



**HAL**  
open science

## Jules Combarieu y la historia comparativa de la música

Rémy Campos, Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Rémy Campos, Philippe Vendrix. Jules Combarieu y la historia comparativa de la música. Andrea Bombi. Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea, 1870- 1930, Universitat de València, pp.69-84, 2015, Oberta, 978-84-370-9651-3. hal-01236993

**HAL Id: hal-01236993**

**<https://hal.science/hal-01236993v1>**

Submitted on 19 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Jules Combarieu**

y

## **la historia comparativa de la música**

Rémy Campos & Philippe Vendrix

A diferencia de lo sucedido con gran número de contemporáneos suyos, Jules Combarieu no ha sido relegado al olvido por la disciplina musicológica. Ciertamente no ha sido el único: François-Joseph Fétis, Pierre Aubry o el mismo André Pirro se han convertido en “clásicos” de la escritura musicológica. Sus trabajos adolecen de ciertas imprecisiones pero éstas desaparecen ante una visión de la historia y del saber musicológico que, aun hoy, da forma a nuestras concepciones.

Es verdad que Jules Combarieu es un pionero. En primer lugar por su carrera. Nacido en el suroeste, en Cahors, en 1859, el joven Combarieu se interesa pronto por la historia de la música: la Sorbona donde estudió no ha introducido todavía la cátedra de musicología. Combarieu marcha a Berlín para formarse con Philipp Spitta en esta naciente disciplina. De regreso a Francia, enseña música durante muchos años en institutos de enseñanza secundaria. Esta experiencia le invita a reflexionar sobre la pedagogía de la música: redacta numerosas notas para sus clases así como manuales que serán utilizados durante mucho tiempo. Muy a principios del siglo XX, funda la *Revue d'histoire et de critique musicales*, que llegará a ser la *Revue musicale* en 1904. Es notable el éxito de esta publicación periódica que inaugura un nuevo género. Combarieu concita la atención de eruditos franceses y obtiene una cátedra en el Colegio de Francia en 1904, cátedra que ostentará hasta 1910. De esta enseñanza prestigiosa, se hace eco la obra *Éléments de grammaire musicale historique*.

No es este el primer estudio extenso del musicólogo. Ya desde los años 1890, se había lanzado a un proyecto inmenso titulado *Etudes de philologie musicale*. Los dos primeros tomos aparecen respectivamente en 1896 y en 1897 con el título: *Théorie du rythme dans la composition musicale moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un essai sur l'archéologie musicale au 19<sup>e</sup> siècle et le problème de l'origine des neumes et*

*de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit*. El tercer tomo aparece en 1909 y sigue siendo sin duda el texto más célebre de Combarieu: *La musique et la magie*.

Es necesario sin duda detenerse en esta obra. Su génesis fue larga. En *La musique, ses lois, son évolution*, obra publicada en 1907, un capítulo se titula « la musique et la magie ». Combarieu manifiesta muy claramente en él su interés por las formas «primitivas» de la práctica musical. Recurre a herramientas conceptuales complejas que asocian lo que ha podido oír a lo largo de sus estudios berlineses – lugar donde nacía la «musicología comparada», gracias, principalmente, al impulso de la *Tonpsychologie* (1883) de Carl Stumpf- y lo que ha leído, y en particular el artículo fundacional co-redactado por Marcel Mauss y Henri Hubert publicado con el título de « Esquisse d'une théorie générale de la magie» en *l'Année sociologie* (1902-1903). Combarieu se hace eco de este texto de una manera sorprendente, que ilumina su propio proceso. Tras una serie de casos que ilustran « este punto de que la música era un lenguaje especial y aparte que poseía un sentido original, pero inaccesible a los análisis del verbo», Combarieu constata lo siguiente:

Entre los no-civilizados actuales, existe un esbozo de lengua en la que las palabras no se relacionan con conceptos sino que tienen un sentido muy variado, general y preciso a la vez, de manera que tras ellos parece traslucirse el sentimiento de la unidad que reúne una enorme cantidad de cosas. Entre los Hurones, la palabra *orenda* designa el canto, la oración, la fórmula de encantamiento, y el poder que le es atribuido; pero, dicen Hubert y Maus [sic] deteniéndose en este hecho, 'no hay en la naturaleza, y, más especialmente, no hay ser animado que no tenga su *orenda*'.

