

Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas

Por J. H. Kwabena Nketia *

Hace poco más de tres décadas los historiadores interesados en Africa se planteaban la misma pregunta fundamental que los musicólogos se hacen hoy día: ¿Africa tiene una historia? ¿Una historia genuinamente africana? Para algunos investigadores la respuesta inmediata era negativa, porque se argumentaba que las sociedades africanas eran sociedades estáticas, sin tradiciones escritas propias, y no podían, por lo tanto, tener historia, ya que la verdadera historia sólo puede estar basada en documentos escritos del pasado. Más aún, también parecía faltar la evidencia concreta sobre lo que investigadores escépticos podrían considerar como un pasado importante, teniendo en consideración que las culturas materiales del Africa no tendieron a la creación de grandes monumentos históricos, a pesar de las ruinas de Zimbabwe.

Como se recordará, Manfred Bukofzer expresó puntos de vista similares en los años 50, en lo que concierne a la metodología de la historia de la música de tradición oral. Él observó que la música del mundo no occidental

“se aparta de las formas tradicionales de notación occidental y carece del tipo de documento histórico al que estamos acostumbrados en nuestra investigación ‘normal’. Como regla, somos incapaces de descubrir mucho sobre la historia de esta música, y debemos considerarnos afortunados si podemos reunir a lo menos un panorama abarcador de su actual práctica interpretativa. Nuestros métodos deben ser, por lo tanto, descriptivos. Esto significa que el estudio histórico de los estilos de la música mundial es, en este momento, un objetivo inalcanzable”¹.

Tal como Bukofzer lo predijo, la orientación descriptiva ha predominado en la etnomusicología en las últimas tres décadas, tanto por reacción a la metodología etnológica y evolucionista de la generación previa de investigadores, la que no puede seguir aceptándose, como por la fuerte y necesaria

* Traducción de una ponencia presentada al simposio sobre “Historicidad en la Música Europea y de otros Continentes” (*Geschichtlichkeit in ausereuropäischer und europäischer Musik*), dirigido por el profesor Christian Ahrens en el congreso internacional auspiciado por la Sociedad de Musicología alemana (*Gesellschaft für Musikforschung*), que se celebró en Bayreuth entre el 20 y el 26 de septiembre de 1981.

¹ Manfred F. Bukofzer: “Observations on the Study of Non-Western Music”, *Les Colloques de Wégimont*, Paul Collaer (ed), Bruselas, Elsevier, 1956, pp. 33-36.

alianza con la disciplina de la antropología, que ha tendido a impedir la perspectiva histórica, excepto en la limitada área de la dinámica cultural.

La dimensión histórica, no obstante, no fue ignorada por la etnomusicología en el terreno africano. En cualquier trabajo de terreno, que es extenso más que intensivo, se encuentran no sólo materiales que demandan un análisis crítico y la descripción de lo que son, sino que también explicaciones históricas o reconstrucciones sobre el cómo y el porqué se constituyeron parte de un sistema cultural o adoptaron su forma y función. Los primeros estudios de Percival Kirby demostraron esta percepción en su observación de las interacciones musicales entre los pueblos sudafricanos sobre la base de sus instrumentos musicales². Algo similar sucede con los estudios de Klaus Wachsmann quien, mejor que cualquier otro, persistentemente unificó la historia y sus disciplinas afines con la etnomusicología.

El desarrollo del estudio de la historia general africana también ha estimulado la búsqueda esporádica pero sostenida de perspectivas históricas en la música africana y, en cierto grado, ha también influenciado los objetivos y la metodología de investigación. Hubo historiadores profesionales que no aceptaron el enfoque negativo de que Africa no tenía historia, puesto que no podían imaginar que un pueblo no tuviese algún tipo de historia. Evidencia de lo contrario lo comprueban las crecientes y detalladas etnografías de sociedades individuales⁴, como también la percepción del "uso" de la historia en las sociedades africanas (evidente, por ejemplo, en las reactualizaciones históricas realizadas en festivales y la predilección africana por las narraciones de episodios históricos para revalidar reclamos jurídicos o políticos)⁵. Para ellos quedó claro que la pregunta inicial —¿Tiene Africa historia?— estaba mal formulada, y que el problema tenía que ver con el punto de vista histórico prevaleciente entre los investigadores, que era demasiado estrecho y occidentalista, mientras se limitó a la metodología histórica a la que estaban habituados. También se ha argumentado que la historia africana está formada por una masa de tradiciones orales de sociedades pequeñas y de otras mayores que necesitan incorporarse, junto a otras evidencias documentales, a historias coherentes más generales y especializadas. En otras palabras, está

² Percival R. Kirby: *Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Londres, Oxford University Press, 1944.

³ Se puede consultar una bibliografía con los escritos de Klaus P. Wachsmann en *Essays for a Humanist: An Offering to Klaus Wachsmann*, Charles Seeger (ed), Nueva York, The Town House Press, 1977; también en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan, 1980, vol. XIX.

⁴ Ver la serie *Ethnographic Survey of Africa* publicada por el International African Institute de Londres.

⁵ J. H. Kwabena Nketia: "Sources of Historical Data on the Musical Cultures of Africa", trabajo leído en el simposio sobre música africana celebrado en Yaounde entre el 23 y 27 de febrero de 1970 bajo el patrocinio de la UNESCO, pp. 43-49. Publicado en París por *La Revue Musicale*.

aún por escribirse la historia de Africa, no aquella de linajes y clanes o aquella de estados de tradición oral, observación que también es aplicable a la historia de la música africana.

