

# El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva

## A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu

Jean-Jacques Nattiez

Revista Transcultural de Música  
Transcultural Music Review

---

### ABSTRACT

J.-J. Nattiez starts explaining Lévi-Strauss methodology for the analysis of myths, which he then uses to interpret Brailoiu's work from a structuralist point of view. Brailoiu's Phobia to Chronos is also central to the idea of time which guides Lévi-Strauss when he connects music and myth. Right through his writings, Brailoiu is reticent towards considering the diachronic dimension of musical phenomena, without, however, denying its evidence. This apparent contradiction is solved from a theoretical proposition similar to the one established by F. de Saussure in linguistics when he distinguishes between language and speech. Brailoiu's methodology of analysis is significantly conditioned by his conception of oral music tradition. Herein collective creation and instinct of variation are the principal concepts which Nattiez discusses critically.

J.J. Nattiez establishes three phases in his systematic analysis of Brailoiu's writings: the determination of the nature and the functioning of a particular system, the empirical study of confirmed realities and, finally, the elaboration of synoptic charts for recording the variations in different performances of the same song.

A constant in Brailoiu's oeuvre is his prudence in matters of methodology. He shows it in his criticism towards the Berlin School, whose teleologic and diffusionist vision he never shared. However, many of Brailoiu's works reveal a keen interest in the universals of music.

Nattiez ends his reconstruction of Brailoiu's thought by discussing the numerous analogies between his methodological approach and different tendencies in structuralism.

---

### I. Los mitos y las obras musicales son máquinas supresoras del tiempo

Si hay una idea generalmente aceptada sobre el estructuralismo es la negación manifiesta de éste hacia la historia. Se ha escrito y se ha dicho mucho sobre ello, especialmente sobre los métodos de Lévi-Strauss. Se ha glosado mucho sobre la analogía que el antropólogo propone entre el análisis de los mitos y la partitura musical en el célebre artículo *La structure des mythes* (1958: 235) o sobre la comparación entre mito y música en la no menos célebre "Ouverture" de *Le Cru et le cuit* (1964). No obstante, filósofos y músicos han discutido a menudo las propuestas lévi-straussianas partiendo de sus respectivas disciplinas, sin ahondar verdaderamente en las motivaciones que impulsaron al antropólogo a

basarse en la música. Parece que la idea fundamental que confiere unidad al pensamiento de Lévi-Strauss no es tanto su concepción (o su rechazo) de la Historia como, más ampliamente, su relación con el Tiempo.

Recordemos brevemente el método de Lévi-Strauss para precisar nuestro discurso. Siguiendo las enseñanzas de Saussure y de la influencia de Jakobson, Lévi-Strauss concibe el mito como un relato sintagmático que, si se dispone de los "mitemas", es decir, de las unidades de significación del mito, es posible reescribir según ejes paradigmáticos que reagrupan en una misma columna las unidades semánticas emparentadas (1958:236):

"Cadmos busca a su hermana Europa, raptada por Zeus			
		Cadmos mata al dragón	
	los espartanos se exterminan mutuamente		
			Labdacos (padre de Laios)= cojo
	Edipo mata a su padre Laios		Laios (padre de Edipo)= torpe
		Edipo inmola la Esfinge	
			Edipo=pié
Edipo se casa con Yocasta, su madre			
	Etéocles mata a su hermano Plínice		
Antígona entierra a Plínice, su hermano, violando la prohibición"			

"Nos encontramos así ante cuatro columnas verticales, de las cuales cada una agrupa varias relaciones que pertenecen al mismo "paquete". Si tuviéramos que narrar el mito, no tendríamos en cuenta esta disposición en columnas, y leeríamos las líneas de derecha a izquierda y de arriba a abajo. No obstante, si se trata de comprender el mito, una mitad del orden diacrónico (de arriba a abajo) pierde su valor funcional y la "lectura" se realiza de izquierda a derecha, una columna tras otra, tratando cada columna como un todo. Todas las relaciones agrupadas en la misma columna presentan, por hipótesis, un rasgo común que hay que extraer" (1958:237).

No abordaré aquí, una vez más, los serios problemas epistemológicos que se derivan de este método, ni la legitimidad de este análisis del mito de Edipo. Lo que me interesa son las motivaciones profundas de Lévi-Strauss que lo fundamentan.

No está de más detenerse un instante en la manera en cómo, a lo largo del presente artículo, el autor reconduce la famosa distinción de Saussure entre lengua y habla. En el Cours de linguistique générale, el

concepto de lengua designa la parte colectiva del lenguaje: "Es un tesoro asentado por la práctica del habla entre los sujetos pertenecientes a una misma comunidad, un sistema gramatical existente virtualmente dentro de cada cerebro, o más exactamente en los cerebros de un grupo de individuos" (1921: [63], 30). El habla, al contrario, es un hecho individual de ejecución cuyas variaciones no afectan al sistema de la lengua.