Se deja oír aquí el musicólogo dispuesto a utilizar de manera esquemática el pensamiento complejo desarrollado por Mauss y Hubert. Y esta manera de hacer la historia de la música marca toda la obra de Combarieu. Testimonio de ello es su definición de la magia en *La musique et la magie*:

«la magia es un conjunto de prácticas con ayuda de las cuales el hombre cree poder imponer su voluntad a la naturaleza, y a los Espíritus con los que la puebla»

La magia se define por su oposición a la religión. El ateo se desvela aquí claramente, sin militancia, pero simplificando finalmente la manera de percibir la magia de Mauss y de Hubert (una magia en la que se articulan agentes, actos y representaciones). Corolario de esta simplificación, una lectura de las relaciones entre música y magia que tiene más que ver con la tipología que con la antropología social. Buena parte del libro consiste en descripciones, que Combarieu titula «hechos de observación» [faits d'observation]. De

este rechazo de verbosas disertaciones sobre la música que recorrerá todos los textos que redacte, hasta su muerte hace el catedrático del Colegio de Francia su caballo de batalla. Pero la valoración del «hecho de observación» no sólo revela la actitud de un investigador prolijo y curioso. Da también buena prueba del estado de la disciplina musicológica en Francia a principios del siglo XX.

\*\*\*

Estudios recientes han puesto de manifiesto la importancia creciente de la historia de la música y de la práctica de las músicas antiguas en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Me limitaré pues a recordar algunos puntos esenciales y a relativizarlos.

¿Relativizarlos? En efecto, todo parece aparentar una Francia subyugada por la historia.

La historia se convierte en la disciplina maestra en la escuela y en la universidad.

Abundan los conciertos históricos, en París y en provincias, que tienen resultados más o

menos prometedores según los proyectos. Pretender que esta moda de la percepción

histórica escapa del dominio musical sería pues excesivo. Sin embargo, basta con seguir

los avatares de los cursos de historia del Conservatorio de París para moderar estos

ardores. Desde 1871, el director del Conservatorio, Ambroise Thomas, afirma querer

favorecer la dimensión histórica. ¡Se crea pues un curso de historia de la música! Pero

no se trata sino de un curso complementario, sólo obligatorio para los estudiantes de

armonía y de composición y en modo alguno para los instrumentistas y los cantantes.

Su carácter «optativo» se ve acentuado por la ausencia del correspondiente diploma. Su

escaso éxito dice sobre todo claramente que sus aires de erudición no permiten crear

fácilmente enlaces con los cursos fundamentales que los jóvenes siguen en el

Conservatorio. Si bien la institución no vive un real entusiasmo por la historia, ello no

impide en absoluto que existan iniciativas aisladas, a menudo merecedoras de salir a la

luz. Así Louis Diemer consagra a la música de clavecín un curso que hará época; y así

también se crea una clase de «estética del arte lírico» en 1906 y de «historia de la

indumentaria en el teatro» en 1908.

El gusto por el pasado puede tomar igualmente el camino de la revalorización del patrimonio. Ello se pone de manifiesto a través de dos iniciativas: por una parte, la creación de un depósito legal para las partituras (objetos inclasificables hasta entonces) y, por otra, la realización de catálogos. Una vez más, estas dos iniciativas no deben llevarnos a disimular ciertas ambigüedades. En 1907, un informe sobre la organización de la biblioteca del Conservatorio de París reagrupa los documentos en dos grandes categorías. Por una parte, la música antigua, por otra, la música moderna. El hecho de que una categoría concierna la música antigua expresa la vivacidad de los conciertos históricos y su importancia. Esta categorización, música antigua-música moderna, se basa en la práctica. De ello se deduce que lo que no es interpretado es objeto de la musicología... Sea como fuere, estas aberraciones no deben ocultar el impulso general. Pues en efecto clasificar una biblioteca o constituir catálogos invita a las compras y a las donaciones. De manera supranacional también: clasificando, consultando catálogos, Francia se da cuenta de la importancia de iniciativas nacionales tales como el *Denkmäler deutscher Tonkunst*. En un contexto europeo en el que tienden a rugir los nacionalismos, dejar de lado las empresas nacionales constituye un error geopolítico... París no es sólo el Conservatorio. Algunos lugares otorgan un espacio a la historia de la música, la integran de manera más juiciosa en el currículo de los jóvenes músicos aprendices. El trabajo que efectúan Charles Bordes y Vincent d'Indy en la Schola Cantorum es suficientemente conocido y constituye una aportación innegable a la expansión de las prácticas musicológicas en Francia en los confines de los siglos XIX y XX.

