

# *Hacia una definición del concepto de musicología.*

## *Contribución a la musicología hispanoamericana*

por *Samuel Claro V.*

El musicólogo de países de habla hispana se encuentra, casi invariablemente, con la dificultad de establecer una comunicación efectiva con el resto de la comunidad cultural de su país o del conglomerado continental, y para situar el objeto y el resultado de sus investigaciones en un pie de igualdad frente a otras disciplinas artísticas y científicas.

Después que, durante más de tres décadas, ha campeado en el Continente el bolivariano concepto de "americanismo musical"<sup>1</sup>, es conveniente que nos preguntemos si, en realidad, existe hoy una verdadera musicología hispanoamericana y si sus frutos se han traducido en real comprensión hacia lo que esta disciplina representa<sup>2</sup>. No podemos ser muy optimistas en esta materia. El americanismo musical ha sido amplio y generoso en sus ideales. Las investigaciones que incursionan en los dominios de la etnomusicología, por ejemplo, han ganado entusiastas adeptos en todos los países. No así las investigaciones históricas, cultivadas casi por excepción, donde el americanismo ha fallado precisamente por lo contrario de lo que preconiza: por la falta de un "nacionalismo musical" bien entendido, igualmente amplio y generoso, pero sublimado de aquellos elementos de rechazo al proceso histórico de conquista y colonización que antecedió a la Independencia, ya de sesquicentenarios abriles. Nuestra perspectiva histórica puede ser, pues, equilibrada, objetiva e imparcial y gracias a ella podemos edificar un panorama más exacto de la historia cultural de nuestros pueblos. La tarea específica de la musicología hispanoamericana consiste, según el decir de un eminente investigador que se ocupa de ella, en "la satisfacción de establecer la verdad y de mostrar las bellezas que producían nuestros propios antecesores"<sup>3</sup>. Continuando con su idea, este mismo investigador establecía que, sin trabajos serios efectuados sobre las grandes figuras de cada nación, ninguna de ellas "puede convencer al mundo en general que han habido movimientos culturales en el país"<sup>4</sup>. Debe servir, en cierto modo, como propaganda cultural; de ahí la importancia de fomentar nuestra propia musicología<sup>5</sup>.

La musicología es una disciplina relativamente nueva y es por esto que ha resultado difícil establecer, en un comienzo, qué es y para qué sirve y, por lo tanto, desarrollar una clara conciencia de su problemática particular. Quizá si ésta es una razón que justifique el estado actual de cosas. En nuestra reciente gira por diversos países hispanoamericanos<sup>6</sup> pudimos evidenciar una preocupación tan feble por esta rama de la cultura, que nos hace pensar

que las décadas transcurridas marcan sólo el comienzo de la actividad musicológica continental. Los hay países con las arcas repletas de archivos musicales que contienen nuestro pasado musical, pero que cuentan con un escaso contingente —a veces inexistente— de estudiosos dispuestos a derrochar su vida en el estudio de ellos. En círculos universitarios e intelectuales la preocupación es efectiva, pero insuficiente. Puede que aún queden resabios de una actividad pseudo-patriótica, donde todo aquello que pertenece a la historia de España, es de segunda importancia para el historiador verdaderamente patriota.

Posiblemente sea excesivo hablar de “derroche” de vidas humanas en una tarea del intelecto. Pero puede parecerlo, al menos, en la etapa presente: horas interminables en archivos polvorientos, sin luz suficiente, con fríos propios de latitudes antárticas o calores de trópico; éxito escaso en la búsqueda de documentos que arrojen luz sobre el instante histórico que está en nuestras manos; lentitud; incompreensión. Sólo el que ha manipulado estos archivos sabe de estos problemas. Más aún, es tan poco lo que se conoce del pasado musical hispanoamericano que no es posible evaluarlo con propiedad. Para ello hay que transcribir las obras, que se conservan casi en su totalidad en *partes*; interpretarlas, analizarlas, grabarlas y editarlas, tarea que fácilmente puede consumir una generación completa —sino dos ó tres— de investigadores<sup>7</sup>.

Una revisión del concepto de musicología parecerá superfluo para aquellos que lo comprenden cabalmente, pero será una modesta contribución nuestra para aquellos que quieran desfilar por la senda laboriosa, vital y fructífera de un Carlos Vega o de un Lauro Ayestarán, a quienes la *Revista Musical Chilena* dedica este número de homenaje<sup>8</sup>.

Si definimos provisoriamente al musicólogo como un estudioso de la música, seriamente preparado, podemos analizar su actuación, en forma sucinta, a lo largo de la historia de la música. El concepto de musicología ha crecido, a su vez, de lo particular a lo general y en el curso de su evolución ha ensanchado cada vez más sus horizontes, hasta un extremo tal que en la actualidad es más fácil ser un “fragmento” de musicólogo, que uno de ellos en forma integral. En el extenso período que incluye hasta épocas muy recientes, en que el auditor escucha solamente música contemporánea, la inquietud del musicólogo se vuelca, consecuentemente, hacia las obras y las técnicas de composición e interpretación que se realizan en el momento histórico mismo en que le ha tocado en suerte vivir. Cuando se inicia la escisión entre el compositor y su público, cuando se establece un abismo —que se hace cada vez mayor— entre la música contemporánea y el auditor y éste se aparta del presente musical, la musicología también se aparta del presente y se empieza a ocupar del pasado. Es entonces cuando nace la profesión del musicólogo. Actualmente el musicólogo debe volver a ocuparse del presente, pero no siempre lo hace. De la música nueva se ocupan más el compositor y el dilettanti; el musicólogo tiende a encastillarse en la tradición

européa. El estudioso hispanoamericano deberá conocer a fondo la musicología europea, su metodología, su bibliografía y problemática particular, porque la música de Hispanoamérica posee sus raíces profundas y primarias en Europa. Pero tendremos que discernir sobre la inutilidad de gastar años de esfuerzo tras las huellas de un códice medieval, un Dufay ó un Josquin, de lo cual se han ocupado ya generaciones de europeos y para lo que dispondremos de sólo fuentes secundarias de ~~información~~ información, jamás primarias. En cambio, tendrá justificación el hecho de rescatar el acervo de nuestros propios archivos y analizarlos a la luz de la metodología y los conocimientos que nos entrega la musicología europea.