Quedó en claro que las historias que se requerían no eran aquellas que proveían meras informaciones que en su esencia constituían un reflejo de las exploraciones europeas del resto del mundo o de la historia imperial y mercantil, o una historia de la música diseñada para servir de introducción a la historia de la música occidental (como es el caso del primer volumen de la *Oxford History of Music*). Existía, por cierto, abundante documentación en archivos extranjeros para este propósito, como por ejemplo, los archivos de los gobiernos coloniales con información diaria sobre la administración colonial, los archivos de comerciantes y de las compañías mercantiles, las crónicas de misioneros, además de los libros escritos por viajeros y otros observadores⁶. Todos ellos ofrecen informaciones recogidas en terreno, de las que es posible extraer datos históricos, incluso sobre música⁷. Si bien ellos forman parte de la historia africana de los últimos quinientos años, no abarcan la totalidad de esta historia, como tampoco lo hacen los estudios existentes sobre "cambio musical", estimulados por teorías de aculturación, que sólo cubren algunos de los aspectos de la reciente historia de la música africana. Los investigadores necesitan consultar otras fuentes históricas sobre los últimos quinientos años, además de aquellas del período anterior, mucho más decepcionante aún.

LA BÚSQUEDA DE FUENTES HISTÓRICAS

Los investigadores de las universidades africanas, fundadas a fines de los años 40 y comienzos de la década de 1950, se hicieron cargo de este desafío junto a sus colegas extranjeros. En algunos países africanos se fundaron sociedades históricas locales, con el objeto de comprometer tanto a los profesionales como a los aficionados en la inmensa búsqueda de datos. Se desarrolló el interés por un enfoque interdisciplinario para la historia africana, y la recolección de tradiciones orales se enfocó sobre una base más extensa y sistemática. El término "tradición oral" se redefinió, incluyendo no sólo narraciones, sino que además las tradiciones asociadas con todos los aspectos de la cultura, las instituciones sociales y políticas, la religión, el arte y la

⁶ Ver de Patricia Carson: *Materials for West African History in the Archives of Belgium and Holland*, Londres, London University Press, 1962, y *Materials for West African History in French Archives*, Londres, The Athlone Press, 1968.

⁷ Sobre referencias bibliográficas a la música en publicaciones tempranas ver de L.J.P. Gaskin: *A Select Bibliography of Music in Africa*, Londres, International African Institute, 1965.

artesanía, la música y la danza, como además los lenguajes y los textos de la literatura oral. Estas tradiciones se grabarían para ser usadas como documentos y así obtener evidencia histórica. Se descubrió la existencia de manuscritos sobre historias locales compiladas tanto por oficiales administrativos como por otros funcionarios, porque algunos regímenes coloniales estimularon a sus representantes oficiales a realizar esta tarea para poder conocer mejor a los pueblos y las culturas de aquellos que estaban bajo su dominio. Estos, junto a los pocos libros y manuscritos de autores africanos, podrían ser utilizados para verificar los datos correspondientes a las tradiciones orales recolectadas.

La búsqueda de estas fuentes estimuló los microestudios sobre problemas históricos en algunas sociedades individuales y regiones, como también los estudios históricos sobre tópicos específicos en áreas bien definidas. Estos incluyeron temas de la historia económica, tales como los del comercio de la cola, de los esclavos, la sal y el de los mercados y caravanas, y el de la historia política de los antiguos imperios y reinos africanos, los procesos de la formación de los estados, además de temas culturales tales como la religión. Estos trabajos fueron publicados en revistas locales y en algunas nuevas publicaciones periódicas internacionales, tales como el *Journal of African History*, creado en Londres en 1960, y también en el *African Historical Studies*, editado posteriormente por el African Studies Center de la Universidad de Boston.

Por diferentes razones, la investigación histórica sobre la música africana fue pospuesta dentro de este esfuerzo general. No había tantos especialistas en este campo como los que se ocupaban de la historia general. Tomó mucho tiempo a las universidades africanas antes de que pudiesen dedicarse a la investigación seria de la música y de las artes con ella relacionadas. Muchos de los investigadores, dentro y fuera de Africa, que estudiaban la música africana se interesaron prioritariamente por "descubrir" el presente y su diseminación y preservación actual, más que por recuperar el pasado histórico.

Las conferencias interdisciplinarias sobre la historia africana o sobre las fuentes históricas también marcaron la tónica de este período, en la medida en que los estudiosos se esforzaron por mejorar la metodología, desarrollar criterios para la evaluación de las tradiciones orales⁸, y elaborar un nuevo enfoque de la historiografía. Dada la complejidad de la tarea y el desafío

⁸ Sobre la historicidad de la tradición oral ver de Jan Vansina: *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, Chicago, Aldine, 1965. En algunas universidades africanas están disponibles publicaciones locales con colecciones de tradiciones orales. Por ejemplo, en el Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Ghana existen colecciones de *Asante Stool Histories* por J. Agyeman Dua, y las series *Oral Traditions of Akan States* de K. Y. Daaku y *Oral Traditions of Fante States* por J. K. Fynn.

que ella representaba, muchos estudiosos tuvieron que abarcar otras disciplinas, porque, como dice Matthews:

“La utilización de técnicas nuevas y antiguas en la investigación histórica, deja al descubierto las limitaciones de los historiadores que no han logrado cierto grado de pericia en muchas otras disciplinas, tales como la lingüística comparada, la etnografía y la tradición oral”⁹.

Esta opinión es aplicable a los musicólogos que se interesan por la historia de la música africana¹⁰. A la luz de estos hechos, el Instituto Internacional Africano organizó su cuarto seminario interdisciplinario sobre la “Etnohistoria en Africa”, en Dakar, en diciembre de 1961. La publicación de las actas, bajo el título *The Historian in Tropical Africa*¹¹, demostró la creciente amplitud en el campo de la búsqueda iniciada por fuentes históricas y por enfoques del problema de la historicidad, principalmente el examen de la naturaleza, tipo y autenticidad de la evidencia histórica que ofrece el análisis comparativo de los materiales etnográficos y de los estudios genealógicos, que puedan servir para elaborar una secuencia cronológica de acontecimientos y fechas probables sobre la base de la brecha de tiempo que existe entre las generaciones. Cabe agregar los estudios lingüísticos basados en los métodos de la lingüística comparada¹² o histórica, así como también en la grotocronología. Se consideró además el valor de los estudios musicológicos de las canciones y sus textos, de los instrumentos y del estilo musical como datos históricos¹³ y, entre lo más importante de todo, a los estudios arqueológicos que enfocan los descubrimientos y la reconstrucción de la cultura material (incluyendo materiales culturales musicales), junto a los trabajos que validan o sugieren patrones de intercambio comercial, de movimiento de la población o contactos culturales, y a los estudios en los

⁹ Daniel G. Matthews: “Introduction: Guides to the Restoration of an Identity”, *Current Themes in African Historical Research*, Daniel G. Matthews (ed.), Westport, Negro Universities Press, 1970, p. 4.