\*\*\*

La idea de redactar una especie de historia total y comparativa de la música no nace de manera súbita en el espíritu de Jules Combarieu en 1922. Como ha señalado recientemente Rémy Campos, el impulso llegó sin duda desde un lugar concreto, l'École des Hautes Études Sociales. Jeanne Weill (alias Dick May) imagina este lugar como el templo del encuentro entre las disciplinas. Todo debería poder entrecruzarse, las disciplinas, evidentemente, pero también los actores sean universitarios o no lo sean. Desde 1902, se afirma la idea de integrar la música en el programa de la escuela:

«La música y la imagen han creado la única lengua universal y la única lengua eterna de la humanidad: la lengua de los sonidos asociados para conmover cualquier sensibilidad, incluso la primitiva».FUENTE

De una manera casi natural se confió la «sección» de música a Romain Rolland (1866-1944). En 1895, éste había defendido una tesis sobre los comienzos de la ópera (*Les origines du théâtre lyrique moderne. L'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*). Coincidiendo con la exposición Universal de 1900, había organizado el primer gran congreso musicológico en Francia, y después cofundado la *Revue d'histoire et de critique musicale*. A partir de 1904, enseña musicología en la Sorbona. No es pues en absoluto sorprendente que sea a este autor, cuya fecundidad iguala su excelente capacidad de convocatoria, a quien se confíe la misión de abordar el tratamiento de la música en el seno de l'École des Hautes Études Sociales. Sus objetivos eran tres: coordinar esfuerzos, hacer descubrir partituras, mostrar la importancia de la historia de la música. Invita a la tribuna de la escuela a las figuras más sobresalientes de la musicología francesa de ese comienzo de siglo: Pierre Aubry, Maurice Emmanuel, Paul Landormy, Louis Laloy, Vincent d'Indy, André Pirro y Jules Combarieu. Cada uno de ellos participa con mayor o menor entusiasmo, pues había no sólo que imaginar un modo de presentación nuevo (con ejemplos musicales, ilustraciones), sino también entregarse a la apertura epistemológica.

Desde el principio, Combarieu aparece como el más voluntarioso y el más dispuesto a abrirse a nuevos conceptos. Propone así una serie de cursos titulados «la música desde el punto de vista sociológico». El musicólogo se apoya en las investigaciones del sociólogo Gabriel Tarde quien en *Les lois de l'imitation* (París, Alcan, 1890) había propuesto una definición de la sociedad basada en el principio de la imitación. Combarieu, profundamente interesado por la tesis de Tarde, preocupado igualmente por establecer diálogo con sus colegas no-musicólogos de l'École al mismo tiempo que les demostraba la especificidad del campo musical, se apropia de un modo algo desbocado del concepto sociológico para aplicarlo a la música. Y es ahí donde se ponen de manifiesto los límites del diálogo, pues Combarieu, que ya se había proclamado observador de los hechos musicales, se apresurará al transferir el término, ya que la imitación es también un procedimiento de escritura musical:

No creo jugar en absoluto con las palabras al decir: la ley de la composición musical es la

imitación. Es sobre todo en los orígenes del arte cuando esta ley aparece con un carácter de evidencia (quizás, podemos señalarlo desde ahora, porque entonces la sociedad es más homogénea que hoy, quiero decir menos individualista, y más fuertemente unida en torno a algunos dogmas). El primer género en el que los grandes compositores se ejercitaron fue el canon. Siendo así que el canon no es otra cosa que un ejercicio de imitación...

Se podría jugar a rivalizar en las críticas a la posición de Combarieu, reductora por lo que respecta al pensamiento sociológico, pero hay que reconocer cuán difícil fue de construir esta posición con relación a la tradición musicológica.

