

Entrevista a Jean-Jacques Nattiez

por
Jorge Martínez Ulloa

I. INTRODUCCIÓN

La semiótica de la música y la musicología

Desde 1993 se lleva a cabo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el programa de Magister en Artes con mención en Musicología, centrado en el estudio de la música como producto de un enfoque transdisciplinario. La musicología, en dicho programa, plantea el estudio de la música como el producto de las múltiples ramificaciones y relaciones entre un texto y un contexto. Al plantear el foco en la práctica científica transdisciplinaria —o si se quiere interdisciplinaria—, las diferencias metodológicas y de campo que hasta ahora separaban la musicología histórica y la etnomusicología, y que hacían necesario su estudio en sedes separadas, tienden a disolverse en un vasto campo de problemáticas. Es tan vasto este campo que comprende no sólo diferencias disciplinarias o de enfoque, sino que integra como centro de su reflexión las diferencias que pueden surgir de la posición específica que asume cada investigador individual. Estas diferencias pueden ser tanto de orden teórico, como estar basadas en las limitaciones y condiciones de la coyuntura individual de cada observador.

Es posible pensar, con Charles Seeger (1977) que la propia coyuntura del investigador se convierte en el diferenciador entre investigadores. Dicha coyuntura, si se acompaña el pensamiento de Seeger, no estará compuesta sólo por problemas de método o de campo, o aun de prácticas históricamente determinadas de investigación, sino que comprenderá incluso las formas mismas como se adquiere el conocimiento científico, como define su realidad el observador, el modo como representa y divulga sus resultados, y sistema de signos mediante el cual el investigador se comunica con su entorno.

Desde ese punto de vista, la musicología se convierte en un sistema ordenado de signos que se refieren a otros signos, en una forma simbólica que da cuenta de otras formas simbólicas. Es esta metarrealidad de la musicología la que obliga a los investigadores, aun más allá de cada posición epistemológica o disciplinaria habitual, a realizar un esfuerzo por dar cuenta de su propia coyuntura comunicativa; por decirlo en términos de Umberto Eco (1982), en "dar cuenta de un sistema significativo y de un proceso comunicativo" que envuelven y determinan su existencia como investigadores, es decir, como comunicadores.

Si la ciencia es un proceso acumulativo de experiencias y conocimiento, ciertamente aun con incomprendimientos y malos entendidos y quizás precisamente gracias a ellos, el estudio de la misma, como proceso de la simbolización, es la condición para una validación social, o para su validación o verificación como proceso comunicativo y cognitivo.

Si la verdad científica asume el estatuto moderno de verosimilitud falsificable, si ya es posible desprenderse de los resabios del positivismo, la comunicabilidad de los resultados y de las vivencias de cada investigador, corresponden a una

creciente habilidad en el dar cuenta de su coyuntura comunicativa, y esta posición es la condición de una práctica científica socialmente garantizada.

La transdisciplinariedad de la práctica de la musicología está dada también por la capacidad del investigador de dar cuenta de su propio sistema significativo en el momento mismo que reconoce una realidad nueva, de alguna forma ajena a su propia cultura. Cultura no es sólo un modo de producir significaciones, sino que la suma histórica de dichas significaciones, el modo como un grupo humano ha conocido y comunicado determinará sus competencias y habilidades futuras en el conocer y comunicar. Ahora bien, toda la apuesta del conocimiento consiste en el producir cortocircuitos y desestabilizar ciertas formas históricas de el ver y el observar, para afirmar la pertinencia de nuevas realidades, para hacer avanzar las fronteras de lo real.

Todo conocimiento, como puesta en juicio de una forma de ver y de significar, representa de hecho una transculturalidad, un observar más allá de la propia conciencia. Dicha transculturalidad, usada acá también como paralelismo retórico de transdisciplinariedad, depende de la capacidad de enfrentarse, desde la experiencia personal, al sistema significativo propio. Este enfrentamiento genera una nueva realidad, y es la condición para romper el circuito vicioso de lo ya conocido, para poner en cortocircuito las tautologías de una concepción ideológica de lo observado. Esto sólo es posible si el observador parte del convencimiento que dicha experiencia no estará agotada por las capacidades significativas del propio sistema significante, sino que se convierte en el elemento dinámico del mismo; toda pragmática tiende a ser más amplia que la explicación de la misma.