¹⁰ Ver de J. H. Kwabena Nketia: “Musicology and African Music: a Review of Problems and Areas of Research”, *Africa in the Wider World: The Inter-relationship of Area and Comparative Studies*, David Brokensha y Michael Crowder (eds.), Oxford y Nueva York: Pergamon Press, 1967, pp. 12-35.

¹¹ Vansina, Mauny y Thomas (eds.), Londres: Oxford University Press, 1964. En noviembre de 1962 se realizó un simposio similar en la Northwestern University. Los trabajos están editados por Gabel y Bennet, *Reconstructing African Culture History*, Boston, Boston University Press, 1967.

¹² Sobre un ejemplo anterior de la aplicación de los métodos de la lingüística histórica a materiales musicales, ver de Helen Engel Hause: *Terms for Musical Instruments in the Sudanic Languages, a Lexicographical Enquiry*, suplemento del *Journal of the American Oriental Society*, N° 7 (enero-marzo, 1948).

¹³ Ver de J. H. Kwabena Nketia: “Historical Evidence in Ga Religious Music”, *The Historian in Tropical Africa*, Vansina, Mauny y Thomas (eds.), Londres, Oxford University Press, 1964, pp. 285-283.

que se especula sobre la prehistoria africana y que entregan una cronología por medio de la datación con radiocarbono u otras técnicas.

También se puso en evidencia que las fuentes documentales para el estudio de la historia africana no se limitaban sólo a las de origen europeo preservadas en los archivos de Europa y Africa. Del contacto con la lengua árabe a través del comercio y el Islam surgieron no sólo algunas útiles descripciones del Africa con referencias esporádicas a su música¹⁴ hechas por geógrafos y comerciantes árabes, sino que también el legado de la tradición del conocimiento islámico y su historiografía en varios países del continente. Así se originó la gran riqueza de manuscritos en escritura árabe realizados por autores africanos, conservados en mezquitas o preservados como herencia en casas de familias, con crónicas de sucesos corrientes o creación literaria. La recolección de estos manuscritos comenzó en unos pocos centros de Africa Occidental —en Senegal, Ghana y Nigeria— y también en Africa Oriental¹⁵. De aquí se planteó la necesidad de que en futuras investigaciones sobre historia se deberán estudiar con mayor atención los contactos africanos con el Mediterráneo y el mundo no occidental, además del Mar Rojo y el océano Indico. Esto también se aplica a la música, según Lois Anderson lo puntualiza correctamente:

‘A una larga tradición se remontan los contactos entre el Africa Negra y las naciones de lengua árabe del otro lado del Sahara, así como aquellas allende el Mar Rojo y el Océano Indico. Por lo tanto resulta de suma urgencia el estudio de las variadas facetas de estos contactos incluyendo la interacción de las tradiciones musicales’¹⁶.

LA EVIDENCIA HISTÓRICA EN LA MÚSICA

Para algunos musicólogos ha resultado un desafío la necesidad de contribuir de manera interdisciplinaria al panorama histórico, y más especialmente al desarrollo de fuentes que puedan ser usadas con seguridad y confianza por los historiadores profesionales. Esto los ha llevado a examinar no sólo la naturaleza y el tipo de evidencia histórica que puedan entregar los estudios musicales, sino que también el posible uso de esta evidencia, pues,

¹⁴ Ver de Henry George Farmer: “Early References to Music in the Western Sudan”, *Journal of the Royal Asiatic Society* (1939), pp. 569-580.

¹⁵ Ver *Report on Conference on Arabic Documents*, Instituto de Estudios Africanos, Universidad de Ghana, 1965.

¹⁶ Lois Ann Anderson: “The Interrelation of African and Arabic Musics: Some Preliminary Considerations”, *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971.

según observa Merriam, la música se puede utilizar como herramienta para la reconstrucción de la historia cultural¹⁷.

Los textos de canciones parecen ser la fuente más obvia de datos históricos, y desde hace tiempo en la literatura etnográfica se ha subrayado su valor como testimonio¹⁸. Los historiadores profesionales también empezaron a considerarlas como "documentos". No obstante, en un symposium sobre Historia de la Música organizado en Londres por el Royal Anthropological Institute de Gran Bretaña e Irlanda en 1962, Gilbert Rouget refutó la idea de que los textos de las canciones servían como documentos históricos, en un trabajo sobre las canciones cortesanas de Porto Novo y Abomey, las que claramente abundan en alusiones históricas. Su principal conclusión fue que algunas categorías de canto están llenas de alusiones a hechos pasados; no obstante, carecen de una información completa sobre estos eventos, puesto que tal información no sería necesaria para quienes las canciones estaban originalmente concebidas, los miembros de la corte real. A menudo es suficiente recordarles la historia más que narrarla en detalle. Además los cánticos cortesanos tienen funciones ceremoniales y políticas, las que pueden haber tenido influencia sobre los textos. Los historiadores que trabajan con estos materiales deben ir más allá de los textos mismos de las canciones hacia las tradiciones orales que los engendran, siempre atentos al hecho de que existen canciones en las que aparecen nombres y acontecimientos sin una importancia histórica específica. Ante esta situación, Rouget estudió los criterios de estilo que permitirían apreciar el valor histórico de las canciones y sus textos, sobre la base de las distinciones formales sugeridas por Roman Jakobson¹⁹.

Las observaciones de Rouget son válidas, en realidad, para los cantos de muchas sociedades africanas, puesto que los textos tienen a menudo intenciones históricas tanto como "literarias". Abundan en nombres de personajes históricos y de alusiones a sucesos, pero no siempre presentan la historia en su forma elemental, vale decir como una narración coherente²⁰.