Ahora bien, cuando Lévi-Strauss recoge esta distinción como preámbulo a una comparación entre el lenguaje y el mito, introduce en la concepción saussuriana el factor tiempo:

"Al distinguir entre la lengua y el habla, Saussure mostró como el lenguaje ofrecía dos aspectos complementarios: uno estructural y otro estadístico; la lengua pertenece al dominio de un tiempo reversible, y el habla al dominio de un tiempo irreversible" (1958:230, el subrayado es mío)

. En otras palabras, el sistema lingüístico, al ser una masa a partir de la cual se expresan los sujetos parlantes, escapa a las limitaciones del discurrir temporal del habla. Del lenguaje, Lévi-Strauss pasará al mito.

"Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: "antes de la creación del mundo", o "en los primeros años", o "en un tiempo remoto". No obstante, el valor intrínseco que se atribuye al mito proviene del hecho que estos acontecimientos, los cuales se considera que ocurrieron en algún momento del tiempo, forman también una estructura permanente" (ibid:231)

. El mito es una forma de habla encarnada en el lenguaje, y en cuanto tal, depende del tiempo irreversible. No obstante, posee una "lengua", separada de la estructura lingüística a través de la cual se expresa, y que consiste en el sistema de relaciones semánticas que el análisis estructural, él mismo dependiente del tiempo reversible, tiene por objeto revelar. Lo que fascina a Lévi-Strauss en la historia mítica es esa capacidad "del pensamiento salvaje (...) de extraer la materia de un sistema coherente en el cual una diacronía, de alguna manera contada, colabora con la sincronía sin riesgo de que entre ambas surjan nuevos conflictos" (1962:313, el subrayado es mío). Así, toda la empresa científica de Lévi-Strauss consiste en arrancar al discurrir inexorable del tiempo la permanencia de una estructura universal y a-crónica. Es en este punto donde el acercamiento del mito y de la música propuesto por en *Le Cru et le Cuit* adquiere todo su sentido. Para Lévi-Strauss, mito y obra musical tienen en común

"ser lenguajes que trascienden, cada uno a su manera, el plan del lenguaje articulado, requiriendo como éste una dimensión temporal para manifestarse. No obstante, esta relación con el tiempo es de una naturaleza muy particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuvieran necesidad del tiempo más que para desmentirlo. Una y otra son, efectivamente, máquinas supresoras del tiempo" (1964:23-24, el subrayado es mío)

. Y el autor reencuentra la terminología de *La structure des mythes*:

"Por debajo de los sonidos y los ritmos, la música opera sobre un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediamente diacrónico puesto que es irreversible, del cual sin embargo ella transmuta el segmento que fuera consagrado para escucharlo en una totalidad sincrónica y cerrada en si misma. La audición de una obra musical, por lo que respecta a la organización interna de la misma, ha inmovilizado el tiempo que pasa". (ibid:24, el subrayado es mío)

. El desarrollo sintagmático de la obra musical funciona según una estructura a-temporal cuya organización ha sido mostrada a través de la técnica del análisis paradigmático por la semiología musical de Nicolás Ruwet (1972) y sus inmediatos sucesores.

Lévi-Strauss no resistió la tentación de substituir los términos clásicos de "sintagma" y "paradigma" por "sincrónico" y "diacrónico", acercando dos parejas de nociones operativas completamente distintas, arriesgándose así a crear una confusión metodológica por favorecer un suplemento de ser. Desde la misma perspectiva ¿no es sintomático que encontrando -sin nombrarla- la oposición de sintagma y paradigma, Xenakis (1963) propusiera distinguir entre las "estructuras en-el-tiempo", es decir los fenómenos inscritos en la linearidad del devenir musical, y las "estructuras fuera-del-tiempo", o sea, el material no ordenado a partir del cual el compositor crea su obra?.

Lévi-Strauss reconoce al mito y a la música en relación al tiempo una significación profunda. es por ello que, dada su dimensión inmanente, la música inspira su metodología del análisis de los mitos. La experiencia musical adquiere, para el autor, una dimensión casi metafísica: "Al escuchar la música y mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad". (1964:24). Lo mismo ocurre, por supuesto, con el analista del mito, como puede comprenderse leyendo el "Finale" de L'homme nu (1971).

El ser humano es capaz de sustraerse al tiempo a través de la experiencia, estética o analítica, del mito y de la música. Pero la concepción estructural de ambos campos de estudio y de experiencia entrañan una implicación que debemos subrayar en todo momento: si la esencia profunda del mito y de la música reside en una estructura a-temporal, el acercamiento de ambas formas simbólicas puede prescindir de un creador:

"Si preguntáramos dónde se haya el verdadero hogar de la obra, habría que responder que es imposible determinarlo. La música y la mitología confrontan al hombre a objetos virtuales de los cuales tan sólo la sombra es actual, a aproximaciones conscientes (una partitura musical y un mito no pueden ser otra cosa) de verdades ineluctablemente inconscientes, y que le son consecutivas. En el caso del mito (...), esto apunta a la relación irracional que prevalece entre las circunstancias de la creación, que son colectivas, y el régimen individual del consumo. Los mitos no tienen autor (...). Cuando se narra un mito, los oyentes individuales reciben un mensaje que no proviene, hablando con propiedad, de ningún lugar." (1964:26, el subrayado es mío)

. Por todo ello, el trabajo del mitólogo no consistirá en interpretar un discurso sino en poner de relieve una estructura. La situación es muy similar por lo que respecta a la música:

"Ignoramos todas las condiciones mentales de la creación musical. (...) El creador de música [es] un ser semejante a los dioses" (ibid.). En cuanto a los oyentes del mito y de la música, no se les reconoce un papel activo: "El mito y la obra musical aparecen como directores de orquesta" -de una estructura trascendente, podríamos precisar- "en la cual los oyentes son los ejecutantes silenciosos" (1964:25)

. Lévi-Strauss pone entre paréntesis al creador y al oyente en favor de la estructura.