En efecto, el principio de imitación se encuentra en el centro de los debates sobre la música de los siglos XV y XVI, sobre todo desde la publicación del tercer volumen de la *Geschichte der Musik* de Wilhelm Ambros, en el que se habían puesto en relación imitación y dimensión mística, esencialmente en la obra de Johannes Ockeghem. Son testimonio de la perennidad de las opiniones de Ambros a propósito de la música de Ockeghem algunos pasajes extraídos de la obra de dos musicólogos de la primera mitad del siglo XX pertenecientes a contextos culturales y a tradiciones científicas profundamente diferentes de las de la musicología alemana de la segunda mitad del siglo XIX, André Pirro y Charles van den Borren:

«Pero el conocimiento de las adulaciones mundanas [a propósito de la *Missa De plus en plus*], y la voluntad de dejarlas atrás, permitieron sin duda eludir estos motivos desmesurados [...] En suma, el tema es tratado con indolencia [a propósito de la *Missa Au travail suis*] excepto en el Kyrie. El resto revela un Ockeghem improvisador que dispone las cuatro voces con la más agradable variedad.»

«Es ante todo un arte libre, aunque a veces muy complicado; y si la matemática ha podido, ocasionalmente, jugar un papel en su constitución, no ha sido más que a título de disciplina subyacente, pero en absoluto dominante [...] El verdadero Ockeghem no es, en definitiva, en absoluto lo que se había creído hasta en sus últimos años. El hombre de los cánones, el gran pedagogo se ha revelado, en efecto, como uno de los artistas más libres. »

Se percibe fácilmente cómo Pirro y van den Borren continúan evolucionando en el mismo perímetro trazado por Ambros: también ellos recurren a las mismas metáforas, al hablar de un arte «libre», es decir ajeno a las técnicas de composición de sus contemporáneos, las cuales autorizan discursos críticos extremadamente diversificados.

Y de hecho, se observará que a propósito de Dufay y de los otros compositores de finales del siglo XV, Ambros y sus sucesores no utilizan las metáforas de «libertad» y de «indeterminación». Analizando la música de Dufay, Ambros subraya, por ejemplo, el carácter *arioso*, y en consecuencia musicalmente definido; Pirro habla de «solidez armónica» (p.178), de conclusiones «vigorosamente afirmadas» o, en general, de «tono decisivo» (p.86), de melodía «fuerte, simple y bien ritmada» (p.83). Describiendo el estilo de Busnois, Van den Borren afirma que aunque no posee la envergadura de Ockeghem, gracias al empleo sistemático de la imitación es «uno de los que representan, de manera más típica, la transición entre el gótico y el Renacimiento» Sobre la base de las categorías analíticas de las que disponía, la historiografía musical de los dos últimos siglos era capaz de integrar a los compositores más importantes de la época de Ockeghem en el interior de una historia evolutiva de las técnicas de composición que reflejaba, en la música, los cambios principales de la cultura europea del siglo XV. Ahora bien, estos mismos instrumentos analíticos no permitían determinar el papel de Ockeghem en esta historia, sino únicamente revelar su dimensión de alteridad. El paso decisivo hacia la construcción de Ockeghem como sujeto místico había sido realizado definitivamente, y esperaba sólo una pluma que entretajara los hilos de un discurso de orígenes muy antiguos. Combarieu no será el autor de ese discurso: éste se hallará en manos de la musicología alemana de entreguerras.

\*\*\*

Para el año 1906-1907, Jules Combarieu escoge impartir un curso en el Collège de France sobre el estado de su disciplina. Este curso aparecerá en dos artículos de la *Revue musicale* con el título «Organisation des études d'histoire musicale en France dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle»(en 1906 y en 1907). Christian Corre ha elaborado una notable síntesis de estos dos artículos que yo a mi vez esquematizo:

1. Combarieu se pregunta acerca del retraso en la autonomización de la musicología. Ve que la responsabilidad de ello se debe a la pregnancia del modelo de la historia política, para la cual las obras de arte tienen valor como fuentes de información sobre las costumbres y los acontecimientos de la época. Ahora bien, «el más hábil contrapuntista» no es un cronista, un testigo. Existe un Libro de la música: los textos musicales y los escritos relativos a la música, que



están en la base del trabajo musicológico. La arqueología ha sido pues la primera etapa de la musicología francesa, al iluminar las mentes. Descifrar es entonces la piedra angular del proto-musicólogo.