Los textos de canciones pueden ser estudiados también para obtener datos sobre la música misma, en especial las referencias a la música y a sucesos

¹⁷ Ver de Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, capítulos 10 y 14, y "The Use of Music as a Technique of Reconstructing Culture History in Africa", *Reconstructing African Culture History*, C. Gabel y N. R. Bennet (eds.), Boston, Boston University Press, 1967.

¹⁸ Gilbert Rouget: "Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto Novo and Abomey", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 27-64.

¹⁹ Roman Jakobson: "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style and Language*, T.A. Sebeok (ed.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1960.

²⁰ Sobre otros ejemplos de tales textos ver de J. H. Nketia: *Funeral Dirges of the Akan People*, Achimota, 1955; reeditado por Greenwood Press (Westport, Connecticut), 1974. Ver también la serie Oxford Library of African Literature.

musicales y los rasgos peculiares de sus estructuras y materiales lexicográficos.

En algunos casos, las tradiciones orales pertinentes a un repertorio específico de canciones entregan información histórica sobre el proceso acumulativo del cual estos repertorios surgieron. A manera de ejemplo, cuando estaba coleccionando canciones "adowa" en Ashanti en 1943, fui informado que el repertorio constaba de dos secciones, una con las canciones de reyes, y la otra con los cantos "ordinarios" o comunes. Los cantos de reyes se referían a reyes de la localidad que, durante su vida, reconocieron al grupo "adowa" por medio del ofrecimiento del sacrificio de un carnero al tambor mayor, el cual, en este caso, resultaba ser también el principal tambor parlante de la sociedad. Este sacrificio constituía la vía simbólica para el establecimiento del patronazgo. Las canciones se componían para cada patrono durante su reinado. Por lo tanto, el repertorio es de una duración temporal equivalente a la lista de los reyes. Para el musicólogo es importante abarcar desde los textos de las canciones y de las tradiciones orales hasta la estructura misma de la música, dado que pueden existir correlaciones entre los diferentes tipos de cantos y el estilo musical, o evidencias de variaciones en el estilo que pueden corresponder a las fases del proceso acumulativo necesario para la formación del repertorio de las canciones.

La importancia de los datos del análisis musical como evidencia primaria llevó a A. M. Jones a intentar establecer comparaciones interculturales de sistemas de afinación y escalas como base de la reconstrucción histórica. Aplicó este enfoque a una hipótesis sobre la influencia musical de Sudasia en Melagasia y la costa oriental del Africa (sugerida antes por otros estudiosos, especialmente por Hornbostel y Sachs, y reiteradas por Kunst), como algo mucho más amplio que lo que hasta entonces se suponía, debido a una colonización masiva. Jones lo expresó de la siguiente manera:

"Algún tiempo antes de la llegada de los europeos, Africa fue el escenario de la colonización por indonesios y pueblos de Sudasia, que se establecieron en las costas del Golfo de Guinea, en la Cuenca del Níger, en la Cuenca del Congo y cerca de la Costa de Africa Oriental, opuesta a Madagascar"²¹.

Como evidencia básica para esta conclusión Jones se basó en las correspondencias de medidas de las afinaciones de xilófonos y metalófonos en ambas áreas, sustentándola, además, en evidencias obtenidas al azar de

²¹ A. M. Jones: "Africa and Indonesia: An Ancient Colonial Era?", *Essays on Music and History of Africa*, K. P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 81-92.

la cultura material y el lenguaje. Un planteamiento preliminar de la investigación que lo llevó a esta conclusión fue presentado en el symposium sobre Música e Historia. La desarrolló con mayor amplitud en un libro en el que reunió todas las medidas y sus planteamientos teóricos sobre escalas equitoniales²². La obra fue posteriormente revisada (como respuesta a algunas de las críticas que se formularon en su contra), agregándole mayores evidencias de similitudes en lo que atañe a conceptos musicales e instrumentación en ambas áreas culturales. En un artículo complementario, él puso en relieve la distribución geográfica de la elefantiasis, sobre la base de datos suministrados por un doctor que creía que esta enfermedad había sido introducida en Africa desde Indonesia. Según Jones, esto le permitía corroborar su hipótesis, dado que esta distribución aparentemente coincidía con la distribución de los xilófonos en el Africa, base factual de sus datos²³.

Si bien el estudio se aboca al problema musical de las correspondencias interculturales en sistemas de afinación, las admirables y esmeradas mediciones no tuvieron como propósito la reconstrucción histórica de la música misma. En realidad, Jones estaba tan ansioso por lograr que todas las afinaciones resultaran parecidas en apoyo de su hipótesis, que elaboró una metodología apropiada para obtener las aproximaciones que necesitaba, seleccionando centros tonales teóricos que no tenían relación particular alguna con la organización tonal de la música de cada instrumento que midió, ya que muchos de estos instrumentos eran especies de museo, con los cuales no se había grabado música alguna. Más aún, el enfoque del problema desde un punto de vista "émico" habría implicado la realización de un intenso estudio de terreno que él no estaba en condiciones de abordar. No obstante, si él hubiera detectado un problema histórico en la música en lugar de una hipótesis sobre colonización, los procedimientos analíticos podrían haber sido diferentes. Más aún, según apunta John Blacking, el uso de métodos comparativos requiere un cuidado particular si se aplican a sistemas culturales diferentes, o a los sonidos de la música de culturas diferentes. El escribe:

"Si los sonidos de la música reflejan de alguna manera la historia de los pueblos que los crearon, las descripciones y los análisis de sólo los sonidos raramente serán suficientes. Si la evidencia musical va a ser usada en la reconstrucción de la historia africana, los estilos musicales deben ser cuidadosamente descritos como patrones de acción social y cultural, tanto como patrones sonoros. Si el análisis de su contexto cultural y de sus técnicas de interpretación es obviado, o

²² A. M. Jones: *Africa and Indonesia: the Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors*, Leiden, E. J. Brill, 1964.

²³ A. M. Jones: "Elephantiasis and Music", *African Music*, V/2 (1972), pp. 46-49.

es superficial en el mejor de los casos, las comparaciones de estilos aparentemente similares pueden resultar completamente infundadas, y los historiadores pueden ser inducidos a error o privados de la prueba que ellos necesitan”²⁴.