Así, ontológicamente reducidos a una esencia estructural, mito y música prescinden a la vez del Tiempo y de los actores del intercambio simbólico.

---

## **II. Tiene una historia la música de tradición oral?.**

Prácticamente al mismo tiempo que Lévi-Strauss elaboraba los principios y la metodología del análisis estructural, un etnomusicólogo rumano llamado Constantin Brailoiu producía -al parecer sin contacto alguno con Lévi-Strauss- una obra teórica y analítica importante. No obstante, y por diversos motivos, su influencia apenas sobrepasaría el círculo de los especialistas francófonos de la disciplina. En primer lugar, porque la obra no ha sido traducida al inglés hasta fechas relativamente recientes (1984). En segundo lugar, porque Brailoiu nunca elaboró una síntesis de sus artículos, a menudo publicados en revistas confidenciales. En tercer lugar, porque -a diferencia de lo que sucede con la crítica literaria, la antropología o la lingüística-, la tecnicidad del discurso científico sobre la música y la especificidad de la etnomusicología, cohartan su posible influencia en las grandes orientaciones del saber.

El parentesco entre el pensamiento de Brailoiu y Lévi-Strauss es considerable: los métodos de análisis propuestos por el etnomusicólogo se explican por su concepción de la creación musical colectiva que, a su vez, reposa sobre un peculiar recelo de la explicación histórica y atestigua una fobia a Cronos.

Cuando intentamos reconstruir la actitud de Brailoiu respecto a la historia a partir de sus artículos, sus reseñas para la Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée (reedición Nattiez 1984), o las numerosas emisiones de radio que produjo para la Radio Suisse Romande a partir de esta colección, podemos tener la sensación de estar ante un pensamiento ambiguo, hasta contradictorio.

Lo primero que observamos, en sus notas y en ciertas emisiones (cobre Suiza, Escocia), es el gran número de alusiones a la antigüedad de las piezas. En referencia al Betruf suizo, dice: "este relato salmódico llegado del fondo de los años", "las curiosas llamadas a los animales, los cencerros, los gritos y mismo jodel son antiguos"; sobre los galeses: "la música escocesa más antigua, hoy agonizante"; sobre los tuaregs: "sistemas [de cuatro sonidos] que deben considerarse muy arcaicos"; respecto a los flamencos: "El pasado no muere jamás completamente";

y sobre la música popular árabe: "Nos preguntamos también si el canto popular de los árabes no ignorará, de la misma manera, cualquier teoría culta y, viviendo su propia vida, perpetua el recuerdo de una edad anterior".

Esta insistencia sobre el pasado puede sorprender si comparamos estas observaciones con otras que se encuentran en la misma Collection Universelle. Refiriéndose a una hipótesis de Farra, que ve en los launeddas sardos un trazo de la prehistoria musical europea, comenta:

"Más que perseguir la solución de lo insoluble (...), dejémonos llevar por las penetrantes olas de estas incomparables combinaciones sonoras". Y escribe sobre la música corsa: "Se observa claramente que varias grandes corrientes, de edad y origen diverso, se encontraron sobre este exiguo territorio. Pero, ¿qué corrientes fueron? ¿Llegaron de Europa o de África? ¿Del norte o del este? ¿Se observan vestigios de un antiguo estilo autóctono? Los modelos de cantos que ofrecemos apenas permiten responder a estos interrogantes."

De hecho, solamente volviendo a los artículos de Brailoiu y comparando sus propuestas, podemos intentar esclarecer esta aparente contradicción entre la insistencia sobre el pasado y la renuncia a explicar los orígenes. Muy pronto Brailoiu se dió a conocer por sus reticencias respecto al difusionismo de la escuela etnomusicológica de Berlín (Stumpf, Hornbostel, Sachs) y especialmente a su Kulturkreislehre (teoría de los círculos culturales). En una agresiva publicación titulada "Folklore musical", que apareció en 1949, esto es, en una época en la cual había acumulado ya una gran experiencia en trabajo de campo pero aún sin contribuciones personales originales, Brailoiu escribe: "Todavía no ha llegado la hora de atribuir con autoridad, y disimulando la fragilidad de nuestros conocimientos tras una terminología coriácea, tal elemento musical a tal raza, a tal "círculo cultural" o a "tal clima" (Brailoiu, R:325). Sobre la base de atribuciones como éstas, la Kulturkreislehre se proponía fechar los hechos culturales, las razas y los círculos correspondientes a un cierto nivel de desarrollo jalonado cronológicamente. En uno de sus últimos textos, la posición de Brailoiu no había variado en absoluto:

"La tesis de una cuna única de las culturas establece un parentesco entre todas las prefiguraciones de la más alta que uno se creía autorizado a situar en el mismo nivel de una evolución interrumpida o abortada. Se agruparían así en "círculos" entre los cuales resultó urgente establecer una jerarquía." (Brailoiu II: 195-196)

. Más adelante, tras burlarse de los supuestos "contactos prehistóricos" y de las "fabulosas migraciones", prosigue:

"Una clasificación por estados de desarrollo apelaba imperiosamente a un patrón de primitivismo, y se creyó encontrarlo en un silogismo. La "estrechez de la consciencia" del primitivo tendría como corolario material la estrechez de su canto, cuya amplitud no excede el escalonamiento de algunos sonidos contiguos. Paralelismo que, desgraciadamente, asimila, con muy poco cuidado, una metáfora a una propiedad concreta" (II:197)

. Parece que Brailoiu se refiere aquí a los Anfänge der Musik de Stumpf (1911), pero pueden encontrarse, en inglés, tesis idénticas en la obra póstuma de Sachs The Wellsprings of Music (1962). El hecho que cite a Stumpf como referencia positiva, en un mismo artículo (II:189), no debe ilusionarnos: Brailoiu poseía una elegancia retórica capaz de criticar sin ofender, camuflando un ataque en sutiles cumplidos. Así puede describir a Hornbostel como: "un espíritu muy original, y cuyos errores incluso han contribuido tanto al progreso de la ciencia". Y si en su "Étude interne" de la etnomusicología, cita sin acrimonia la protohistoria de la música ilustrada por Wiora (passim) y Sachs (1936) que en otros escritos ataca abiertamente, es porque la polémica no cabe en un capítulo del Précis de musicologie. Juzgadlo vosotros mismos:"Se ha hablado demasiado ligeramente, en el presente, de músicas neolíticas y de la edad de bronce" (II: 198, véase también R: 128 y II:175). "La deficiencia o la debilidad de la información nos aparta de proyectos demasiado vastos." (R:110).

Las críticas de Brailoiu contra la Escuela de Berlin se dirigen a las imprudencias metodológicas de sus miembros y a la fragilidad de sus razonamientos. Esta crítica es, de alguna manera, de naturaleza lógica. Pero al mismo tiempo se trata de una crítica fundada en la experiencia: la óptica comparativista -no olvidemos que de naturaleza sincrónica - interviene para mostrar la fragilidad de sus construcciones:

"Mientras la comparación internacional o intercontinental no haya revelado analogías capaces de orientar las miradas más allá de la estrecha esfera de los primeros descubrimientos locales, es inevitable que tomemos la producción popular occidental como el estado embrionario y la prefiguración informe de la culta." (R:88)

. El artículo "Folklore musical", del cual extraemos la siguiente cita, nos ofrece múltiples ejemplos:

"Hensel no es menos culpable al considerar como una herencia de la prehistoria germánica una combinación de ritmos ciertamente común a los alemanes de todas partes, a los holandeses, a los finlandeses (que no son germánicos!), pero también familiares a los franceses, italianos, rumanos, ingleses, españoles y ...a los esquimales" (R:96)

. Y cuando, en sus notas, escribe sobre el "jodel africano" que su "descubrimiento, en plena selva ecuatoriana, ha trastocado muchas teorías cultas sobre la naturaleza y la procedencia (durante mucho tiempo certificada como europea y alpina) de esta manera de cantar", está haciendo alusión a Hornbostel, cuyas teorías a propósito del jodel destrozó en una comunicación preparada con ese objeto (R:55-60). La prudencia metodológica es una constante desde su primer texto publicado (1928):"Nunca seremos lo bastante prudentes al tratar de generalizaciones y no basaremos nuestras conclusiones más que en hechos numerosos y rigurosamente verificados" (IV:91). No obstante, Brailoiu no niega en ningún momento la dimensión histórica:"Lo oral deviene documental, competidor histórico" (R:132). "El folklorista debe ocuparse especialmente del presente, del "hecho viviente, directo",

pero también del pasado, siempre que ello sea posible, y siempre que el presente le brinde un material informativo para inducciones no muy cercanas de la hipótesis" (IV:77). De ahí que los comentarios históricos que propone aparezcan únicamente cuando el autor los considera oportunos: en términos medidos, referidos al repertorio del pueblo de Dragus: "Podemos aventurarnos a esbozar, a grandes rasgos, un boceto del Dragus musical anterior" (IV:240-241; el subrayado es mío); o refiriéndose a la doina en una de sus notas: "pertenece a un estrato muy antiguo de la música paisana del país". Brailoiu arriesga esta información porque existen testimonios que muestran cómo la doina fue suplantada por nuevos géneros en el siglo XIX (Véase IV:242).