La capacidad de la experiencia de ser más que el sistema que la genera es la condición de un convencimiento que supere la tautología, o la ideología, vista en este caso como un sistema único de explicación de lo conocible. La integración de la desestabilización sistémica, que pone toda experiencia así concebida, es la condición misma del conocimiento científico.

No asumir este estatuto de la musicología contemporánea, o aun, de la ciencia contemporánea, implica la constitución de compartimentos estancos y autorreferentes. Rose Rosengard (1983) ha afirmado la necesidad de la convivencia de investigadores con posiciones diferentes; es posible ir más allá y declarar la necesidad no sólo de la convivencia (entendida como tolerancia), sino que de la comunicabilidad de los investigadores. Dicha comunicabilidad es, hoy en día, una de las condiciones de la práctica científica.

La pregunta, sin embargo, es: ¿bajo qué condiciones es posible generar un proceso que no es de mera información o un simple *concierto de monólogos*, sino que contempla una real comunicación?

La respuesta no puede ser otra que el asumir el estatuto provisorio de cada observación y proceder a un escrupuloso dar cuenta de las condiciones que hicieron posible dicha observación, para posteriormente declarar y enjuiciar los explícitos de todo análisis y descripción. Este doble recorrido implica un dar cuenta de formas simbólicas, como signos que recrean una realidad y como signos productores de otros signos. La semiótica ha hecho de este doble recorrido el centro de acción. La semiótica, como estudio de las formas simbólicas, como

estudio de las formas ideológicas de la significación y de la comunicación, como estudio de "todo lo que sirve para mentir" (Eco: *ibid.*) como, en definitiva, estudio de las condiciones de la comunicación en ciencias, aporta una de las bases para la comunicación entre musicólogos y para la validación de la práctica musicológica como práctica simbólica.

La semiótica de la música, como disciplina, o si se quiere como mero acumularse de textos que se reclaman a una comunidad de intento, representa, además de descripciones concretas sobre hechos musicales reales, el espacio de la reflexión sobre cómo se habla de música. Es este aspecto metadisciplinario de la semiótica, enfocado en paralelo con otras disciplinas tales como la filosofía, la antropología, la epistemología y tantas otras logías, lo que la hace parte integrante e imprescindible del bagaje teórico de todo musicólogo.

Dentro de la semiótica de la música el nombre de Jean-Jacques Nattiez asume una centralidad. Punto de referencia desde los inicios de la década de los '70, cuando desde aquellos memorables artículos de la revista *Musique en Jeu*, aplicaba la tripartición de Molino al análisis de la música; su bibliografía es vastísima y comprende casi 200 títulos entre artículos, ponencias en congresos y libros. Su práctica como investigador abarca desde sus famosos estudios sobre los *chants de gorge* y juegos vocales de los *inuit* del Norte de Canadá, hasta complejos estudios sobre la música contemporánea e histórica. Su libro *Fondements d'une semiologie de la musique* constituye, en nuestra opinión, uno de los hitos iniciales de la semiótica aplicada a la música. Este texto será completamente reescrito hacia 1986, dando origen al libro *Musicologie generale et semiologie*, indispensable para quien desee profundizar el análisis musical, así como considerar los aspectos disciplinarios del estudio de la música. La década de los '90 lo verá empeñado en la consideración de los aspectos más cognitivos y a la vez simbólicos del "hacer música", entendida no ya como acción del compositor o intérprete, sino que enfatizando los elementos todavía poco conocidos de la estesis musical, esto es, la parte del auditor.

El nombre de Nattiez se ha convertido en una referencia obligada para la musicología de las últimas décadas y, obviamente, también para la naciente práctica de la semiótica de la música en Chile, al interior del Magister o en congresos y publicaciones. Las publicaciones de semiótica de la música en Chile contemplan el texto de Margarita Schultz sobre la significación musical, editado por Dolmen, tres tesis de Magister, además de ponencias a congresos de musicología y ciencias cognitivas. También han surgido en cursos y seminarios especializados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, algunos documentos sobre la materia, de circulación interna.