Estas observaciones sobre la metodología empleada por Jones para establecer el valor histórico de los sistemas de escalas y afinaciones, sumadas al hecho de que en su estudio ignora la amplia gama de variaciones existentes en el Asia Sudoriental, han impedido que los musicólogos de ambas áreas puedan aceptar en términos generales sus conclusiones sobre la colonización por Indonesia de extensas zonas de Africa, situadas más allá de la costa oriental. Los historiadores han objetado, asimismo, sus conclusiones generales en otros terrenos.

LA METODOLOGÍA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA

La posición de Blacking es reafirmada en todos sus escritos con estudios sincrónicos sobre música. El rechaza constantemente los enfoques del análisis musical (tales como el análisis de las organizaciones tonales sobre la base del contar intervalos y del cálculo de porcentajes de intervalos ascendentes y descendentes) que no tomen en cuenta los otros procesos o parámetros culturales. Según Blacking, el análisis estilístico debe correlacionarse constantemente con la cultura, ya que la música no es otra cosa que un reflejo simbólico de sistemas sociales y culturales. Por esta razón el análisis musical, en sí mismo, no puede conducirnos a nada definitivo sobre historia. El valor histórico de los resultados del análisis sólo puede ser confirmado mediante datos relevantes de la etnografía. Blacking insiste, por consiguiente, que en la reconstrucción histórica los datos musicales deben correlacionarse con la evidencia sociológica. Esto lo ilustra un trabajo sobre “Music and the Historical Process in Vendaland”, en el que discute la correlación de ambos tipos de datos para reconstruir la historia de la cultura y la música Venda²⁵.

Es imperioso subrayar el valor del análisis musical y del conocimiento de la etnografía, especialmente en lo que atañe a sus interrelaciones recíprocas. No obstante, es necesario hacer notar que el propósito fundamental de la investigación del historiador musical, no es la acumulación de datos para llegar a describir la música o su etnografía, sino que el descubrimiento

²⁴ John Blacking: “Music and the Historical Process in Vendaland”, *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 185-220.

²⁵ *Ibid.*

de la evidencia histórica. La búsqueda de evidencias lo puede conducir al análisis de la música, de los textos de canciones, de la organología, de los términos para designar los instrumentos²⁶ y de los tipos musicales, y además a la observación de eventos musicales o al examen de descripciones etnográficas, de estudios arqueológicos y de las fuentes documentales. En segundo lugar, es posible utilizar la evidencia musical para corroborar otras evidencias, para formular interrogantes históricas o para sugerir hipótesis en la historia general. No obstante, la música necesita una evidencia de su valor histórico tanto dentro de sí misma, como desde otras perspectivas. De aquí que sea necesario continuar formulando las dos preguntas básicas que definen la metodología histórica: a) ¿De qué naturaleza y tipo es la evidencia que se necesita para el estudio de la historia de la música africana?, b) ¿Dónde y cómo pueden los historiadores descubrir esta evidencia?

Blacking aborda el problema del valor histórico y la evidencia desde el punto de vista del etnógrafo, mientras que Wachsmann los enfoca desde el ángulo del historiador de la música. El ensayo de Wachsmann sobre "Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in the East African Scene" se inicia con una discusión sobre la metodología, la naturaleza y la fuente de las evidencias para la historia de la música en Africa. Según Wachsmann, las "líneas tradicionales de estudio adoptadas por los historiadores de la música" consisten en investigaciones sobre "las tendencias y presiones que el ambiente" ejerce sobre la música, "la evidencia biográfica" de las vidas de los músicos (o los principales compositores), "la evidencia estilística" y "la terminología". Cada una de estas facetas puede ser examinada en cuatro niveles diferentes:

1. La observación directa del acontecer de la historia de la música.
2. Los recuerdos personales del informante.
3. Lo que el informante sabe de oídas y su conocimiento de las leyendas.
4. La evidencia histórica en los escritos de viajeros y de otros, al igual que la evidencia arqueológica susceptible de datación.

De la consideración de estos niveles en relación con las tendencias, las presiones del ambiente, las evidencias biográficas y estilísticas, debería surgir la formulación de "una hipótesis de trabajo y la especulación sobre el desarrollo a largo plazo".

²⁶ Ver de Helen Engel Hause: *Terms for Musical Instruments in Sudanic Languages: A Lexicographical Enquiry*, suplemento del *Journal of the American Oriental Society* N° 7 (enero-marzo, 1948).

El procedimiento de la investigación se puede invertir. En lugar de finalizar con la hipótesis o especulación, uno podría comenzar con ellas y proceder hacia atrás, desde el examen de la evidencia documental y arqueológica a las historias y leyendas sobre música, los recuerdos personales de los informantes para finalmente dirigir las observaciones directas hacia "el acontecer de la historia de la música". En otras palabras, se podría proceder desde el presente hacia el pasado, o desde el pasado al presente. Wachsmann utiliza ambos procedimientos en la presentación de su recuento histórico de los instrumentos musicales en la tradición Kiganda, y la posición que ellos ocupan en la totalidad del contexto histórico del Africa Oriental²⁷.

Wachsmann centró su atención en los instrumentos musicales y en la información que pudo reunir sobre ellos a partir de diferentes fuentes. No obstante, se puede deducir claramente de los estudios sobre culturas musicales africanas que otros aspectos de la música, tales como los tipos musicales, la organización de la interpretación, la forma, la estructura y el estilo, se podrían correlacionar de manera similar con las tradiciones orales, vale decir, con los recuerdos personales del informante, lo que él sabe de oídas y sobre leyendas, los datos lingüísticos, y la evidencia de fuentes documentales. Esto es lo que he hecho en mi ensayo sobre "History and the Organization of Music in West Africa".

Al otorgarle a la tradición oral la importancia que merece, es preciso tener presente que lo que la gente dice sobre su música y sus instrumentos musicales o lo que sostienen sobre su génesis, no siempre coincide con lo que ellos realmente hacen en la interpretación, con la evidencia estructural de la música misma, o con los detalles de la organología de las fuentes sonoras que utilizan. Es por esta razón que los estudios históricos deben tomar en cuenta los datos del análisis estilístico (a pesar de los problemas de correlación y función que señala Blacking), puesto que las inconsistencias estructurales o las diferenciaciones que constituyen el resultado de los procesos históricos pueden clarificarse para el musicólogo a través del análisis, pero pueden no ser siempre evidentes para los portadores mismos de la tradición.