De la misma manera, hay un aspecto de la teoría difusionista que Brailoiu conservó -como tantos otros etnomusicólogos-, al menos en sus reseñas de la Collection Universelle: la idea de que los hechos culturales más antiguos de una área determinada, se encuentran en la zona más alejada de su respectivo centro de difusión. La referencia aparece en dos ocasiones: una refiriéndose a Austria: "una de esas zonas de 'recesión' donde a menudo se ve sobrevivir tradiciones ya desaparecidas en otros lugares", y otra, refiriéndose a los alemanes, habla de un "carácter que se ha mantenido mejor en la periferia del territorio nacional y en los islotes lingüísticos de otros lugares que en el propio interior del país" En realidad, por más que Brailoiu rechaza proponer hipotéticas reconstrucciones históricas, se muestra muy sensible al pasado, a su presencia, a su profundidad y a su poesía. Lo saborea con nostalgia cuando escribe sobre los paisanos de Dragus: "una humanidad que necesita afecto, hoy engullida para siempre, pero por siempre querida a nuestro corazón" (IV:256). Más adelante invoca: "las brumas de un pasado tan lejano" (R:126) o: "la emoción de uno de esos instantes privilegiados en los cuales se nos permite una incursión al alma de la humanidad secreta y que la sombra ya oculta" (R:133).

En Brailoiu encontramos también la existencia de una edad histórica, pero en cierta manera indiferenciada: "Liberados de las servidumbres espaciales, los hechos espirituales primeros no son menos temporales, o, más exactamente, la cronología absoluta que nos sirve para determinar la duración" (II:198-199). O: "Estas locuciones o elocuciones estereotipadas (...) no tienen edad, o tienen, como mucho, una edad relativa" (R:112-3; el subrayado es mío). La historia que retiene Brailoiu pertenece a aquello que en el título baudeleriano del artículo citado llama bellamente "la vie antérieure". De ahí esta posición de principio, epistemológica esta vez, y fundamental para mi propósito: "Los métodos históricos no son aptos para la exploración de lo intemporal" (R:127). A pesar de reconocer la existencia de una edad arcaica, Brailoiu obviará en su metodología toda consideración diacrónica. Rouget (in Brailoiu 1973:XIII), con mucha lucidez, vió en Brailoiu al Troubetzkoy de la musicología -Troubetzkoy es, con Jakobson, el inventor de la fonología estructural-, en tanto introdujo la concepción sistemática en etnomusicología (de la que hablaré más tarde).

Se impone asimismo la comparación con Saussure, el cual, al igual que Brailoiu, introdujo la separación radical entre una aprehensión



sincrónica de los hechos lingüísticos y las aproximaciones diacrónicas, a pesar de haber realizado obra comparativista en algún período de su vida. Igualmente, Brailoiu, como Saussure, substituye la explicación histórica por la explicación sistemática, como una preocupación fundamental que sin embargo no existe en el maestro de Ginebra pero que encontramos en autores posteriores (Jakobson, Lévi-Strauss, Chomsky): la búsqueda de los universales que permita obviar en la investigación las determinaciones contingentes y temporales. En Brailoiu, el análisis sistemático, la búsqueda de universales y, cómo veremos más adelante, una cierta metafísica de la "creación colectiva", son inseparables y se fundamentan en la empresa comparativa. Como telón de fondo está siempre la negación del Tiempo.

---

### **III. Un modelo para la creación musical colectiva.**

No podemos comprender el método de Brailoiu sin confrontarnos a su concepción general de la música de tradición oral, tan próxima a la noción lévi-straussiana del mito sin autor.

En primer lugar: ¿podemos considerar que una canción popular tiene un compositor? Brailoiu resume la concepción alemana para criticarla así: "Toda canción tiene su autor y, consecuentemente, un lugar de nacimiento y una fecha" (R:139). Pero en seguida añade: "Nunca hemos podido sorprender con las manos en la masa al creador iletrado" (R:139). Y basándose en su experiencia de campo, muestra que los testimonios obtenidos son contradictorios: hay una "proliferación excesiva del número de autores" (R:143-144).

Brailoiu está así legitimando el concepto de "creación colectiva", a pesar de ser consciente de la dificultad epistemológica que conlleva: "Lo incomprendido no es irrevocablemente incomprensible, ni lo inimaginable forzosamente imposible. Por el contrario, la cantidad de fenómenos naturales que hemos llegado a comprender se ha acrecentado vertiginosamente. ¿Podría ser la canción colectiva uno de estos fenómenos naturales?" (R:140).

A este magma primero que Brailoiu no detalla, corresponde la base de la creación particular, y es la primera justificación de la aproximación sistemática: "Los sistemas no tienen autor alguno y no pueden tenerlo; solamente proporcionan los materiales de una creación" (R:145). A partir de ahí, se activa un dispositivo: "Un trabajo creador tiene realmente lugar esta vez. ¿Podría ser individual? Posiblemente" (ibid.). No obstante, a continuación, corrige: "nos llevaríamos a engaño si comprendiéramos esto como el poder de extraer de la nada una res facta sin igual". Como ya hemos visto, Brailoiu no cree que buscar el creador individual sea una tarea posible o útil.

Ello es tanto menos necesario por cuanto la creación musical se caracteriza por un segundo rasgo: "Nunca recogemos una canción sino una variante solamente" (IV:84). El "primitivo" "no tiene la preocupación de innovar (...): Su preocupación es salvaguardar su bien, no

reemplazarlo" (R:143). No obstante, "esa obra no es "una cosa hecha" sino una cosa "que alguien hace" y rehace perpetuamente. Es decir que todas las realizaciones individuales de un patrón melódico son igualmente verdaderas y tienen el mismo peso en la balanza del juicio. Es decir también que el "instinto de variación" no es simple pasión por variar, sino consecuencia necesaria de la falta de un modelo irrecusable! (R:142). No existe, por lo tanto, "obra" propiamente dicha:"La ejecución es a la vez interpretación y creación" (IV:84). Las piezas musicales surcan el Tiempo sometidas a dos tendencias: la perpetuación por reproducción y la variación en el corazón de la reproducción.