El concepto de musicología ha sufrido diferentes acepciones y transformaciones desde que, en 1777, Johann N. Forkel publicó *Über die Theorie der Musik*. Forkel presenta una visión global del problema de la música en la Universidad, comprendiendo tanto un aspecto histórico como científico, lo cual ha inducido recientemente a los biógrafos de Forkel a considerarlo como el fundador de la musicología, aún cuando el término *musicología* no existiera durante su tiempo<sup>9</sup>. Forkel divide la ciencia musical en cinco partes: I. Sonido físico (acústica); II. Sonido matemático (construcción de instrumentos); III. Gramática musical (notación y teoría); IV. Retórica musical (forma y estilo), y V. Criticismo musical (estética e interpretación).

Guido Adler<sup>10</sup> y, posteriormente, Hermann Kretzschmar<sup>11</sup>, parte de la composición musical como el objeto de la investigación para llegar así, naturalmente, a la prioridad de la historia de la música sobre otras ramas del estudio, que juegan papeles secundarios en la investigación del origen y desarrollo de la composición musical. Adler ubicó la música en la tradición directa del conocimiento matemático griego sobre la música y los estudios musicales de las *artes liberales* griegas, enfatizando que el foco del nuevo pensamiento musical era la obra de arte en sí misma y que el objetivo central de toda investigación musical era el de dilucidar los principios teóricos y estéticos del arte en los diversos períodos de su historia<sup>12</sup>.

En su *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Propósitos, Método y Objetivos de la Musicología) publicado en 1885<sup>13</sup>, Adler incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología (*Musikwissenschaft*) al establecer que la historia de la ciencia y de la filosofía presenta una constante tendencia a organizar el conocimiento, por lo que siguiendo este ejemplo, la musicología adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: *sistemática e histórica*, bajo la siguiente proposición:<sup>14</sup>

- I. *Musicología histórica*. (Historia de la música organizada por épocas, pueblos, gobiernos, distritos, ciudades, escuelas, artistas individuales).
  - A. *Paleografía Musical*. (Sistemas de notación, semiología).
  - B. *Divisiones Históricas Básicas*. (Agrupamiento de formas musicales).
  - C. *Leyes*.

1. Aquellas que están siempre presentes en obras de arte de una época.
2. Cómo se han formulado y enseñado por los teóricos del período en cuestión.
3. Cómo aparecen en la práctica artística (en oposición a la teoría).

D. *Instrumentos Musicales.*

II. *Musicología Sistemática.* (Ordenación de las diferentes ramas de la música de acuerdo a sus leyes principales).

A. [*Teoría Especulativa*]. *Investigación y Justificación de estas Leyes en:*

1. Armonía (tonal).
2. Ritmo (por unidad de tiempo).
3. Melodía (correlación de lo tonal y lo temporal).

B. *Estética y psicología de la música.*

1. Comparación y estimación de valores y su relación respecto a temas apercibidos.
2. Cuestionarios complejos directos o indirectos relacionados con lo anterior.

C. *Pedagogía Musical.*

1. La enseñanza general de la música.
2. Enseñanza de la armonía.
3. Contrapunto.
4. Enseñanza de composición.
5. Enseñanza de orquestación (instrumentación).
6. Método de instrucción en el canto y la interpretación musical.

D. *Musicología.* [Etnomusicología] (Investigación y comparación al servicio de la etnografía y el folklore).

Entre las ciencias que contribuyen a la sección histórica, Adler incluye la historia general, paleografía, cronología, diplomacia, bibliografía, conocimiento de métodos de bibliotecas y archivos, historia de la literatura, filología (lenguajes), liturgia, historia de la danza y la mímica, biografía, lutería, lexicografía, interpretación, etc. Entre las ciencias que contribuyen a la sección sistemática, incluye acústica y matemáticas, fisiología (sensación del sonido), psicología, lógica, gramática, métrica y poética, pedagogía, estética, etc.

La musicología para Adler tiene que ver con todos los aspectos de la música, ya sean históricos o sistemáticos, puesto que no se trata de una simple inserción entre la historia de la música y la estética musical. Su tarea consiste en la investigación y explicación del curso que han seguido los productos compositivos y su objetivo es el estudio de los orígenes, el desarrollo y la agrupación de las obras musicales, así como también la dependencia y la esfera de influencia de cada personalidad musical. La actitud del musicólogo debe ser de la más alta objetividad. No debe aplicar valores de juicio de su propio tiempo al objeto de sus investigaciones, así como tampoco debe perpetuar prejuicios viejos. Debe tener entusiasmo por su profesión pe-

ro, a la vez, situarse a cierta distancia del presente a fin de no verse envuelto en extremos o partidismos. No debe comparar cosas que no son comparables, como sería la comparación de toda la música de un período con toda la música de otro período; antes bien, debe reconocer la individualidad de cada obra y de cada fase del arte y entenderla dentro de su propio marco histórico.

Para Adler la principal tarea de la historia de la música consiste en la investigación de las relaciones entre las diferentes artes<sup>15</sup>. Debe compenetrarse del pensamiento del compositor, antes de tratar de hacer interpretaciones ajenas a los hechos históricos. La investigación debe limitarse a la obra de arte misma y a todo aquello que arroja luz sobre ella. Las subestructuras del *Kunstwollen* que no salen a luz, no son objeto de una investigación precisa, en cambio, la compilación de las intenciones creativas más prominentes en las obras de arte análogas de un período, son necesarias y útiles. En todo caso, Adler considera que no hay identidad completa entre la intención y la realización de la intención en las obras de un artista o en las de varios compositores.

La investigación científica en musicología implica un adentramiento en la correlación de una obra creativa con otras actividades artísticas, sólo en aquello que tiene significación para la música; pero se debe considerar en forma exhaustiva la vida intelectual y emocional de un período. En cambio, la historia de la música toma en consideración todo aquello que pueda aparecer útil al objetivo de explicar el desarrollo musical, ya sea dentro o fuera del campo de la música.

La investigación científica no debe limitarse al estudio de *lo bello*, aún cuando puede, a través de su observación, estudiar cambios en la interpretación de la belleza musical. Para Adler la estética es valiosa para las investigaciones históricas sólo en lo que se refiere al planteamiento de preguntas y la ordenación de problemas. La tarea de la musicología, en este terreno, no es la exploración de la belleza artística, sino que la comprensión del proceso de desarrollo de la música a través de las obras y la creación.