Referencias bibliográficas

- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milan, Ed. Bompiani, 1982 [Primera edición 1975].
- Martínez Ulloa, Jorge. *Hacia una musicología transcultural: el anclaje musical tradicional en mapuches urbanos*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1996, XI+333 pp.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*, Paris, Ed. UGE, 1975, 10/18, pp. 10-17.
- . *Musicologie generale et semiologie*, París, Ed. Christian Bourgois, 1987.

- Palmiero, Tiziana. *El arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1996, XI+305 pp.
- Pedroso, Alicia. *Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, 245 pp.
- Rosengard, Rose. "The Role of Ideology in the Study of Western Music". *The Journal of Musicology*, Vol. 2, N° 1, invierno 1983, pp. 1-12.
- Schultz, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago, Ediciones Dolmen, 1993, 148 pp.
- Seeger, Charles. "The Musicological Juncture: 1976". *Ethnomusicology*, vol. 21, N° 2, mayo 1977, pp. 179-188.

II.

ENTREVISTA*

Con ocasión de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología realizada en Mendoza, Argentina, entre el 25 y el 28 de agosto de 1994, eventos a los cuales asistió J.J. Nattiez, el autor entrevistó a su antiguo maestro. La entrevista se sostuvo en Mendoza el 26 de agosto de 1994. El texto que se publica es una traducción al castellano hecha por el mismo Jorge Martínez, de la versión original en francés.

JM: La primera pregunta que le haré será muy general, porque en Chile estamos haciendo semiótica de la música sólo desde hace un año... ¿Qué rol puede tener, actualmente, la semiótica de la música en la globalidad de la música y cuáles aspectos de la semiótica de la música pueden ser interesantes para el desarrollo de la musicología?

JJN: Como es mi caso, si entendemos la semiótica de la música como una disciplina que establece la relación entre aspectos de la substancia musical y las cosas a las cuales esta substancia *reenvía* —y creo que esta puede ser la definición mínima de un enfoque semiótico desde el momento que un *SIGNO* es una cosa que *reenvía* a otra cosa—, si estamos de acuerdo con esta definición general de semiótica, creo que una perspectiva semiológica no es sólo útil, sino que, además, fundamental para las diferentes formas de investigación musicológica, precisamente porque en la musicología nos enfrentamos con la relación entre, por una parte, un *texto* musical, en el sentido más amplio del término y, por otra, la cultura, la ideología, etcétera.

En la medida que la práctica semiológica se hereda de la lingüística, ha asimilado de ésta la necesidad de explicitar mediante reglas los lazos entre las cosas. La perspectiva semiológica nos obliga a establecer los nexos entre los datos, las informaciones de alguna forma externas al texto mismo y los aspectos del texto musical en sí.

Creo que esta característica del enfoque semiológico es capital para el desarrollo de la musicología, porque nos obliga, cuando postulamos relaciones de orden histórico, cultural y social, a establecer en relación a que cosa "hipotizamos" dichas relaciones, y todo ello, de la manera más exacta posible.

*Dibujo musical de Raúl Donoso.

JM: El período posterior a la publicación del número 5 de *Musique en Jeu*, en los años '75, que creo fue un momento importante...

JJN: Sí, fue el punto de partida.

JM: ¿En qué punto se encuentra la semiótica de la música hoy en día? ¿Cuáles son los problemas?

JJN: Podemos decir que *Musique en Jeu* N° 5 refleja la orientación estructuralista de la semiología de los años '60 y comienzos de los años '70, y, en particular, de los lazos existentes entre la semiología y la lingüística.

Creo que para responder a la pregunta se puede considerar también, y de manera general, que las reflexiones semiológicas han abandonado la orientación estrictamente estructuralista y ya no se preocupan mucho de la utilización de modelos lingüísticos en campos no-lingüísticos. Para mí, las cosas que eran propuestas en el '75, en particular la paradigmática de Ruwet o las utilidades de gramáticas generativas o el modelo fonológico para el establecimiento de las unidades de base de un sistema musical, todo ello, queda como una adquisición. Actualmente, cuando se utilizan estos métodos, su aplicación se realiza con una mayor flexibilidad, menos dogmatismo y podríamos decir, quizás aun, con mayor inteligencia.

Lo que sucedió es que en los años '60 existía una definición de *signo* ligada precisamente a una orientación estructuralista; es decir, se tenía tendencia a exagerar la preocupación por las relaciones entre los signos (y ésta es, tal vez, la definición más simple de estructuralismo) sin preocuparse demasiado por los reenvíos externos que dichos signos suponen.