Aquí es donde interviene la segunda justificación del sistema:"La tendencia del sistema define una de las propiedades más importantes de la música llamada primitiva: es necesario que sus elementos constitutivos fundamentales sean lo bastante rígidos para que pueda, por un lado, privarse de la escritura, perpetuarse inalterada, en lo que tañe a lo esencial, y, por otro lado, tolerar la invención constante del arbitrario individual, pero siempre permaneciendo como una música "de todos"" (II:171).

Todo lo expuesto hasta aquí nos permite precisar la posición de Brailoiu respecto a la historia. Por una parte existe, según él, "intemporalidad de las creaciones llamadas primitivas" (R:143), es decir, que reviste muy poca importancia el poder fechar el origen, que es inconocible, y los cambios, que se producen gradualmente. No obstante, esta concepción totalmente anacrónica no excluye el cambio, precisamente porque éste está inscrito en el corazón del Variationstrieb, en el corazón del instinto de variación. "Es necesario distinguir y definir las variaciones individuales y las variaciones colectivas, además las variaciones constantes, orgánicas y las variaciones fortuitas, accidentales" (IV:83). A un cambio de gradación corresponderá un cambio de naturaleza:"Pasando a las variaciones colectivas, llegaremos a la propia cuestión de la creación popular (...). ¿En qué punto cesan las variantes y dónde comienza un nuevo tipo melódico?" (IV:83). Brailoiu registra la existencia del punto de pasaje, pero no parece haber ido más lejos, ni teórica ni prácticamente.

Si bien Brailoiu no propuso nunca una sistematización, existe en su pensamiento un modelo general de la "creación musical colectiva" que intentaré reconstruir a continuación, a partir de tres niveles:

1. Ante todo, una especie de "combinatoria universal" de los elementos de base (melódicos, rítmicos, de escala) que conforman el conjunto de posibilidades combinatorias de estos elementos.
2. Cada grupo cultural realiza una elección a partir de esas posibilidades: es el "dialecto regional". "Cada uno de ellos no representa sino la estabilización de una combinación particular -y a menudo particularmente ingeniosa- de elementos melódicos y rítmicos primitivos. En el triángulo de esos elementos, se manifiesta el don creador del "inconsciente colectivo"" (R:330).

3. Las creaciones individuales surgidas de esta combinatoria particular se transmiten y se transforman según el principio del "instinto de variación" y, algunas veces, la variación va tan lejos que aparece un nuevo tipo, sin que ello signifique que el nuevo tipo escape al sistema primitivo.

A estos tres estados del modelo, corresponden tres momentos en los análisis sistemáticos concretos que Brailoiu realizó:

1. Sobre la base de todo el material recogido y proporcionado por la indagación comparativa, Brailoiu define la naturaleza y el funcionamiento de un sistema particular. Éste es el que aparece en sus estudios de ritmo y métrica: el giusto silábico bicrono, el ritmo aksak y la rítmica infantil. En los dos primeros casos, establece una combinatoria de todas las combinaciones posibles, cuyo número evalúa matemáticamente (R:170-171-311). En el estudio del ritmo infantil, Brailoiu reduce su funcionamiento a cinco principios (R:270-271). Esto es el sistema: lo encontramos "cada vez que la investigación descubre un conjunto coherente de procedimientos artísticos dominados por leyes inteligibles. Aunque éstas no estén codificadas y aunque sus guardianes no tengan ciencia ninguna, tales leyes sorprenden a menudo por su rigor. Es tarea del folklorista penetrar en ellas y enunciarlas" (R:153). El sistema combinatorio estable es fundamentalmente primero y escapa a toda determinación histórica.
2. No obstante, aquí se trata de virtualidades y, tras un análisis de lo posible, Brailoiu se decanta hacia el estudio de realidades confirmadas. Refiriéndose al ritmo aksak, escribe: "Faltaría saber en qué medida la música viva explota esos medios" (R:310). A propósito del giusto silábico: "Preguntémonos si nuestro inventario de ritmos representa algo más que un registro de virtualidades teóricas, o si la música paisana de los rumanos agota realmente los medios que en él se encuentran reunidos. En el actual estado de conocimiento, cualquier respuesta sería temeraria. No obstante, los especímenes del giusto silábico estudiados aquí, aunque poco numerosos, ilustran bastante la tendencia de todo arte popular en la explotación exhaustiva de una técnica dada, para prever descubrimientos que atestiguarán la puesta en obra de todos los recursos que seguirán" (R:167-8). Brailoiu reencuentra en el ritmo infantil las mismas características de "toda forma de arte "primitivo"": "un número restringido de principios de una gran simplicidad, pero explotados en la extrema medida de sus posibilidades" (R:270). Más allá de los cinco principios, hay un cierto número de variaciones y de transformaciones que concluyen en ritmos concretos. Brailoiu consagró, asimismo, dos estudios a las escalas "primitivas" para mostrar cómo la tritónica, la tetratónica y la pentatónica construyen también sistemas. Así, el pentatonismo se caracteriza por (R:356 y ss):

1. un cierto comportamiento de los pyens
2. la incertidumbre de la tónica
3. el registro amplio de sus melodías
4. giros melódicos característicos (pentatonismos)

En el caso de la metábola, Brailoiu muestra como lo que Riemann consideraba cambios de tonalidad, se explica por los mecanismos internos del sistema mismo (R:409), es decir, un sistema rodeado por cuatro satélites (R:119-120).