Asimismo, los mitos y las leyendas pueden entregar información sobre los instrumentos adoptados, los tipos musicales y las danzas cuyo origen se ha olvidado o ha sido deliberadamente ocultado, puesto que necesita man-

²⁷ Klaus P. Wachsmann: "Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 93-134.

tenerse secreto. En algunas ocasiones el análisis musicológico debiera ser complementado con otros enfoques, tales como los del estructuralismo²⁸.

De la misma manera que en el estudio de la historia general uno puede encontrar referencias documentales a la música africana, así como dibujos y fotografías, en antiguos manuscritos y publicaciones. Esto es lo que Wachsmann ha hecho y constituye una práctica muy asentada hoy día en los estudios sobre la música del Africa. Dado que la historia de la música africana basada en fuentes europeas tendría las mismas limitaciones que las historias africanas tempranas sustentadas exclusivamente en documentos europeos, Wachsmann recurre a los autores locales y a la tradición oral. Personalmente he preferido usar las fuentes documentales como evidencia factual de la continuidad o el cambio que ellas sugieren, cuando uno retrocede desde el "presente etnográfico" hacia el pasado.

Al estudiar la historia de la música de un área geográfica habitada por varias sociedades con diferentes estilos musicales, uno debe considerar no sólo los procesos históricos dentro de cada sociedad, sino que también aquellos que establecen vínculos musicales entre algunas de ellas. De aquí que además de la información obtenida a través de los niveles sugeridos por Wachsmann, se podrían también aplicar criterios distribucionales limitados a los materiales musicales que se encuentran en sociedades que han estado en contacto entre sí, o que están lo suficientemente contiguas como para permitir suponer la existencia de un contacto.

Por lo tanto, basándome en evidencias de una gran variedad de fuentes, en mi ensayo sobre "Music and the Organization of History in West Africa", intenté detectar los procesos que le dan a la música de Africa Occidental su carácter histórico, concentrándome en los factores históricos que inciden en la organización de la música en Ghana y los territorios vecinos durante la era precolonial, especialmente la influencia de las instituciones políticas y sociales en la música, incluyendo los resultados de las interacciones entre las sociedades vecinas, el efecto del comercio y de las religiones adoptadas, vale decir, los dioses indígenas, el Islam y el Cristianismo²⁹.

Otros investigadores ya han demostrado que el horizonte de los estudios históricos puede extenderse hasta el examen de evidencias de la cultura material, en particular de la iconografía, las evidencias de la danza y de las artes con ella relacionadas, las evidencias estilísticas de la unidad his-

²⁸ Ver e.g. de Roy C. Willis: *On Historical Reconstruction from Oral-Traditional Sources: A Structuralist Approach*, The Twelfth Melville J. Herskovits Memorial Lecture, Program of African Studies, Northwestern University, febrero, 1976.

²⁹ J. H. Kwabena Nketia: "History and the Organization of Music in West Africa", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 3-26.

tórica de conglomerados culturales (tales como el conglomerado Nguni) y la interacción del Africa con otras culturas musicales, en particular con la música arábiga y la occidental³⁰.

De lo anterior se hace evidente que los métodos históricos de la musicología comparada no han sido aplicados en términos generales debido a las premisas en que se fundamentan. Sin embargo, los aspectos positivos de estos métodos no se han abandonado, sino que se han utilizado como una base para nuestra búsqueda de una historicidad en la música africana. Los principios de estratificación de Sachs, revisados y aplicados por Hornbostel al Africa en su extraordinario ensayo sobre "The Ethnology of African Sound Instruments"³¹, no se han empleado seriamente todavía en estudios posteriores. No obstante, la necesidad de una visión abarcadora y el sentido de una historia general que Hornbostel generó al abocarse al problema de la distribución, no han sido ignorados, puesto que el estudio de la distribución tipológica de las fuentes sonoras y los usos musicales es un prerequisite para los estudios históricos en Africa³². De la misma manera las implicaciones históricas (en oposición al uso taxonómico directo) del sistema de clasificación de Sachs-Hornbostel, parecen haber sido tomadas en cuenta por los estudiosos que investigan los aspectos históricos de las fuentes sonoras.

Tenemos presente, sin embargo, que nuestra metodología debe ser diferente en ciertos aspectos, ya que tenemos un mejor acceso a grabaciones y a fuentes de datos históricos —incluyendo las tradiciones orales y la información detallada sobre historia africana y etnografía que nos entregan los historiadores, arqueólogos y antropólogos— materiales de que no dispusieron los pioneros de la musicología comparada. Como lo ha observado Alan Lomax, Africa es "el continente mejor grabado"³³. Lo que Africa no tuvo en el pasado en términos de partituras y documentos, está ahora disponible en grabaciones³⁴, las que pueden ser examinadas y estudiadas por medio del análisis estructural y estilístico en busca de evidencias históri-

³⁰ Ver otras contribuciones en *Essays on Music and History in Africa*, tales como "Musical Instruments on Benin Plaques" y "Stylistic Evidence in Nguni Song".

³¹ Eric von Hornbostel: "The Ethnology of African Sound Instruments", *Africa*, 6 (1933), pp. 129-154, 277-311.

³² Ver e.g. de Jacqueline Cogdell DjeDje: "Distribution of One String Fiddle in West Africa", Programa de Etnomusicología, Departamento de Música, Universidad de California, Los Angeles, 1980; de Gerhard Kubik: *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral und Ostafrika*, Viena, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1968; y de A. M. Jones: *Studies in African Music*, Londres, Oxford University Press, 1959, pp. 214-229.

³³ Alan Lomax: *Folk Song Style and Culture*, Washington, D.C., American Association for the Advancement of Science, Publication nº 88, 1971, p. XVI.