Creo que la evolución en prácticamente todas las disciplinas, tratase de la literatura o también en la música, es la necesidad de reubicar el objeto literario o el objeto musical en conexión con sus relaciones externas, externas al *texto*. Pues bien, la cuestión del *reenvío* y de la explicitación del *reenvío* de que hablábamos, respondiendo a la primera pregunta, es aún más necesaria. Por tanto ¿qué sucede hoy en día?

Acá sólo puedo responder por mí mismo. Hoy se tiende hacia una puesta en relación más específica del *texto* musical con los procesos que están en el origen de dicho *texto* y aquellos procesos provocados por él, es decir, los procesos perceptivos. Es importante que sea honesto: no creo que exista algo llamado LA semiótica de la música y he dicho siempre, aun en mi primer libro del '75, que sólo se puede hablar de UNA semiótica de la música por la razón simple de que una semiología general no existe.

Hay muy distintas definiciones de *SIGNO*. Disponemos de diferentes ejes de investigación y de reflexión semióticas y no existe prácticamente ningún lazo entre la semiótica de Peirce y la semiótica de Greimas, por ejemplo.

Podría afirmar que, actualmente, basta decirse "semiólogo" para hacer semiología. Es ésta quizás una posición polémica, pero en concreto he respondido por lo que ha sido mi propia evolución, que va desde el estructuralismo hacia la concepción de la tripartición. Respecto al movimiento general, puedo decir que estimo que mi evolución es paralela a lo que ha sucedido con otras disciplinas,

donde, efectivamente, se ha abandonado la visión demasiado super estructural para considerar las cosas de un modo más amplio. Si se desea hacer un balance de lo que es actualmente la semiótica de la música, diría que es necesario hacer un balance de los enfoques musicológicos que se asocian con la semiótica de la música.

Tendremos que considerar entonces el enfoque de Stefani o el de Tarasti en Finlandia, y estaremos en presencia de enfoques que no tienen necesariamente más relación entre ellos que el hecho de usar el mismo vocabulario. Los objetivos de Tarasti, por ejemplo, de hacer una "narratología" o los de Stefani, que se interrogan sobre una "conciencia común" o aun los de Nattiez que son establecer un lazo entre la estructura y las estrategias composicionales y perceptivas son, efectivamente, cosas bien diferentes.

JM: Usted habló en su conferencia de la mañana de la capacidad, por así decir, "acumulativa" del conocimiento científico¹. Creo que éste es un aspecto muy importante del quehacer científico y allí la semiótica puede jugar un rol muy positivo. Concretamente, la semiótica puede actuar al nivel de la comunicación entre investigadores, para permitir el intercambio entre diferentes visiones de los procesos y, sobre todo, para permitir una coexistencia de ideologías diferentes. Se trataría en este caso de verificar las condiciones de comunicación entre investigadores.

JJN: Efectivamente.

JM: Entonces, si es así, ¿en qué medida la semiótica puede ayudar a generar una concepción más global de la musicología, donde ya no se hable más de una musicología en un sentido restringidamente histórico o solamente antropológico-étnico?

JJN: Si se acepta el modo semiológico que yo utilizo, y que consiste en establecer los lazos entre la estructura del *texto* musical, las estrategias composicionales y las estrategias perceptivas, estaremos obligados a integrar en la investigación resultados y datos que nos serán proporcionados por actividades tradicionales (y no) de la musicología. Por ejemplo, este modelo tripartito yo lo desarrollo, en general, tomando en consideración cinco aspectos:

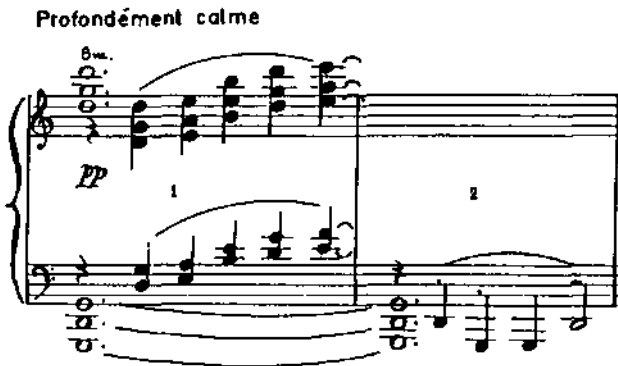
En primer lugar, el análisis de las estructuras inmanentes por sí mismas. Como ejemplo clásico podría citar el análisis del ritmo en *La consagración de la primavera* realizado por Pierre Boulez. Allí se consideran solamente las estructuras presentes en la partitura y se afirma que esto basta para dar cuenta de la obra musical.