1. Lo que Brailoiu buscaba, era lo que hoy denominamos universales: el pentatonismo y el ritmo infantil están actualmente repartidos por toda la superficie del globo; el giusto silábico y el ritmo aksak, sin estar tan extendidos, se encuentran más allá de los lugares a los cuales se les ha querido restringir, zonas que además no han podido tener contacto alguno entre ellas. Las grabaciones nos proporcionan la prueba sonora. "Lentamente y al precio de muchas penas, su comparación a escala global descubre uno u otro de los Naturgesetze ocultos en los fenómenos que engendran (...) [ellos están] enraizados en la constitución psicofísica del hombre y nos llevan hacia una edad "anti-histórica" de la música" (R:131).
2. La sistemática de Brailoiu se opone a dos aspectos de la Escuela etnomusicológica de Berlin. Por un lado, a su etnocentrismo: "Un ritmo insólito no podía ser sino una expoliación imprevista del nuestro; una serie de sonidos todavía desconocidos no serían más que una deformación o un presagio de las que nosotros vivimos (...). Es la descripción de esos sistemas lo que nos convenía tratar en primer lugar (R:125). En segundo lugar, a su visión teleológica de la historia musical: Riemann intentaba "ver en el pentatonismo una prefiguración del modo mayor contemporáneo (...). Para conseguirlo, ha sido necesario, tras una petición de principio arbitrario, la omisión voluntaria de todo aquello que, en lo concreto, podía dificultar una argumentación guiada hacia un objetivo preestablecido" (R:320).

Quiere esto decir que Brailoiu no sucumbió a la tentación de una visión teleológica de las cosas? Su estudio de los sistemas tritónico, tetratónico y pentatónico, no sugiere en ningún momento que el primero haya precedido al segundo, y que éste precediera al tercero, cosa que Chailley no duda en afirmar (1954-55). Además, Brailoiu renunció a explicar el pentatonismo y el tetratonismo por el círculo de quintas, porque no consideraba que los intervalos de cuartas y de quintas pudieran estar "concentradas en la octava del sonido inicial" (R:351). "Para cualquiera que posea la mínima experiencia en el canto popular y en el comportamiento psíquico del iletrado, es obvio que la

operación concertada que esta teoría presume no es más que una pura visión del espíritu"(ibidem). Contrariamente, precisamente porque concuerda con una posibilidad empírica, considera, de pasada, que "la cadena de quintas (...) parece tener su origen en las escalas tritónicas: sin exceder la amplitud normal de la voz humana, era utilizable al lado de alternancias de cuartas y quintas" (R:394). Posiblemente por el mismo motivo, Brailoiu escribe en *La vie antérieure*: "Si nos atenemos a los documentos, todo parece suceder como si, el primer sonido de vibraciones regulares (o musical) encontrado, las vías hacia una música estuvieran trazadas desde toda la eternidad. El avance sobre esas vías es lento, a la vez que dificultado y sostenido por las leyes físicas, elementales" (II:199), consecuente con su propuesta de diez años atrás: "Esas locuciones y elocuciones estereotipadas y apátridas, surgidas de las circunstancias elementales de la física, parecen la primera etapa de un camino fatal y como si fueran conquistas acústicas iniciales" (R:112). No podemos dejar de señalar que el bitonismo, el tritonismo, y el hexatonismo que Brailoiu cita, están constituidos solamente por notas "justificadas" por el círculo de quintas, mientras que las melodías escritas con un bitonismo, tritonismo, o hexatonismo que escapa al ciclo de quintas, se explicarían como pedazos de los sistemas que está estudiando. Esto es al menos lo que puede deducirse de sus afirmaciones sobre las *Fanfarenmelodien* (R:376). Como recordamos al principio, Brailoiu no redactó una síntesis de sus ideas, y la confrontación de los artículos escritos en diferentes momentos de su carrera sugiere que su concepción de las escalas no estaba completamente definida. No obstante, al conducir todas las escalas posibles a la vibración primera de un sonido primitivo, Brailoiu permanece fiel a su concepción a-histórica general: todo conduce a un punto único y anterior del Tiempo.