Partiendo de una obra determinada, el musicólogo debe explicar las relaciones que conectan esta obra con sus predecesoras y sucesoras, debe determinar cómo esta obra es el producto de su tiempo, de su origen, de su autor y de la escuela a la que pertenece. Por otro lado, la historia de la música determina las influencias que fueron importantes para su creación, interna y externamente; determina la individualidad de cada obra de arte. Se debe examinar primero una obra desde el punto de vista histórico-artístico y, luego, desde aquello que está más allá de la conciencia del compositor. La tarea consiste en encontrar una constante de desarrollo que persista a pesar de todo cambio. El desarrollo musical envuelve causalidad, pero no causalidad en el sentido científico (v. gr. la relación directa entre causa y efecto). La regularidad del desarrollo musical implica un principio de causalidad en cuanto a obras que la preceden o suceden. Finalmente, la musico-

logía debe explicar la sucesividad, la simultaneidad y la coexistencia del fenómeno musical.

Para Waldo S. Pratt, en 1888, la musicología debe incluir toda discusión sobre tópicos musicales y la divide en siete secciones: <sup>16</sup> 1. Física musical (acústica); 2. Psíquica musical; 3. Poética musical (composición y teoría); 4. Estética musical; 5. Gráfica musical (notación); 6. Técnica musical (Interpretación), y 7. Práctica musical (organización de la actividad musical). En 1915, con la aparición del primer volumen de *The Musical Quarterly*, Pratt presenta una revisión de su esquema: 1. Historia de la Música; 2. Enciclopedia musical (taxonomía <sup>17</sup>); 3. Criticismo musical, y 4. Pedagogía Musical <sup>18</sup>.

En su *Grundriss der Musikwissenschaft*, publicado en 1908, Hugo Riemann <sup>19</sup> sostiene que se debe partir del acto psicológico de la creación artística, de la exteriorización de la visión creativa interna del artista, que tiene valor artístico como algo enteramente nuevo, y establece la siguiente división de la musicología: 1. Acústica; 2. Fisiología y psicología del sonido; 3. Estética musical; 4. Teoría musical, y 5. Historia de la música.

Durante las primeras décadas de este siglo el concepto de musicología sigue rigiéndose bajo los principios establecidos por Guido Adler. A partir de la década de 1940, los musicólogos empiezan a preocuparse nuevamente de definir y precisar con mayor exactitud este concepto. Hacia 1938, Paul Henry Láng indica que la musicología une en su campo todas las ciencias que tienen que ver con la producción, aparición y aplicación del fenómeno físico llamado sonido <sup>20</sup>. En 1941 ve la luz uno de los primeros manuales seriamente escritos, dedicados enteramente al problema de la musicología: la *Introduction to Musicology*, de Glen Haydon <sup>21</sup>.

Para Haydon la musicología es aquella rama del saber que tiene que ver con el descubrimiento y la sistematización del conocimiento sobre música. Depende de la experiencia musical directa y de la aplicación de métodos científicos en el descubrimiento y organización de todo lo imaginable que se pueda saber sobre música, de tal modo que la musicología viene a ser el campo de investigación musical, el examen o indagación cuidadosa o crítica, de hechos o principios que conciernen a la música. Así, el artista está estrechamente ligado a la composición o la interpretación y el musicólogo a la investigación. Para Haydon, el primer musicólogo viene a ser Pitágoras, ya que estableció una base acústica matemática para la medición y comparación de los intervalos.

No obstante podamos estar en desacuerdo con el pensamiento de Haydon, no podemos desconocer la autenticidad de éste cuando lamenta que la tarea de la musicología no puede ser completada y que su meta no logra alcanzarse, porque debe enfrentarse con un arte vivo, con un complejo de variables en constante cambio.

La orientación sistemática de la musicología, según Haydon, es: 1. *Acústica*: persigue el análisis descriptivo de la música en su naturaleza física; 2.

*Psicofisiología*: trata problemas relacionados con la música como fase de la conducta humana; 3. *Estética*: trata de problemas de valor en la música; 4. *Pedagogía*: trata problemas de educación musical, y 5. *Antropología*: considera la música como un elemento en la evolución socio-cultural de los diferentes pueblos del mundo.

Todas estas ciencias contribuyen a la *Teoría de la Música*, ciencia intrínsecamente musical, que consiste en el estudio directo de la obra de arte en sí misma y apoyándose en gran medida en las diversas ciencias auxiliares, persigue el análisis descriptivo o, al menos, la explicación de la composición musical en términos técnicos.

La musicología histórica se divide, según Haydon, en: 1. Filosofía de la Historia de la Música; 2. Fuentes de la Historia de la Música, y 3. Problemas y Métodos de investigación histórica.

No es sino hasta fines de la década de 1950 que los musicólogos abordarán el estudio de la musicología con un concepto remozado íntegramente y que mira cada vez más a una integración hacia el pensamiento humanista. A continuación analizaremos sucintamente diversas interpretaciones del problema, que abarcan la década de 1944 a 1955, a través de los nombres de Apel, Irvine, Clerx, Kinkeldey, Hibberd, Handschin, Fellerer, el Diccionario Labor y el Grove's Dictionary.

Para Willi Apel, en su *Harvard Dictionary of Music*, 1944<sup>22</sup>, musicología es un término que denota el estudio científico de la música y es equivalente al término alemán *Musikwissenschaft*, introducido por Friedrich Chrysander en 1863.

Demar Irvine, en 1945<sup>23</sup>, separa las técnicas de investigación de acuerdo al procedimiento científico (método sistemático) y a la erudición crítica (método histórico) y establece las siguientes ramas de la musicología:

#### I. Rama sistemática

1. *Teoría de la música*: conocimiento de los hechos y principios que rigen las técnicas de la música, la construcción técnica de la música y su terminología.
2. *Estética musical*: concepción de la música como una de las bellas artes. Su propósito artístico, su efecto en el auditor y sus relaciones con las otras artes.
3. *Etnografía musical*: conocimiento de la música y de la práctica musical de diversos grupos raciales. Música folklórica; la música de los sistemas no europeos.
4. *Acústica*: conocimiento científico de la naturaleza y de las propiedades del sonido.
5. *Fisiología*: en su relación con la música. El sentido de la audición; aptitudes fisiológicas en el canto y la interpretación.
6. *Psicología musical*: conocimientos que conciernen al poder y la función de la mente en relación con la música. Psicología del auditor y psicología del intérprete.