Bien, si se considera que esto no es suficiente y que es necesario tener en cuenta el proyecto del compositor, existirán entonces dos métodos posibles: se puede partir de la partitura y formular hipótesis sobre el proceso composicional

¹ Conferencia impartida el jueves 25 de agosto de 1994, en la sesión inaugural de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

observando las recurrencias de un cierto número de estructuras. Creo que esta situación se presenta muy a menudo y un ejemplo nos será entregado por un musicólogo que afirma que “Debussy quería hacer esto...”. Esto viene simplemente de la observación y constatación de una tal recurrencia de ciertos fenómenos que lleva al investigador a afirmar: “Debussy no podía NO haber pensado en esto...”.

Cuando cito este ejemplo estoy pensando en el análisis que Reti hace en su trabajo *The Thematic Process in Music* a propósito de *La Cathédrale engloutie*. Allí encontramos ese famoso tema que se repite durante toda la primera página de la partitura (ver ejemplo 1). El mismo motivo: “Re, Mi, Si”, sin embargo, aparecerá también en un nivel macroestructural, porque tenemos el acorde superior en la mano derecha “Re, Sol, Re” que hace una especie de pedal de “Re” durante 5 compases, en seguida tendremos un *ostinato* de “Mi” a la octava y finalmente un acorde “Si, Mi, Si” del compás 14 al compás 15.



Ejemplo 1.

Es impensable, o mejor, yo no he encontrado todavía nadie que pueda negar que existe un lazo (para Debussy) entre el motivo que aparece en el primer compás y este otro motivo que se extiende por más de 15 compases. Es decir, yo creo que hay algo que a nivel de la organización de las estructuras nos da acceso a las estrategias compositivas.

Ahora bien, existe asimismo la situación inversa, que es aquella típica de los musicólogos históricos, y que consiste en buscar entre la correspondencia, los diarios y en los bocetos, los indicios del proceso compositivo, para enseguida ponerlos en relación con las estructuras del *texto*.

Eso yo lo llamo la *poiesis externa*, allí también vamos a integrar en un modelo semiológico elementos de investigación típicos de la musicología histórica.

Actualmente se asiste a un desarrollo extraordinario de lo que llamamos *ciencias cognitivas* y que se preocupan de la percepción musical. También existen dos formas de abordar el problema de las estrategias perceptivas en música. Podemos hacerlo generando hipótesis sobre la percepción de las estructuras

musicales considerando el texto, o bien produciendo experiencias y test de laboratorio con “sujetos” o “ratas blancas” (conejillos de Indias).

Generalmente, o en los mejores casos, las experiencias sirven para verificar las hipótesis o las proposiciones hechas por los teóricos que trabajan desde un punto de vista perceptivo. Existe entonces una interacción entre ambos modos de proceder, porque las cosas que los “cognitivistas” experimentan y establecen de manera bastante cierta y segura, pueden ser enseguida utilizadas para hacer un análisis perceptivo de las estructuras por parte de los teóricos; por lo tanto, existe una dialéctica entre los dos.

Si reunimos todos estos datos creo que habremos juntado el trabajo de teóricos y analistas de la música, el trabajo de los históricos y de los psicólogos. En este punto se puede hacer intervenir también la dimensión sociológica –pero en esto soy bastante más prudente– para tratar de explicar a la vez las respuestas o las actitudes perceptivas e, igualmente, para tratar de explicar los tipos de formas de estructuras musicales privilegiadas en un período y en una sociedad dados.

En relación a este último aspecto, yo afirmaré que la semiología es aquello que establece los lazos entre una substancia y un dato al cual reenvía dicha substancia.

En este sentido creo que es muy importante definir a qué nivel jerárquico es formulada esta puesta en relación. Es bastante característico, por ejemplo, cuando tomamos en consideración “lo social”, que la conexión hecha entre una determinación social y las estructuras musicales pertinentes se sitúen a un nivel jerárquico relativamente elevado en la jerarquía de los componentes estructurales de la música.