³⁴ Ver e.g. de Alan P. Merriam: *African Music on L.P.: An Annotated Discography*, Eyanston, Northwestern University Press, 1970.

cas. Ahora es factible realizar estudios comparativos detallados del estilo o de elementos estilísticos de la música de diferentes grupos étnicos que se aglutinan en conglomerados, así como de aquellos grupos que no pertenecen a estos conglomerados, sobre la base de grabaciones y de observaciones de terreno de interpretaciones musicales, con el propósito de establecer similitudes y diferencias que puedan ser útiles en términos históricos.

LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA AFRICANA

A la luz de lo anterior, surge legítimamente la siguiente pregunta: ¿qué clase de historia de la música podemos esperar de los investigadores que trabajan en el área africana de los estudios musicológicos?

Dado que la música africana es una parte integral de la vida social y cultural, así como también un elemento funcional de las instituciones tradicionales, su historia tiene necesariamente una dimensión estilística y una social. Los factores que afectan el cambio, la estabilidad normativa, la diferenciación y los mecanismos para el control y la difusión de las innovaciones en la música⁸⁵, tienen una base tanto estilística como sociológica, puesto que los procesos históricos que afectan la música no pueden a menudo separarse de aquellos que afectan las instituciones a las que la música está vinculada.

En lo que concierne a la dimensión estilística de la historia, debe tenerse en cuenta que la música ejecutada en cualquier sociedad africana es acumulativa dondequiera que la tradición permita una innovación creativa, puesto que la música se transmite de generación en generación por tradición oral, o es aprendida a través de la participación en su ejecución. Como lo dice un proverbio akano, uno no hace ningún esfuerzo especial para aprender la melodía de un canto conocido (*Edwon nkoa a, yensua ñe nne*: si un canto no se ha ido entonces no aprendemos su voz). Lo que se interpreta abarca a tipos musicales y piezas individuales que pertenecen al pasado, así como también al presente. Específicamente, la música que se interpreta en cualquier situación dada puede pertenecer a las siguientes categorías:

- a. música creada en la inspiración del momento o en una ocasión anterior por una persona, existente o conocida.

⁸⁵ Ver de J. H. Kwabena Nketia: "Tradition and Innovation in African Music", *Jamaica Journal*, XI/3-4 (marzo, 1978), pp. 2-9.

- b. música creada en el pasado pero aún presente en la memoria,
- c. música creada en el pasado lejano o asociada con acontecimientos y personajes históricos.

Sobre la misma base, la música de tradición oral desarrolla características y recursos que son creaciones acumuladas por diferentes generaciones, tales como los modelos formales creativos, las formulas melódicas, los patrones y las progresiones melódicas, los esquemas cadenciales, la densidad de las estructuras, los patrones rítmicos lineales y multilineales y las diferentes texturas, todo lo cual se emplea en piezas diferentes o en conjuntos de piezas que forman categorías separadas. Los contactos culturales a través de las fronteras étnicas permiten la adopción de ideas, fuentes sonoras, tipos musicales, modos de presentación, formas de baile, etc., que pueden apurar el proceso de cambio por breves momentos y ampliar la procedencia de ciertos usos. El resultado significativo de este proceso es la tendencia hacia la incorporación de lo nuevo en lo antiguo, más que el abandono total de lo antiguo por lo nuevo, puesto que lo antiguo sigue siendo relevante para el presente, desde el momento que cada generación se identifica a sí misma con la música de la generación anterior. Existe generalmente un núcleo central de tipos musicales; dentro de cada tipo musical existe otro núcleo central de elementos junto a materiales en su periferia, algunos de los cuales pueden ser descartados o reemplazados por las generaciones posteriores como resultado de cambios en el gusto, roles y funciones de liderazgo. Sin embargo, la música de tradición oral cambia lentamente. Los tipos musicales institucionales —tales como la música de la corte, la música para las ceremonias, para los ritos del ciclo vital, etc.— persisten por mucho más tiempo que la música creada para la entretención, que puede mantenerse apenas por una o dos generaciones o, a veces, sólo por uno pocos años.

El papel del historiador de la música no es desentrañar cada hilo en este proceso (lo que sería igual a desenredar una telaraña), sino que identificar, hasta donde sea posible, los estratos o fases estilísticas en la práctica musical y su correlación con los acontecimientos importantes o épocas en la historia de un pueblo. Según lo demuestra Nissio Fiagbedzi, en su estudio sobre la música Anlo Ewe³⁶, es posible distinguir por lo menos tres amplios períodos estilísticos en la música Anlo, sobre la base de la escala del tiempo en las tradiciones orales Anlo. Ellos son los siguientes:

³⁶ Nissio Fiagbedzi: "The Music of the Anlo: Its Historical Background, Cultural Matrix and Style", disertación para el Ph.D., Universidad de California, Los Angeles, 1977.

1. La música de *Blema*/Período Antiguo hasta 1650, que podría subdividirse en los períodos Preéxodo y Exodo, cada uno con un conjunto propio de tipos musicales,
2. La música del Período Medio, *Amegaxoxoxowovu*/Danzas antiguas, que pueden subdividirse en Anlo Temprano (1650-1886) y Era Colonial (1886-1957),
3. La música del Período Contemporáneo, *Dekadzewovu*/Danzas de la Juventud, que datan de 1957, la era de la independencia,

Así, la historia de la música en Africa debe comenzar con un estudio sensitivo del *presente histórico*, puesto que el presente, en gran medida, abarca a un pasado que tiene vigencia contemporánea. Lo *histórico* (que también puede ser considerado como el presente etnográfico) pasa a ser *historia* cuando los niveles o fases estilísticas se ponen en evidencia a partir del análisis, o cuando se detectan los factores históricos que constituyen aspectos de la tradición musical. No es posible trasladarse de lo histórico a la historia mientras no surjan evidencias que nos permitan adentrarnos de alguna manera en el pasado.