## II. Rama histórica.

7. *Biografía*: conocimiento de la historia de la vida de compositores individuales y músicos.
8. *Musicografía*: conocimiento de las composiciones musicales, sus auditores, notación y estilo.
9. *Historiografía*: organización cronológica de todos los hechos conocidos que tienen relación con un período particular, región, grupo o institución.
10. *Organografía*: historia de los instrumentos y de la interpretación.
11. *Historia de la teoría y la notación*: conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre la teoría de la música.
12. *Historia de la filosofía y la estética*: conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre el propósito y significado de la música como arte.

Para Suzanne Clerx-Lejeune, quien escribe hacia 1946<sup>24</sup>, la musicología se divide en: 1. Teórica (matemática del sonido); 2. Física (emisión del sonido); 3. Estética (estudio de las formas), y 4. Filosófica (esencia de la música y su papel psicológico y social).

Otto Kinkeldey utiliza el término musicología<sup>25</sup> para designar el conjunto de conocimientos sistemáticos sobre música que resultan de la aplicación de un método de investigación científico, o de la especulación filosófica y la sistematización racional, a los hechos, procesos y desarrollos del arte musical, y a las relaciones del hombre en general (o incluso de los animales) a este arte. Kinkeldey distingue entre la obra del músico, del artista (creativo o reproductivo) y la obra del erudito o investigador.

Para Lloyd Hibberd, en *Musicology Reconsidered*<sup>26</sup>, la clasificación de la actividad musical está basada en el propósito que persigue: 1. Interpretación; 2. Composición; 3. Pedagogía, y 4. Investigación (que viene a ser, en parte, sinónimo de musicología). La *investigación* se subdivide en:

- A. Lo tangencial a la música.
  - I. Biografía pura.
  - II. Periodismo.
- B. Lo Marginal. (La música como algo secundario de otro campo).
  - III. Acústica de la música.
  - IV. Fisiología de la música.
  - V. Psicología de la música.
- C. Lo intermedio. (La música combinada con otros campos).
  - VI. Organología.
  - VII. Etnomusicología.
  - VIII. Estética y crítica de la música.
- D. Lo Primariamente Musical.
  - IX. Teoría especulativa.
  - X. Lexicografía musical.



- XI. Paleografía musical.
- XII. Edición de música temprana.
- XIII. Ejecución de música temprana.
- XIV. Historia de la música.
- XV. Musicografía.

Para J. Handschin, en *Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft* 1952<sup>27</sup>, la división es: 1. Musikgeschichte (Historia de la música); 2. Völkerkunde (Conocimiento de los pueblos), y 3. Tonpsychologie (Psicología de la música).

K. G. Fellerer, en *Einführung in die Musikwissenschaft*, 1953<sup>28</sup>, divide la musicología de la siguiente manera: 1. Fundamentos de la música; 2. Audición y percepción del sonido; 3. Elementos de la música; 4. Los elementos constructivos; 5. La creación musical; 6. Tipos de música; 7. Evaluación de la música, y 8. Musicología aplicada.

El *Diccionario de la Música Labor*<sup>29</sup> sigue estrechamente la tradición de Adler y define la musicología como el "estudio científico de la música en sus diversas modalidades", estableciendo la siguiente división: 1. Musicología Filosófica (Estética musical); 2. Musicología en las Ciencias Naturales (Acústica, fisiología y psicología del sonido); 3. Musicología del folklore y etnografía (Musicología comparada, tratado de los instrumentos), y 4. Musicología como investigación histórica (Historia de la música europea y la de los pueblos primitivos).

Por último, en la quinta edición del *Grove's Dictionary*<sup>30</sup>, publicada en 1955, E. J. Wallace utiliza el término para expresar el estudio científico de la música en el más amplio sentido. Para él, la ciencia de la música es la composición musical y las condiciones de su creación, desarrollo e interpretación.

Con la aparición del *Précis de Musicologie*, de Jacques Chailley, en 1958<sup>31</sup>, la musicología entra a una fase de profunda penetración con la materia musical misma, haciendo uso de ciencias auxiliares cada vez más afines a un humanismo científicamente concebido. En el pensamiento humanista de Chailley encontramos estrecha conexión con la posición de Manfred Bukofzer quien, en 1957, un año antes del *Précis*, había dicho que "la meta del humanismo, es decir, el entendimiento del hombre, no está sometido al transcurso del tiempo, aún cuando cada época se encare de diferente manera. El futuro de este ideal es, igualmente, el futuro de la musicología"<sup>32</sup>.

Para Chailley, no hay musicología "sino que en el trabajo original y de primera mano basado en fuentes auténticas"<sup>33</sup>, para el estudio de las cuales es necesario conocer no sólo la historia de la música, sino también la filología, la filosofía, la arqueología, la astronomía, la física, la anatomía, las matemáticas y muchas otras disciplinas similares<sup>34</sup>. Para Jacques Chailley la mejor manera de llegar a ser un musicólogo es partir amando profundamente la música por sí misma, y establece un verdadero "decálogo" del musicólogo

que, a nuestro juicio, es una de las más importantes contribuciones que se han hecho hacia la delimitación precisa de las funciones y objetivos de éste. Dice Chailley:

“que la curiosidad de espíritu esté en vigilia constante; que el deseo permanente subsista, a propósito de cada texto, de conocerlo mejor, para comprender mejor su significado, sea en el orden anecdótico (biografías, etc.), sea en el orden explicativo (contextos formales y espirituales, análisis interno de obras y lenguaje, etc.), sea en el orden especulativo (significación social y moral de la obra en su contexto histórico); que uno se guarde de los contrasentidos que ocurren cotidianamente en música por la aplicación retroactiva de criterios desconocidos en la época en cuestión (Dios sabe lo usual que es ésto); que se descubra la necesidad de adquirir, para cada época, la capacidad auditiva y la mentalidad del tiempo; que se comiencen a formular interrogantes individuales y que, un día, a través de múltiples indagaciones, se descubra que no todo está dicho y que en lo que se ha dicho, hay lagunas o contradicciones que dejan lugar aún a búsquedas personales; así estamos listos ahora —pero solamente ahora— para llegar a ser musicólogos”<sup>35</sup>.