Lo que quiero decir con esto, y en forma relativamente general, es que existen elementos tales como las escalas, por ejemplo, utilizados en tal o cual sociedad que escapan a las determinaciones de “lo social” específico de dicha sociedad. Es el caso de las escalas pentatónicas, que son un fenómeno universal.

JM: Hay en ello elementos biológicos.

JJN: Sí, exactamente. Esto quiere decir que es imprescindible no excluirlos y yo tengo la tendencia a ubicar todas estas disciplinas una al lado de la otra. Las personas no son idiotas, los biólogos no lo son y los sociólogos tampoco. Ellos no trabajan en los mismos niveles y no hablan de las mismas cosas; pero, si reunimos todos esos conocimientos, creo que podremos lograr tener una visión mucho más globalizante y al mismo tiempo moderada. Yo diría una visión moderada entre el texto musical y los diferentes tipos de determinaciones.

JM: Voy a entrar en un terreno un poco más peligroso, y es cuando se habla de una “ética musicológica”...

JJN: ¿Ética con una “H”?²

JM: Sí, y tiene que ver con la afirmación que hacía usted cuando hablaba de una *estésica normativa* en Schenker.

² “Ethique” en la lengua francesa es un adjetivo y su definición filosófica es “que pertenece a la ética o moral” (n. del t.).

JJN: ¿El musicólogo alemán?

JM: Sí.

JJN: Cuidado, porque fui yo quién calificó la estética de Schenker como una *estésica normativa*. Es cuando él afirma: "He encontrado la verdad en el análisis para las obras maestras de la música alemana. Es necesario entonces interpretarla según mi análisis".

Esto, pues yo pongo al intérprete en el área estética.

JM: Sí, este aspecto es particularmente importante, pues pienso que hay una tendencia en la musicología, la que ha sido llevada a producir y difundir "cuadernos de recetas" para intérpretes, diciéndoles: "He aquí la interpretación correcta". Es una de las tentaciones de la musicología.

JJN: ¿De musicología? Sí, ciertamente.

JM: Esta tentación ¿podría ser evitada a partir de un reconocimiento de los *a priori* del investigador y de la condición "provisoria" de todo conocimiento?

JJN: Sí, ciertamente.

JM: Y por tanto, ¿puede la semiótica ayudar a ello?

JJN: Pienso que la semiótica puede ayudar a comprender el carácter exorbitante, y diría aun, idiota o vano...

JM: ¿"Idiota" en el sentido griego del término, como "interioridad"?

JJN: No, en su sentido corriente. Es vana la pretensión de la musicología de indicar cómo una obra musical debe ser interpretada. Creo que es absolutamente necesario luchar contra esta idea. Un enfoque semiológico de un texto musical es algo que nos muestra la multiplicidad, no digo forzosamente la infinidad, quizás, en todo caso, la multiplicidad de las relaciones posibles entre las estructuras.

No existe absolutamente nada que diga que una interpretación musical debe corresponder en un cien por ciento a las intenciones del compositor o al estilo de la época. Es ésta una cuestión bastante compleja, porque hay momentos en los cuales la distancia entre una interpretación concreta y nuestras convicciones sobre lo que es el "estilo musical" adecuado para dicha pieza, es tan grande, que rechazamos la interpretación. Creo que es necesario actuar, nuevamente, de un modo en extremo flexible, en la medida que nuestro objetivo con este método puede ser el de establecer "núcleos de verdad"...

JM: ¿"Verosimilitudes" en el sentido popperiano?

JJN: Sí, porque no... Pero creo que la organización interpretativa de un *texto* musical es algo tan complejo en el desarrollo temporal de la ejecución, que no se puede jamás proponer una ejecución de la cual se pueda afirmar que responde, por ejemplo, al cien por ciento de lo que nosotros sabemos de la *poiesica*, aun admitiendo que podamos reconstituir integralmente dicha *poiesica*.

JM: Por lo tanto, si retomáramos la metáfora de la *Divina Comedia* de Dante, en la

cual Virgilio acompaña al poeta ¿Podríamos acompañar los musicólogos a intérpretes y compositores?

JJN: Sí, podríamos acompañarles... para abandonarles a las puertas del infierno.