2. La segunda etapa es la de la emancipación de lo religioso. Pues la práctica «arqueológica» incitó a los musicólogos a crear un lazo indefectible entre música y religión:

« Es un hecho a señalar que las cuestiones de música religiosa han sido tratadas y retomadas con una insistencia incansable, a riesgo a veces de caer en repeticiones fastidiosas e inútiles (en un momento en el que tales estudios no podían llegar a término), a la vez por los escritores profanos y por los arqueólogos especialistas pertenecientes a la Iglesia.»

Y la presencia de lo religioso implica un debilitamiento de la calidad:

« Rara vez ha ocurrido que las cuestiones de música religiosa hayan sido discutidas con sangre fría [...] de una manera desinteresada y sin reservas mentales. Se ha llevado a ellas algo del ardor que parece inherente a todas las disputas teológicas.»

3. Conviene pues ir más allá de la arqueología. El modelo puede provenir entonces de las ciencias del lenguaje. El contemporáneo de Combarieu, Pierre Aubry, acababa de mostrar cuánto la filología podía aportar a la musicología. Combarieu recomienda seguir el ejemplo de Bréal, traductor de la Gramática de Bopp: sugiere en consecuencia traducir a Guido, a Forkel, a Spitta, a Riemann. A partir de estos textos, será posible en adelante elaborar la lista de los temas que pertenecen exclusivamente a la musicología.
4. Existe una posible aplicación del trabajo musicológico: el concierto histórico. Combarieu los alienta olvidando a sabiendas mencionar la aportación, tan rica, de sus predecesores.

Combarieu les había dado vueltas a estas ideas durante largos años. En la respuesta que había publicado a la muy hostil reseña crítica firmada por Dauriac de sus *Rapports de la musique et de la poésie en 1894*, la argumentación se centraba en la posibilidad de hacer de la música un lenguaje. El que sería pronto musicólogo apelaba al apoyo de los monjes de Solesmes:

«Si hay un término que los trabajos más recientes de la ciencia musical parecen

autorizar, es desde luego éste. En la Introducción general de su *Paléographie*, en la que han restituido al canto litúrgico su pureza primitiva al estudiar los manuscritos, los benedictinos de Solesmes se han trazado un programa de estudios cuyas líneas maestras son las siguientes: 1º estudiar paralelamente los cuatro *dialectos* musicales (canto ambrosiano, canto gregoriano, canto gálico, canto mozárabe); 2º investigar sus vínculos comunes con el canto greco-hebraico; 3º seguir sus transformaciones en los tiempos modernos. Como se ve, es una aplicación al estudio de la música de los principios de la gramática comparada. No sé si el Sr. Dairiac que se ocupa también, en la Facultad de Montpellier, de historia musical, aprueba este grandioso plan de trabajo; por mi parte, veo en él motivos de sobra para justificar el empleo de la palabra ‘lenguaje’. »

A partir de la primera mitad de los años 1890 los aliados son ya los filólogos. En su reseña del cuarto volumen de la *Paléographie musicale*, el musicólogo saludará la aparición de una «nueva ciencia» que «puede completar en varios aspectos nuestros estudios tradicionales de filología» [peut compléter sur plusieurs points nos études traditionnelles de philologie]:

«Esta ciencia, como todas las ciencias de observación, se inspira primero en una hipótesis fecunda: asimila la música al lenguaje y le aplica los mismos métodos de análisis. [...] Envuelve a la vez: la paleografía, puesto que el testimonio de los manuscritos es situado a partir de ahora antes del de los *Scriptores*; el arte musical, ni qué decir tiene; la gramática finalmente, puesto que el canto llano, estudiado primero como una especie de espejo en el que se refleja la lengua latina, es considerado después como un lenguaje independiente, sometido a variaciones dialectales cuya morfología ya está iniciada y a cuyo estudio pueden aplicarse los métodos de la gramática comparada.»

Combarieu propondrá en el mismo texto «perseguir este mismo estudio en la música moderna.»

