y establecer el andamiaje para la construcción de una nueva obra. Su experiencia es la consejera del joven constructor. Si éste, por exceso de confianza, rechaza la ayuda cómplice, ora no podrá colocar el tejado en el edificio, ora se derrumbará pronto por asentarse sobre un terreno poco firme, sin poder resistir el viento y la intemperie. El investigador del arte acompaña al artista desde la cuna hasta la tumba; los hijos espirituales de este último y la verdad de su trayectoria vital serán protegidos y amparados por el historiador del arte, incluso más allá de la tumba. Del mismo modo que es fácil para un artista que ya no vive ser independiente en su juicio, también es un deber preservar esta independencia de juicio hacia los vivos; el dicho de Voltaire “on doit des égards aux vivants, on ne doit aux morts que la vérité”⁹ alberga, a pesar de su aparente cortesía, un gran peligro, puesto que se es compasivo con uno en la misma medida en que se es despiadado con el otro. Así se guía uno por simpatías y antipatías llenas de prejuicios, cuyas imágenes distorsionadas manchan muchas páginas de la historia de los escritores del arte. Por lo tanto, el fundamento supremo debe ser: “Tanto para los muertos como para los vivos, nada más que la verdad”. Además de la persecución de sus aspiraciones absolutas, que considerará como un fin en sí mismo sin preocuparse por su posterior uso práctico, la ciencia contribuirá a la correcta comprensión y evaluación de las diferentes épocas artísticas y, sobre esta base, al resultado más importante de su investigación: la fijación de leyes más elevadas aplicables a las ramas individuales del arte. Esto, teniendo en cuenta la desintegración del actual estado del arte y la evidente indecisión de la producción artística, contribuirá también a la mejora de la situación actual del arte. Se ha afirmado que el desarrollo de la ciencia del arte es un signo claro del declive del arte. Sin embargo, ya se ha dicho anteriormente que la creación del arte no es posible sin el conocimiento

⁹ Nota del editor: “Se debe respeto a los vivos, a los muertos sólo se les debe la verdad”. La frase se encuentra en una nota a pie de página de Voltaire. (1718). *Oedipe. Brutus. Zaire* (p. 96), I, Theodore Dabo.

del arte. Si la reflexión y la investigación se impusieran, esto sólo demostraría por el momento que el conocimiento histórico se ha reforzado. Sin embargo, hace tiempo que se reconoce que esto es muy ventajoso para la percepción de las obras de arte. Si la ciencia del arte se mantiene dentro de sus límites naturales y se une a los artistas para determinadas tareas, como, por ejemplo, la restauración, la modificación y la representación de obras históricas, entonces es imposible que se ponga en peligro la producción del arte, a parte del hecho de que la verdadera creatividad permite que la guíen y la eduquen, pero no que la supriman. Pero, sobre todo, la propia ciencia debe fortalecerse; debe limitarse a evaluar correctamente sus tareas más inmediatas y alcanzar así la maestría. “Nunca debemos abandonar la convicción de que lo que ha sido creado por el espíritu gradualmente en el desarrollo natural, también se unirá de nuevo en el camino del conocimiento”, dice Chrysander en la introducción a los *Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863).¹⁰ Con respecto a este campo del conocimiento en particular, comentó también lo siguiente:

[...] la razón principal comúnmente citada para dudar de que la ciencia musical pueda alcanzar alguna vez la altura y la perfección interior de las bellas artes, según la cual la música es espiritualmente demasiado indefinida para que surja en su campo una ciencia que cumpla los requisitos más elevados, es un engaño.

En cuanto a la explicación detallada de lo que se acaba de mencionar, en un pasaje del discurso de Spitta sobre “Arte y ciencia del arte”, pronunciado el 21 de marzo de 1883 en la Academia Real de Artes de Berlín, leemos lo siguiente:

La ciencia del arte, exceptuando algunas ramas, sigue luchando con todas las dificultades de los principiantes. Sin el apoyo de una tradición firme, vacilante en sus métodos y a menudo cuestionable en sus resultados, incluso los estudiosos la consideran un mero apéndice de otras disciplinas científicas, carente de fuerza para mantenerse en pie por sí sola. Dado que tiene una vertiente filosófica, otra físico-matemática y, por último, también una histórica y filológica, alcanza

¹⁰ Nota del editor: Friedrich Chrysander, como hemos visto, fundó la revista en la que apareció el presente texto, colaborando en muchas otras publicaciones pioneras en la historia de la musicología. El título de la publicación citada aquí por Adler puede traducirse como *Anuario de la Ciencia de la Música*. También fue editor del *Allgemeine Musikalische Zeitung* (literalmente, periódico general de música, uno de los primeros de este tipo junto a la *Neue Zeitschrift für Musik* -i. e., la nueva revista de música- fundada por Robert Schumann), publicado en Leipzig por la prestigiosa editorial Breitkopf & Härtel.