A partir de la presente década, el concepto de musicología adquiere una fisonomía renovada, de vastísimas proporciones, a través de la cual el musicólogo se perfila como una especie de “potencia” musical, equipado técnicamente en todas las facetas de su arte, al tanto de una gran cantidad de disciplinas científicas auxiliares a la musicología, aún cuando no necesariamente las deba conocer como especialista; profundamente compenetrado de la historia general, cultural, artística y social del hombre; conocedor de la literatura y de las lenguas; cuya responsabilidad “recae sobre todo aspecto de la música como expresión humana y como parte de la historia del hombre”<sup>36</sup>; cuyo campo “envuelve el estudio objetivo y erudito de la música de todos los tipos y todos los puntos de vista”<sup>37</sup>. En consecuencia, una parte importante de su función es la de comunicar los resultados de sus estudios en términos claros y comprensibles.

A este respecto, Charles Seeger ha estudiado el problema de la comunicación del resultado de los estudios musicales a través del lenguaje, preocupándose de que el acontecimiento musical no sea confundido con la descripción verbal de él<sup>38</sup>. Para Seeger, el musicólogo “siendo él mismo un músico, es obvio que quiera que la música pueda ser cultivada sin la interferencia del arte de la palabra. Y si ésto no se puede evitar, que al menos pueda estar seguro que su charla sobre música sea de beneficio para ella. Tratará de mostrar, por lo tanto, al músico simple, quien por regla habla atrocidades sobre su arte, cómo se debe hablar sobre música. Por otro lado, podrá, si así lo desea, considerar su obra como un esfuerzo para liberar una obra musical de

las ataduras del lenguaje y, así, darle la máxima autonomía posible para coexistir con el lenguaje (o una familia de lenguajes) en este mundo en que vivimos sobredominados por la palabra”<sup>39</sup>.

Si analizamos la función que la musicología ha tenido tradicionalmente ésta ha sido, en primer lugar, la de contribuir al desarrollo de la composición o interpretación aumentando la cantidad de conocimientos sobre música. Como una rama de la historia, tiene también la función de ampliar el conocimiento del hombre por sí mismo, ensanchando los límites de los estudios históricos y, así, esclarecer el desarrollo cultural e intelectual del hombre occidental. Para ello, la musicología ha utilizado diversas disciplinas científicas, considerándolas como parte integrante de ella misma (acústica, psicología, fisiología, etc.). Si seguimos el pensamiento de Claude Palisca en *Musicology*<sup>40</sup>, estas disciplinas, aún cuando están íntimamente relacionadas con el trabajo del musicólogo y son útiles para él, deben excluirse del ámbito mismo de la musicología por razones categóricas, como es el hecho de que la investigación científica no estudia la música sino, en el mejor de los casos, el efecto que un aspecto científico produce sobre ella. Hay también razones prácticas: la acústica, por ejemplo, ha progresado del laboratorio mecánico al laboratorio electrónico, mucho más allá de la instrucción normal de un musicólogo. La musicología y la acústica, dice Palisca, son mejor servidas distinguiendo sus funciones separadas que confundiéndolas. El musicólogo versado en acústica podrá colaborar con un técnico en acústica, pero siempre desde el punto de vista del estudioso de la música. En el caso de la psicología y la fisiología de la música, ambos campos requieren considerables conocimientos de anatomía, fisiología y teoría psicológica. Además, el investigador debe adquirir una refinada técnica de laboratorio si quiere obtener resultados que no sean sólo tentativos. Es obvio, por lo tanto, que estas ciencias están fuera del alcance de casi todos los eruditos musicales. Pero hay una razón aún más importante para eliminar subdisciplinas científicas de los dominios de la musicología. “Si la musicología pretende ocupar un lugar entre las disciplinas liberales, debe alcanzar las metas de la erudición humanística. Estos niveles son tan rigurosos como los de la ciencia, aunque con características propias. Lo que el experimento controlado es para la ciencia, el documento autenticado, el instrumento, o la iconografía es a la erudición musical”<sup>41</sup>. Es decir, nos encontramos aquí ante la proposición de una musicología con técnicas y metodología rigurosas e independientes, a la cual le atañe la música existente, ya sea por tradición oral o escrita y todo aquello que pueda arrojar una luz sobre su contexto humano.

La *Histoire Générale de la Musique* (1869-1876), de F. J. Fétis<sup>42</sup>, se ha considerado como el primer intento de una historia de la música de todos los pueblos, incluyendo la música de occidente como la expresión de una cultura entre muchas. En esta obra, inconclusa, al relacionar la música a la lingüística y la etnografía, Fétis pasó a ser uno de los profetas de la moderna *etno-*

*musicología*, la cual hasta hace no muchos años se conocía como “musicología comparada” (*Vergleichende Musikwissenschaft*).

Erich von Hornbostel, en una conferencia pronunciada en Viena en 1905 <sup>43</sup>, propone una de las primeras discusiones sobre la *Vergleichende Musikwissenschaft*, asignándole el estudio de la música primitiva oriental, que va a ser la principal orientación que conservará durante varias décadas, a pesar que Adler, ya en 1885, la había definido como “la comparación de obras musicales —especialmente canciones folklóricas— de diferentes pueblos de la tierra motivada por propósitos etnográficos, como también la clasificación de ellas de acuerdo a sus distintas formas” <sup>44</sup>.

Hasta hace muy pocos años la etnomusicología se ha preocupado casi exclusivamente de los sistemas musicales no europeos. La definición que da Láng, por ejemplo, sintetiza el concepto clásico de etnomusicología o musicología comparada, que es “el estudio de los sistemas musicales y de las literaturas situadas fuera del dominio de la civilización occidental, así como también de la antropología musical y la etnología” <sup>45</sup>. Hacia la misma época, otros dos ilustres investigadores sustentan la misma opinión, aún cuando avanzan un paso adelante en la materia, al no considerar la etnomusicología como una disciplina “rival”. de la musicología —es decir que abarca campos enteramente distintos— sino como parte integrante de ésta. Para Haydon, la musicología comparada “es aquella rama especial de la musicología que tiene que ver con el estudio de la música folklórica y los sistemas musicales no europeos” <sup>46</sup>. Para Willi Apel, “el término . . . denota un campo especial de investigación musicológica, que es el estudio de la música exótica” <sup>47</sup>. Por música exótica Apel entiende las culturas musicales que están fuera de la tradición europea.