\*\*\*

Publicado en la Biblioteca de filosofía científica de Ernest Flammarion, *La musique, ses lois et son évolution*, especie de manifiesto que reúne varios años de clases, comporta una introducción programática en la que Combarieu proclama que la música guarda relación con siete ciencias:

1. la acústica (¿qué es un sonido? ¿cómo se mide?)
2. la fisiología (¿cómo se perciben los sonidos? ¿cuál es el mecanismo del oído?)

3. las matemáticas (¿no es la música más que números y cálculo?)
4. la psicología (¿qué sucede con las impresiones sonoras? ¿qué hacen con ellas la memoria, la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia?)
5. la estética (¿qué significan las obras?)
6. la historia y sus anexos –arqueología, filología, paleografía (¿cómo se han formado los diversos géneros de composición? ¿qué papel jugó la música en la civilización?)
7. y la sociología (¿qué lugar ocupa la vida colectiva en la formación de las diferentes músicas? ¿no imponen las sociedades su forma a la gramática del lenguaje de los sonidos?)

El profesor del Collège de France no desea sin embargo proponer un recorrido que invitaría a seguir la música desde el momento en que se constituye físicamente (acústica) hasta su presencia actual, objeto entonces de las «ciencias morales». Al mismo tiempo, Combarieu, se resiste a un enfoque simplemente cronológico que hubiera llevado a recorrer un conjunto de creaciones musicales desde los tiempos más remotos hasta la época contemporánea, pues semejante lectura le habría obligado a deshacerse «de generalizaciones filosóficas». Combarieu opta entonces por una definición psicológica: la música es «el arte de *pensar con sonidos*»; a la cual añade una segunda propuesta: «el pensamiento musical es la manifestación de un instinto general y profundo, más o menos oscuro, pero reconocible en la humanidad en todas partes». Dicho de otro modo, la música es lo que permite rechazar el europeocentrismo o el historicismo: los primitivos participan en la constitución de la música tanto como los sabios compositores occidentales.

A partir del momento en que Combarieu adopta un punto de vista no-eurocentrista y no-historicista, se ve obligado a restituir la dimensión social de la música: ésta es un «hecho natural y universal como el lenguaje», y se relaciona «con leyes profundas y permanentes de la vida social». Así pues:

« No ha sido nunca «un fin en sí» como dicen los filósofos; siempre ha estado subordinada a un acto importante de la vida pública»

Y no faltan ejemplos: la música estuvo siempre «asociada, como elemento orgánico y necesario a los actos de la vida religiosa y de la vida profana, de la guerra y de la paz».

Jules Combarieu se encuentra en una posición cuando menos difícil, incluso inextricable. A partir del momento en que afirma que el arte por el arte es un concepto reciente, se ve obligado a repensar el objeto que estudia y el método con el cual aborda dicho objeto. Su lectura será pues sociológica, pero en el sentido más rudimentario de la disciplina, contentándose con el funcionalismo. La estética musical no será puesta irremediamente al margen de la disciplina musicológica: depende simplemente de otros actores del campo de estudio, los filósofos (no los historiadores de la filosofía) y los folletinistas musicales. Este abandono de la estética tendrá su época.

\*\*\*

1911: Combarieu tiene ya tras él un conjunto impresionante de publicaciones. No por ello se detiene. Apenas terminada *La musique, ses lois, son évolution* (París, 1907), emprende un vasto proyecto: una historia de la música de los orígenes a la muerte de Beethoven que no contará con menos de tres tomos, publicados en 1913 y en 1919. En un artículo de la *Revue musicale* de agosto-septiembre de 1911, Combarieu desvela la trama de esta historia. El artículo se titula simplemente «L'histoire de la musique» y consta sólo de seis páginas (páginas 367 a 372). Este breve texto revela en profundidad no sólo las concepciones de la historia de las que se reivindica Combarieu sino también su método de trabajo que, como se ha mostrado, es particularmente eficaz (en términos cuantitativos al menos).