También es preciso hacer notar que la música tradicional puede cambiar por innovaciones creativas y como resultado de las adopciones producidas a través del contacto cultural. No obstante, en la mayoría de las tradiciones africanas estos cambios se producen sin la intervención de un conjunto de teorías que racionalicen la práctica o sugieran nuevos caminos. Por el contrario, una intervención sería en la práctica musical, puede no provenir de consideraciones teóricas *per se*, sino de aspiraciones o ratificaciones sociales, políticas y religiosas, hábitos consuetudinarios, cambios en los valores estéticos y de un consenso que generalmente no es verbalizado. Por eso, los cambios que se realizan dentro de los límites de la tradición son considerados lo suficientemente importantes como para ser mencionados en las narraciones de la historia oral, puesto que la música es un hecho social (dado que siempre es un acontecimiento en la vida de la sociedad), así como también un hecho histórico que puede ser señalado como cualquier otro evento. Los recuentos de las dinastías pueden mencionar tipos musicales que fueron creados, cambiados o introducidos desde otros lugares durante el reinado de un rey cualquiera, según lo demuestra Clement da Cruz, en su estudio sobre las tradiciones e instrumentos musicales de los dahomeanos³⁷. Las tradiciones orales Ashanti, grabadas por Rattray durante la década de 1920, contienen abundantes referencias a la música y

³⁷ Clement da Cruz: "Les Instruments de Musique du Dahomey", *Etudes Dahomeennes*, XII (1954), pp. 15-36.

a los instrumentos musicales³⁸. Cuando un narrador describe una batalla o los acontecimientos que acaecieron en un reinado determinado, o cuenta historias de migraciones, puede referirse a los instrumentos musicales que fueron capturados o perdidos, o a los músicos que se encontraban entre los prisioneros de guerra. Puede referirse también a tipos musicales, instrumentos y danzas, o a las innovaciones específicas en la ejecución, así como también a otros aspectos que perdieron vigencia en esos momentos.

El fallecido rey Osei Agyeman Prempeh II de Ashanti, estuvo muy consciente de esta faceta de la tradición oral y, por lo tanto, se interesó especialmente en la autenticidad de la música que sus intérpretes ejecutaban en la corte. Reaccionaba apenas sentía que algo no estaba completamente bien o cuando faltaba algún instrumento de un conjunto. Se interesó en revivir algunos de los estilos musicales de la corte que estaban casi olvidados por falta de ocasiones propicias para interpretarlos. Reconstruyó el antiguo gran estilo de la música *kete* que conoció en su juventud, en el que un conjunto de tambores se combina con un grupo de flautas y un coro de cantantes. El mismo rey lo dirigía desde su trono con un pequeño cascabel decorado. No quiso que se le reprochara posteriormente por la desaparición o el olvido de ciertas tradiciones musicales, debido a una falta de estímulo durante su reinado.

De los testimonios citados se puede deducir que la mejor manera de enfocar la historiografía de la música africana es no separar la música de su contexto, sino que combinar las dimensiones estilísticas y sociales de la historia de la música con la idea de la "Música en la historia africana" como un marco de referencia. Esto se justifica sobre la base de nuestro conocimiento actual, porque el fundamento social de la organización de la música, la práctica de su ejecución, la selección y el uso de los instrumentos, la creación de tipos musicales, y la ampliación de los recursos por medio de la adopción, están relacionados con el desarrollo de las instituciones sociales, políticas y religiosas, y más especialmente con los factores demográficos a través de los cuales se establecen a veces las relaciones causales en la historia de la música africana.

Si se considera la historia de la música africana como la "Música en la historia de Africa", podemos prestar una mejor atención a las consideraciones "émicas" y, por lo tanto, minimizar el peligro de imponer una escala externa de valores a los materiales musicales africanos que han llegado hasta nosotros. Es fácil que el historiador profesional de la música acostumbrado a otras tradiciones, imponga valores externos en la interpretación

³⁸ R. S. Rattray: *Ashanti Law and Constitution*, Londres, Oxford University Press, 1929.

de la historia de la música africana, o adopte métodos de reconstrucción histórica basados en una escala temporal ajena a la historia africana.

En la gran diversidad del Africa, resulta muy tentador elaborar progresiones históricas lineales desde lo simple a lo complejo en cada aspecto de la música. Un catálogo tal podría aparecer muy claro y, quizás, muy satisfactorio en términos intelectuales por el cuadro que resulta. No obstante sería muy simplista y mecánico, y no nos informaría mucho sobre los factores históricos que constituyen las diferencias. La historiografía africana debe superar tales cuadros generales, en búsqueda de los vínculos históricos entre las culturas musicales y de los factores que modelan el transcurso de su desarrollo.

ESTUDIOS FUTUROS

Es muy posible que los grandes adelantos de la historia general del Africa no se habrían producido si los estudiosos africanos y extranjeros no hubieran mancomunado esfuerzos para definir los problemas de la historia africana, colaborar en la búsqueda y la publicación de las fuentes, definir la metodología, y desarrollar una nueva historiografía que tome en consideración las formas orales del conocimiento que tienen valor histórico. En el estudio de la música en la historia del Africa, se necesita un esfuerzo concertado similar para rescatar la historia musical a través de estudios locales y regionales de tópicos históricos de las culturas africanas que se relacionan con categorías musicales, como ser la música cortesana, la música ritual, la música funeraria, la música de festivales, la música de iniciación ritual, la música recreativa de bandas, etc., o de estudios de distribución y de otros tópicos relacionados con problemas de organología o de estilo musical. Existe ciertamente una gran necesidad de estudios temáticos que abarquen diferentes fronteras étnicas, puesto que la etnomusicología en Africa parece estar demasiado atada al modelo antropológico de estudio de campo, que la confina al enfoque detallado de la etnografía de sociedades étnicas específicas. De gran ayuda sería una publicación periódica dedicada a la música en las culturas africanas, o más específicamente la música en la historia africana, que fuera similar en su orientación y objetivos al *Journal of African History*, pero que abarcara también a estudios sincrónicos, vale decir que enfocan el presente histórico en el contexto actual, tanto como diacrónicos. Esta publicación podría apoyar este esfuerzo y asegurar la colaboración e intercambio de conocimientos e ideas entre todos los estudiosos involucrados en esta historia, tanto dentro como fuera del Africa.

Universidad de California, Los Angeles