Con Claudie Marcel-Dubois en su estudio sobre etnomusicología publicado en el *Précis de Musicologie* de Chailley, en 1958 <sup>48</sup>, entramos en una nueva etapa del concepto. Para Marcel-Dubois la etnomusicología “engloba el estudio de músicas primitivas y tradicionales del mundo entero . . . y designa el estudio de culturas musicales originales de tipo arcaico de todos los pueblos”. Al sintetizar la evolución histórica de la etnomusicología, Marcel-Dubois señala, de paso, la separación que ha existido entre el trabajo del musicólogo y del etnomusicólogo. Dice más adelante que “en el curso del desarrollo de esta disciplina, se ha reconocido que el estudio de músicas arcaicas no debía conocer límites geográficos o históricos, sino estar determinado por los caracteres específicos de las expresiones y hechos musicales participantes, que éstos deben ser observados científicamente y, eventualmente, servir de testimonio a la musicología clásica, la cual tiende a ver en ella una prehistoria musical”.

Bruno Nettl <sup>49</sup> estima que la etnomusicología está estrechamente aliada a la musicología histórica y a la antropología cultural, así como también al folklore y la lingüística, pero Nettl es un buen exponente del nuevo pensamiento provisto de connotaciones humanísticas. Para Nettl, la etnomusicología es

tudia *la música del mundo*, dividida en tres grandes categorías: a) la música de las sociedades ágrafas, incluyendo los indios norteamericanos, negros africanos, la Oceanía, aborígenes australianos y muchas tribus asiáticas; b) las culturas que han cultivado la música en forma muy similar a la civilización occidental, que se caracteriza por una considerable complejidad de estilos y por el desarrollo de una clase profesional de músicos, así como de una teoría y notación musical precisas. Se refiere, en este caso, a las altas culturas de Asia y del Norte de Africa: China, Japón, Java, Bali, Asia sud-oriental, India, Irán y los países de habla árabe, y c) la música folklórica, basada en la tradición oral y que se encuentra en aquellas áreas dominadas por culturas superiores. Para Nettl la música folklórica se distingue generalmente de la música de las sociedades ágrafas por tener cerca de ella una tradición de música cultivada con la cual intercambia materiales y de la que recibe una profunda influencia. A su vez, se distingue de lo que él llama música cultivada, urbana o artística por su dependencia en la tradición oral más que en la notación musical y, en general, por su existencia fuera de instituciones tales como la escuela, la iglesia o el gobierno. Por último, Nettl se enorgullece de que la etnomusicología ha empezado a mostrar que la música del mundo entero es algo más que un *artefacto* —es decir, cualquier objeto hecho por el trabajo y la habilidad del hombre<sup>50</sup>—, sino que es, incluso en las culturas más simples, una parte esencial de la vida humana.

Mantle Hood, en su contribución a *Musicology*<sup>51</sup>, parte de la premisa que la etnomusicología es una rama de la musicología, e insiste en que esta disciplina se dirige hacia un entendimiento de la música estudiada en términos de sí misma y también a la comprensión de la música dentro del contexto de una sociedad. Para Mantle Hood la etnomusicología tiene que ver con la música de todos los pueblos no europeos —tanto las naciones civilizadas del Oriente, como las sociedades tribales— e incluye en sus límites la música tribal, folklórica y popular del mundo occidental, así como la hibridación de estas formas. También incursiona, frecuentemente, en el campo de la música artística europea, aún cuando su interés en ella es indirecto. En otras palabras, la etnomusicología comprende todo tipo de música que no está incluido en los estudios de la musicología histórica como, por ejemplo, el estudio de la música cultivada en la tradición europea occidental; y la responsabilidad total del etnomusicólogo debe incluir tres consideraciones interdependientes: función social, estilo musical y evaluación musical, estableciendo un estrecho contacto con la musicología “occidental”, cuyo aislamiento continuado es “anacrónicamente desconcertante”<sup>52</sup>.

Esta falta de contacto entre la musicología “occidental” y la etnomusicología proviene, en parte, siguiendo el pensamiento de Claude Palisca<sup>53</sup>, de lo inadecuado que resulta el término *etnomusicología*, especialmente si pensamos en la música artística —no primitiva— de ciertas culturas no occidentales como China, Japón, Indonesia e India, o en paradojas tales como que el estudio de la música hebrea y bizantina es realizado por musicólogos y el de la música del resto del Asia, por etnomusicólogos<sup>54</sup>.

Respecto a la etnomusicología Palisca sostiene, al igual que Mantle Hood, que ésta debe estudiarse investigando cada cultura musical en términos de su propia sociedad y área geográfica, para llegar a una conclusión inevitable —punto de vista igualmente apoyado por Charles Seeger— de que hay una sola musicología cuyas ramas son: música tribal, música folklórica, europea, asiática, oceánica, norte y sudamericana y sus diversos subgrupos.

Pero es el propio ser humano el problema más arduo de resolver, porque sus limitaciones hacen prácticamente imposible que en un solo individuo se reúnan tantas condiciones y tantos conocimientos que hagan de él lo que el ideal del musicólogo pretende. Todo musicólogo debe ser un erudito y un humanista y debe conocer los aspectos generales de la civilización humana. A través de la música el musicólogo debe alcanzar, por lo tanto, el nivel de un hombre integral, para lo cual dispone de abundante literatura, ya sea de tipo enciclopédico, general o especializado; sin embargo, el área de sus estudios es tan vasta que deberá aceptar, aún cuando no lo quiera, someterse a la especialización que caracteriza a nuestra sociedad contemporánea, pero “sólo se lograrán estudios integrales serios, cuando los especialistas que contribuyen a una misma materia” —que pueden ser tanto poetas, como pintores, musicólogos, antropólogos, compositores, etc., etc.—, “entiendan la necesidad absoluta de trabajar en equipos que representen todas las disciplinas comprometidas”<sup>55</sup>.

Como corolario de lo recién expuesto, proponemos definir el término musicología como *el estudio integral del arte de la música universal y de todo aquello que pueda esclarecer su contexto humano*. A través de la musicología se contribuye: a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia, y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música. Las ramas de la musicología son: el estudio de la música tribal, folklórica, popular y artística de todo el mundo y de todas las épocas, y sus hibridaciones. Las ciencias auxiliares que le sirven son todas aquellas cuya contribución es indispensable en un momento dado y para un estudio determinado, enfocadas desde un punto de vista musical.