Una frase, en la página 369, muestra más que ninguna otra la orientación tomada por Combarieu tras las experiencias llevadas a cabo en l'Ecole des Hautes Études Sociales:

«La música propiamente dicha es el *Arte de las relaciones sonoras agradables a la inteligencia, al sentimiento y al oído*. No insisto en esta definición; podría sustituirse por esta otra, mucho más simple, y suficiente para lo que nos ocupa: *la música es el conjunto de las obras que los compositores nos han dejado.*»

Existe desde luego un juego tipográfico que da un carácter voluntariamente pedagógico a la frase. Pero se observa sobre todo ese abandono manifiesto de la reflexión sobre la naturaleza de las artes que tanto le había interesado durante la primera década del siglo. La historia de la música no descansa a partir de ahora en una percepción general de las

artes y de sus interacciones, sino que trata de monumentos como curiosidades aisladas, no enumerables. Nos hallamos ahora lejos de la sociología de Tarde en la que se había inspirado y que aspiraba a establecer una sociología estadística... Más asombroso aún: la imposibilidad de enumeración autoriza a Combarieu a basarse únicamente en su biblioteca personal de experiencias musicales. Su historia aparecerá así salpicada de ejemplos musicales cuya pertinencia epistemológica no será nunca demostrada. Súbitamente, Combarieu ha decidido hacer que su discurso se vuelva opaco por lo que respecta a las operaciones que lo constituyen.

Más adelante en el mismo artículo:

«Como en los atlas de hoy en día, habría también que multiplicar las líneas que indican las rutas creadas por las relaciones internacionales: pues si ha habido ciudades y pueblos privilegiados en los que uno puede pararse, en todas partes no se encuentran, incluso en Oriente, sino intercambios y cruces de influencias, transmisiones y compenetraciones, ideas en marcha, tradiciones que tras haber atravesado un cierto número de siglos y de países, tienen un punto de llegada que se convierte a su vez en nuevo punto de partida.»

«Un mismo principio los domina: el de la composición ordenada. Así una simple yuxtaposición de notas no basta para crear una melodía, no más que un montón de piedras no es un edificio. Este principio de composición se llama simetría para las artes del reposo, ritmo para las artes del movimiento; todos sus demás caracteres son diferentes.»

\*\*\*

Jules Combarieu no se paró nunca a describir su método de trabajo. El artículo de 1911 es sin embargo la viva imagen de los que nos hemos encontrado ya en varias ocasiones: un conjunto de fichas pegadas cronológicamente, temáticamente, por localidad, por género. Importa poco, lo que cuenta es disponer de estas fichas:

«La historia musical, anexo de la historia de la civilización, se escribe siguiendo el método ordinario usual en filología: estudio de las fuentes, desciframiento de las escrituras antiguas, comparación de los testimonios, clasificación de las obras, e aquí y allá, cuando hay que colmar lagunas, conjeturas discretas. La enorme cantidad de monumentos y de escritos indescifrables que reclaman su atención obligan al historiador a escoger: su papel no es decirlo todo, lo cual es materialmente imposible, sino sacar a la luz los hechos característicos y señalar su relación»

El artículo de 1911 no es otra cosa más que un número restringido de fichas que son reorganizadas constantemente. Hacer la historia de esta manera suscita la moda de los repertorios. Combarieu no es el único que sucumbe a ellos. Más o menos en la misma

época, Maurice Emmanuel elaboraba un repertorio de los principios de escritura en su *Histoire de la langue musicale*. Romain Rolland realizaba auténticas series de biografías, mientras que Henry Expert concentraba su atención en piezas musicales con sus *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

Un año antes de este artículo, Combariu había publicado, en la misma *Revue musicale*, una necrológica de su amigo Pierre Aubry. El texto adopta un tono intensamente personal y al mismo tiempo profundamente metodológico:

«Tal amistad era provechosa para ambos. Con el ejemplo de su estricto método de especialista en el análisis de documentos antiguos, que se orienta siempre al desciframiento de las fuentes y que excluye sistemáticamente toda ‘estética’ oratoria, Pierre Aubry fortalecía en mí el gusto por la verdad; y reconocía que las ideas generales y las paradojas filosóficas con las que yo me divertía abrumándolo no dejaban de tener interés para él.

Éramos críticos despiadados el uno del otro cuando hablábamos de nuestras obras, defendiendo, instintivamente, puntos de vista opuestos.