varios otros campos independientes de la ciencia y sólo puede reclamar su propio lugar a partir de su objeto de investigación. Así mismo, hasta ahora apenas ha habido intentos de llevar la unión de estas diferentes direcciones de la ciencia del arte a un todo independiente para su reconocimiento público en el mundo científico y en la sociedad. No obstante, esto tendrá que ocurrir tarde o temprano. El material disponible para la investigación es demasiado rico e importante, y los requisitos previos para que el investigador supere con éxito estos problemas son demasiado peculiares como para no suponer que la ciencia del arte conquistará un lugar reconocido junto a sus ciencias hermanas. Pero, resulte como resulte, lo cierto es que aquí hay grandes tareas científicas que deben encontrar y encontrarán su solución.¹¹

¡Ojalá este intento de elaborar una teoría unificada de la ciencia de la música contribuya a satisfacer esta necesidad!

Cada paso que conduce a la meta, cada acto que nos acerca a ella, significa un paso adelante en el conocimiento humano. Cuanto más sincera es la voluntad, más eficaz es el resultado, más amplia la capacidad y más significativo el producto; cuanto más comunitario es el procedimiento, más profundo es el efecto y tiene el valor más elevado: la investigación de lo verdadero y la promoción de lo bello.

Ciencia de la música

I. Histórica (Historia de la música por épocas, pueblos, imperios, países, regiones, ciudades, escuelas artísticas, artistas).

A. Paleografía musical (notación)	B. Categorías históricas básicas (agrupación de las formas [<i>Formen</i>] musicales)	C. Sucesión histórica de las leyes [<i>Gesetze</i>] tal y como están presentes en las obras de arte de cada época. tal y como las enseñan los teóricos de la época en cuestión. Tipos de prácticas artísticas.	D. Historia de los instrumentos musicales
-----------------------------------	---	--	---

Ciencias auxiliares: Historia general con paleografía, cronología, diplomática, bibliografía, estudios de bibliotecas y archivos. Historia de la literatura y de la lingüística. Historia de la liturgia. Historia de las artes miméticas y de la danza. Estudios biográficos de compositores y estadísticas de asociaciones musicales, instituciones y representaciones.

¹¹ Nota del editor: Como hemos visto, Philipp Spitta es uno de los fundadores, junto a Chrysander, de la revista en la que se publicó este texto.

II. Sistemática (lista de las leyes más elevadas de las distintas ramas del arte tonal)

A. Investigación y fundamentación de estas leyes en:	B. Estética del arte tonal: Comparación y evaluación de estas leyes y su relación con los sujetos que las perciben para determinar los criterios de lo musicalmente bello. El complejo de preguntas relacionadas directa e indirectamente.	C. Pedagogía y didáctica musical (la recopilación de estas leyes con fines pedagógicos): Escalas. Teoría de la armonía. Contrapunto. Teoría de la composición. Orquestación. Métodos de enseñanza vocal e instrumental.	D. Musicología (estudio y comparación con fines etnográficos).
Armonía (tonal). Ritmo (temporal). Melodía (coherencia de lo tonal y lo temporal).			

Ciencias auxiliares: Acústica y matemáticas. Fisiología (sensaciones auditivas). Psicología (concepciones tonales, juicios tonales, sentimientos tonales). Lógica (pensamiento musical). Gramática, métrica y poética. Pedagogía. Estética, etc.

Tabla 1. Una visión general de toda la construcción

A efectos de comparación, se ofrece el cuadro sinóptico de Arístides Quintiliano, que contiene la visión más completa del sistema de enseñanza musical de los griegos. En la traducción utilizamos los términos griegos de la forma más fiel posible, en ocasiones parafraseados por falta de una expresión oportuna en alemán:

Sistema musical**I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (parte teórica o especulativa)**

A. φυσικόν (Físico-científica)	B. τεχνικόν (Técnica-especial)
ἀριθμητική (Aritmética) φυσική (Física)	ἀρμονική (Armonía) ρυθμική (Ritmo) μετρική (Métrica)

II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ-ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΝ (didáctica o parte práctica)

C. χρηστικόν (Teoría de la composición)	D. ἐξαγγελτικόν (Práctica interpretativa)
μελοποια (Composición melódica) ρυθμοποια (Composición rítmica o rítmica aplicada) ποίησις (Poética)	ὄργανική (Interpretación instrumental) ψδική (Canto) υποκριτική (Acción dramática)

Traducción de Julienne Ramos Klein revisada por Daniel Martín Sáez.



Biografía / Biografia / Biography

Daniel Martín Sáez

Doctor en Filosofía y profesor de Musicología en la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación se caracterizan por un enfoque multidisciplinar que atiende a los problemas de la filosofía de la música, la historia de las ideas, la historia de la ciencia y los problemas geopolíticos. Ha publicado artículos en revistas de referencia sobre historia de la ópera y filosofía de la música. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre los debates teológicos, jurídicos y médicos en torno a la castración de cantantes, cuyo primer resultado ha sido el artículo “El jurista Giulio Capone, el cantante Ottavio Gaudio y la defensa filosófica de la castración con fines musicales” (2022).