\* \*

En las páginas que anteceden hemos analizado el pensamiento de ilustres estudiosos europeos y norteamericanos, pero podremos observar que ignoran, casi en absoluto, el problema musicológico de Hispanoamérica. ¿Es qué no existe el fenómeno musical hispanoamericano, o es que éste no es suficientemente importante como para dedicarle tiempo y atención? Ya en 1960 Robert Stevenson se hacía reflexiones similares pero, desde entonces a la fecha, no es mucho lo que se ha avanzado. Stevenson decía que “músicos de todo el mundo todavía consideran a Europa como la única área legítima de esfuerzo musicológico. Si bien es posible publicar un artículo sobre la primera ópe-

ra, la primera edición musical, la primera colección de música folklórica del hemisferio occidental, y otros hallazgos similares, el interés desaparece después de eso. Los descubrimientos, en sí mismos, no se examinan detenidamente y el prejuicio en contra de todo lo español y lo colonial obstaculizan el estudio serio. Si un archivo contiene una rara edición de un famoso compositor del Renacimiento —de Monte, por ejemplo (como en el Cuzco)— entonces los musicólogos se interesan; en cambio, el desestimar los nombres de maestros locales ha pasado a ser un hábito inveterado del musicólogo”<sup>56</sup>.

Surge de inmediato otra pregunta que complementa estas reflexiones: ¿es que no existen fuentes originales que justifiquen la actividad musicológica en Hispanoamérica? Una visita ocular a los archivos de Lima, Cuzco, Sucre, Bogotá, Guatemala o México<sup>57</sup>, entre otros, nos demostrará lo contrario. Igual conclusión obtendremos al examinar los catálogos que se han elaborado de algunos de ellos y de los cuales ofrecemos una breve lista ilustrativa:<sup>58</sup>

*Inventario de la Producción Musical Chilena de 1714-1860*, de Eugenio Pereira Salas (1941)<sup>59</sup>.

*Catálogo de los Manuscritos de Música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*, de César Arróspide y Rodolfo Holzmann (1949)<sup>60</sup>.

*El archivo musical de la Iglesia de San Francisco [de Montevideo]*, de Lauro Ayestarán (1952)<sup>61</sup>.

*Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco*, de Rubén Vargas Ugarte (1953)<sup>62</sup>.

*Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico*, de Robert Stevenson (1954)<sup>63</sup>.

*The Bogota Music Archive*, de Robert Stevenson (1962)<sup>64</sup>.

*Relação das obras até agora achadas de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita*, de Francisco Curt Lange (1965)<sup>65</sup>.

*Catálogo de la colección de manuscritos musicales provenientes de la Iglesia de San Felipe Neri, Sucre, Bolivia, actualmente en la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay*, de Lauro Ayestarán (1965)<sup>66</sup>.

*Music manuscripts of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla de los Angeles, Mexico, (A Supplementary Catalogue)*, de Alice Ray Cataline (1966)<sup>67</sup>.

Los musicólogos de Hispanoamérica debemos, por lo tanto, emprender la ardua tarea de tomar sobre nuestros hombros la responsabilidad de rescatar nuestro pasado musical. No en vano habrán trabajado un Lauro Ayestarán, un Pablo Hernández Balaguer, Steven Barwick, Gilbert Chase, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Francisco Curt Lange, Carlos Lavín, Otto Mayer-Serra, Vicente Mendoza, Andrés Pardo-Tovar, Eugenio Pereira Salas, Luis Felipe e Isabel Ramón y Ribera, Alice Ray Cataline, Andrés Sas, Charles Seeger, Nicolás Slonimsky, Lota Spell, Carleton Sprague Smith, Robert Stevenson, o un

Carlos Vega, entre tantos que ya han realizado una magna labor en este sentido; ni será en vano el trabajo de aquellas futuras generaciones que, con esfuerzo y estudio pacientes y guiadas por el ejemplo de estos predecesores, contribuirán al engrandecimiento cultural del Continente.

\* \*

### NOTAS

<sup>1</sup> El concepto de *Americanismo Musical* apareció en un artículo homónimo de Francisco Curt Lange publicado en *Revista Brasileira de Música*, Publicación trimestral del Instituto Nacional de Música de la Universidad de Río de Janeiro, (Marzo, 1935).

<sup>2</sup> La comprensión de una disciplina está en relación directa con el estímulo que ella recibe desde todos los sectores. En el terreno de la musicología en Hispanoamérica no existe, actualmente, un grupo numeroso de talentos jóvenes que, junto a pioneros y maestros, trabaje en pos de este objetivo.

<sup>3</sup> Palabras pronunciadas por el musicólogo norteamericano, Dr. Robert Stevenson, en un Seminario ofrecido, en 1966, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> En Editorial publicada en el número anterior de la *Revista Musical Chilena* (Abril-Junio, 1967), pág. 7, hacemos un llamado ferviente en este sentido.

<sup>6</sup> Patrocinada por el Convenio de Cooperación celebrado entre las Universidades de Chile y de California. Ver *Revista Musical Chilena* Nº 99 (Enero-Marzo, 1967), pág. 108.

<sup>7</sup> Lauro Ayestarán apunta, en *El Barroco Musical Hispanoamericano*, Anuario, Vol. 1, Instituto Interamericano de Investigación Musical (Tulane University, New Orleans, 1965), pág. 56: "debe saberse que el 'corpus' de manuscritos musicales en las cantorías de las iglesias del área del Pacífico es muy grande: tan sólo el inventario y la transcripción de él, daría ocupación y justificaría a toda una generación de investigadores".

Este mismo párrafo ya lo habíamos destacado al comentar la aparición del Anuario referido: *R. M. Ch.*, Nº 94 (Octubre-Diciembre, 1965), pág. 112.

<sup>8</sup> Los conceptos que se presentan a continuación fueron vertidos en Agosto de 1965 ante el Departamento de Musicología del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, con motivo de la "Primera Jornada de Terminología Musical".

<sup>9</sup> Ver Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, Claude V. Palisca, *Musicology*, Prentice-Hall, Inc. (New Jersey, 1963), pp. 23 ss. (De aquí en adelante lo designaremos como *Musicology*). Además, Lincoln Bunce Spiess, *Historical Musicology. A reference manual for research in music*, The Institute of Mediaeval Music, (New York, 1963), pp. 153 ss.

<sup>10</sup> Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885. Resumen en *Musicology*, pág. 42. Ver, además, Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, (Leipzig, 1919).

<sup>11</sup> Ver *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Eric Blom, V. Edic., St. Martin's Press (New York, 1955).