Me acuerdo de que un día, lo dejé muy asombrado al hacerle, con la pluma en la mano, un análisis de sus *Cents motets du XIII<sup>e</sup> siècle* que acababa de leer: una obra monumental y admirable en tres volúmenes, el primero de los cuales reproduce con fotografías las páginas de un manuscrito anotado; el segundo da la traducción de esta música con escritura moderna, y el tercero contiene una reseña histórica sobre cada una de las obras recopiladas. Pero hay una laguna, ¡al menos para mi gusto personal!

- ¡Cómo! le dije, se toma Vd. la molestia de fotografiar página por página un enorme manuscrito de música, en depósito en Bamberg; transcribe Vd., para el lector actual, todas esas obras del S. XIII; se entrega Vd. a enormes investigaciones en Francia, en España, en Inglaterra para reconstruir la historia de cada una de ellas; a este trabajo que le ha costado varios años de paciente lectura y cuya importancia Vd. reafirma de este modo, le hace Vd. el honor de una publicación monumental,- ¿y no se le ocurre ni por un instante decirnos cuál es el valor musical, artístico, de ese manuscrito que ha sacado Vd. del olvido de una manera tan laboriosa? ¿Se desinteresa Vd. de su contenido estético? ¿Desdeña decirnos si el contrapunto de estos motetes (¡que, por mi parte, encuentro incorrectos!) le parece bueno o malo?

Aubry, añadí después de haber vaciado mi vaso, ¡preste atención a lo que le voy a decir! A vd. no le gusta la música. No le gusta más que el documento musical. No es lo mismo. Lo que le encanta es haber publicado en un hermoso papel de gran formato, con fototipias y caracteres Elzevir, una obra que puede compararse con la

*Paléographie* de los Benedictinos de Solesmes. Sé bien que en materia musical somos, tanto Vd. como yo, epicúreos y perezosos; pero verdaderamente, las alegrías que le da a un músico su austera erudición son sólo un pequeño consuelo para la decepción. ¡Nos merecíamos algo más!

- Hay quizás algo de verdad en lo que dice, me respondió sonriendo, pero exagera Vd. Yo hago historia, y no crítica. Les proporciono materiales; ¡es cosa de Vds. apreciarlos como quieran! El papel del arqueólogo es modesto, pero indispensable. ¿Acaso no es necesario que buenos obreros preparen primero las carreteras por las que circularán después los automóviles de gran lujo? Me dice Vd. que no amo la música. Me recuerda al predicador que le decía a un monje que siempre estaba orando: ¡Vd. no ama a Dios! Sólo ama su salvación.»

Combarieu no condena a su amigo y a su modo de hacer musicología, aprovecha la ocasión para decir que lo que les separa es, en su caso, la voluntad de comprender las obras en su verdad artística. Este texto dice mucho de la confusión que reina en Combarieu sobre el género de expresión: es a la vez profesor en una institución del saber de primera línea y crítico de un periódico que oscila entre reseñas críticas de conciertos, chismes y artículos científicos.

Esta ambivalencia en el enfoque del objeto musical (y no es Combarieu quien la instituye sino más bien quien le da carta de nobleza) y en consecuencia en el estatuto de una musicología destinada a un público de melómanos o de aficionados a la música, de periodistas o de curiosos, a veces mundanos, marcarán la musicología francesa durante varias décadas. La Laurencie, Prud'homme o Henry Quittard son críticos. Ser crítico e historiador de la música presenta evidentemente el interés de ser comprendido. ¡Un historiador no se dirige más que a un público restringido! La musicología francesa entiende así legitimar su existencia sobre un corpus de trabajos que no pueden todos reivindicar el estatuto de trabajo científico.

Para ganar en «calidad científica», hubiera sido necesario reunir dos condiciones: una ampliación de las competencias y un modo de enseñanza adaptado. El primer punto es difícil de medir. Combarieu marchó a estudiar con una figura esencial de la musicología del S. XIX, Spitta; es sensible a las nuevas publicaciones en lengua extranjera. No es un loco de los archivos. Pero otros críticos irán a examinarlos detenidamente por él. La Laurencie y Quittard son dos brillantes ejemplos. André Pirro provocó una ruptura al crear un verdadero seminario en el que irán a formarse numerosos musicólogos. Pirro manifestó su intención personal sin buscar una

institucionalización del mismo.

\*\*\*