<sup>12</sup> Ver *Musicology*, pp. 42 ss.

<sup>13</sup> Ibid. También en *Grove's Dictionary*.

<sup>14</sup> Se puede consultar obras de Adler citadas en nota 10, *Musicology* y Glen Haydon, *Introduction to Musicology: A survey of the fields, systematic & historical, of Musical knowledge & Research*, Prentice-Hall, Inc. (New York, 1946).

<sup>15</sup> Adler, *Methode der Musikgeschichte*.

<sup>16</sup> Ver Spiess, Op. Cit., y Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press (Cambridge, Mass, 1944).



- 17 "Parte de la historia natural que trata de la clasificación de los seres". (Real Academia Española).
- 18 *The Musical Quarterly*, Vol. 1, Nº 1, 1915.
- 19 Ver Spiess, Op. Cit. y *Grove's Dictionary*.
- 20 Citado en Apel, *Harvard Dictionary of Music*.
- 21 Op. Cit.
- 22 Op. Cit.
- 23 Demar Irvine, *Methods of Research in Music*, (Washington, 1945).
- 24 Suzanne Clercx-Lejeune, *Définition de la musicologie et sa position à l'égard des autres disciplines qui lui sont connexes*, Revue Belge de Musicologie, I, 1946-1948. Citado en Spiess, *Historical Musicology*.
- 25 Otto Kinkeldey, *Musicology*, en *International Cyclopedia of Music and Musicians*, IV Edic. (New York, 1946), pp. 1218-1221.
- 26 *Acta Musicológica*, xxx, 1952. (Cit. en Spiess, *Historical Musicology*).
- 27 Cit. en Spiess, *Historical Musicology*.
- 28 Ibid.
- 29 J. Pena; H. Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, (Barcelona, 1954).
- 30 Op. Cit.
- 31 Jacques Chailley, *Précis de Musicologie*, Presses Universitaires de France, (París, 1958).
- 32 Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, (New York, 1957). Cit. en *Musicology*, pág. 7.
- 33 Op. Cit., pág. ix.
- 34 Chailley cita aquí a André Pirro y recomienda, además, "cinco ó seis lenguas vivas y otras tantas lenguas muertas...".
- 35 Op. Cit., pág. xi.
- 36 *Musicology*, pág. 83.
- 37 Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, (London, 1964), pág. 1.
- 38 Charles Seeger, *Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods*, JAMS IV, 3, (1951), pp. 240-249.
- 39 Charles Seeger, *Preface to the description of a music*, International Society for musical research, 5th Congress, (Utrecht, 3-7 July, 1952), Report, pp. 360-370.
- 40 Op. Cit., pp. 102 ss. Ver, además, nuestro Editorial en el Nº 91 de la *Revista Musical Chilena* (Enero-Marzo, 1965), pp. 3 ss.
- 41 *Musicology*, pág. 105.
- 42 Cit. en *Musicology*.
- 43 Cit. en Spiess, *Historical Musicology*.
- 44 Cit. en Haydon, *Introduction to Musicology*.
- 45 Paul. H. Lang, *Music in Western Civilization* (New York, 1941), pág. 989.
- 46 Op. Cit., pág. 8.
- 47 Op. Cit.
- 48 Op. Cit., pp. 31 ss.
- 49 Op. Cit.
- 50 *Webster's New World Dictionary of the American Language*, (New York, 1960).
- 51 Op. Cit.
- 52 Ibid., pág. 289.
- 53 Ibid., pp. 106 ss.
- 54 Manuel Dannemann, Director Subrogante del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ha presentado recientemente, ante nuestro Departamento de Musicología, la terminología de *socio-música* y de *esteto-música*, como reemplazo de la terminología clásica de etnomusicología y musicología, respectivamente.
- 55 *Musicology*, pág. 310.

- <sup>56</sup> Robert Stevenson, *Music Research in South American Libraries*, Inter-American Music Bulletin (Pan American Union, Washington D. C., July 1960, Nº 18), pág. 4.
- <sup>57</sup> Sin contar los archivos encontrados en las ciudades brasileñas de Minas Gerais, por Francisco Curt Lange.
- <sup>58</sup> A la que debemos agregar las obras fundamentales de Robert Stevenson: *The Music of Peru: aboriginal and viceroyal epochs*, (Washington, 1960) y *Music in Mexico. A historical survey* (New York, 1952); y la importante obra bibliográfica de Gilbert Chase, *A Guide to the Music of Latin America*, 2. Ed. (Washington, 1962), cuya primera edición vio la luz en 1945.
- <sup>59</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago, 1941), pp. 304 ss.
- <sup>60</sup> Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas: *Cuaderno de Estudio*, Tomo III, Nº 7 (Lima, 1949), pp. 36 ss. (Publicación dirigida por el eminente investigador, P. Rubén Vargas Ugarte, S. J.).
- <sup>61</sup> Lauro Ayestarán *La "Misa para Día de Difuntos", de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802)*. (Apartado del Nº 9 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1952), pp. 80 ss.
- <sup>62</sup> *Mar del Sur*, Revista Peruana de Cultura (Año 1, Marzo-Abril, 1953, Nº 26), pp. 1 ss. Este catálogo constituye una ímproba labor de un investigador a quien los musicólogos hispanoamericanos debemos no sólo reconocimiento, sino admiración.
- <sup>63</sup> *Fontes Artis Musicae*, 1954/2 y 1955/1.
- <sup>64</sup> *Journal of the American Musicological Society* (Volumen xv, Nº 3, Richmond, 1962). Existe una traducción al español de Andrés Pardo Tovar publicada, junto a *La Música Colonial en Colombia* (originalmente: *Colonial Music in Colombia*, The Americas [Volume xxx, October, 1962, Nº 2, Washington D. C.]), por el Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas (Cali, Colombia, 1964).
- <sup>65</sup> Francisco Kurt Lange, *Os Compositores Na Capitania Geral das Minas Gerais*, Separata da Revista *Estudos Históricos* Nº 3 e 4 de Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (Marília, 1965), pp. 98 ss.
- <sup>66</sup> Lauro Ayestarán, *El Barroco Musical Hispanoamericano*, en *Anuario*, citado en nota 7, pp. 89 ss.
- <sup>67</sup> Alice Ray Cataline, *Music of the sixteenth to eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico*, Anuario, Vol. II. (Tulane University, New Orleans, 1966), pp. 80 ss.