3. A la concepción del "instinto de variación" corresponde un método particular para considerarlo: el constituido por las tablas sinópticas que reagrupan las diferentes versiones de un misma pieza, y en las cuales se inscriben las variaciones en relación a la primera línea. Brailoiu muestra este método en su *Esquisse de 1938* (R:3-40). Más tarde volvemos a encontrarlo en su "*Note sur la plainte funèbre du village de Dragus*" (1932), de la cual sólo la introducción está escrita en francés. También podemos encontrarla en el artículo, escrito en rumano, "*Plaintes funèbres de l'Oas*" (1938; v:195-280). Éste hubiera consistido uno de los capítulos de su trabajo inacabado e inédito sobre la música en el departamento de Gorj (Rouget in Brailoiu 1973: XV). Por más que el método fuera empleado posteriormente -sobretudo por los investigadores francófonos, tanto folkloristas como etnomusicólogos-, Brailoiu nunca llegó a publicar un trabajo sistemático sobre un género o un estilo en el cual, más allá de la constatación etnográfica, mostrara que su método permitía conocer el funcionamiento particular o general de la tradición

musical oral. No obstante, en modo alguno este hecho resta importancia ni a su propuesta ni a la grandeza de su obra. El instinto de variación actúa en el seno del sistema heredado. Así, la noción de *Variationstrieb*, probablemente tomada de Bartók, le permite reconocer la existencia del cambio sin por ello ceder a las exigencias de la investigación diacrónica. Se trata del mismo proceso por el cual Lévi-Strauss, con la noción de transformación, evita cuestionar el fundamento universalista de la estructura de los mitos

---

## **IV. El estructuralismo de Brailoiu y sus dificultades**

Una vez reconstruida la organización de su pensamiento, sorprenden las analogías que presenta con los diversos estructuralismos.

Rouget ya señaló aquellos puntos que acercaban Brailoiu a Lévi-Strauss (el hecho de que los cantos populares, al igual que los mitos, carezcan de autor) y a Troubetzkoy (la reconstrucción de los sistemas rítmicos y tonales es análoga a la reconstrucción de los sistemas fonológicos) (Rouget in Brailoiu 1973: XIII).

Al igual que Saussure, Brailoiu no niega la historia, sino que destaca en los fenómenos un orden de realidad a través del cual propone un nuevo tipo de explicación, el sistemático. Lo diacrónico sigue a lo sincrónico en el orden del conocimiento, no lo precede: se pasa de un estadio estabilizado a otro mediante el cambio de componentes internos. Como en la teoría de los cambios fonológicos de Martinet, la causa del cambio permanece interna al sistema.

La organización de este sistema tiene cierta analogía con el método de Jakobson, dejando de lado el binarismo. De la misma manera que Jakobson ve en la serie universal de los once rasgos fonológicos binarios la matriz de todos los sistemas fonológicos posibles, Brailoiu identifica ante todo la combinatoria de los posibles elementos primitivos para poder luego examinar aquellos que llegarán a realizarse. Y el paralelismo que Jakobson estableció entre sus tablas fonológicas y la clasificación de los elementos de Mendeleiev podría aplicarse igualmente a los análisis rítmicos de Brailoiu.

Su análisis del ritmo infantil recuerda irresistiblemente a Chomsky: al igual que en la gramática generativa, Brailoiu identifica ante todo una base (la "estructura profunda") de la cual los ritmos "de superficie" -es decir, aquellos explícitamente manifiestos- se derivarán por transformación. Asimismo, los cinco principios rítmicos de base servirán de acceso a los rasgos universales de la rítmica infantil, de la misma manera que Chomsky esperaba encontrar los universales en la "estructura profunda".

Finalmente, en las transcripciones sinópticas de Brailoiu podemos ver una técnica análoga al método paradigmático que encontramos en el

análisis de los mitos de Lévi-Strauss -sintetizado al principio de este texto- y en el análisis musical de Ruwet (1972:116).

Es precisamente por la multiplicidad de afinidades que la obra de Brailoiu presenta respecto al estructuralismo -hoy ya parte de la historia-, que nos permitimos considerarla desde un punto de vista crítico.

En primer lugar está la noción de "creación colectiva". Brailoiu tenía razón cuando constataba que "cuanto más progresa, menos conduce la investigación a la historia real, a datos o a nombres, a un autor" (R:126).

Parecía entonces ignorar la noción de "canto personal" que encontramos en numerosas culturas indias y en ciertas áreas culturales Inuit: cuando Qango y Qumangapik, en Pond Inlet, me confiaron su repertorio (Nattiez 1993), lo primero que hicieron, antes de cantar, fué darme el nombre del compositor -si lo conocían- y explicarme las circunstancias de composición del canto para que pudiera comprender su contenido. Un análisis paciente del texto de los pisiit permitió a mi excelente colega Beverly Cavanagh (1982) fechar aproximadamente el repertorio de los cantos de la danza con tambor de los Inuit Netsilik.

Parece posible, cuando las circunstancias del terreno lo permiten, resucitar el compositor e incluso el contexto histórico que arrojó la composición. Brailoiu, como no creyó posible determinar el momento de la creación individual, recurrió al concepto de "inconsciente colectivo", término aún más oscuro que la vaga noción de "creación colectiva".

De hecho, esta noción sirve para justificar, diríamos ontológicamente, el análisis mediante el sistema de posibilidades y por la selección entre posibilidades. Pero incluso así, cabe preguntarse: ¿realmente las cosas suceden de este modo? ¿No hacía Brailoiu del sistema una especie de invariante platónica dada desde toda la eternidad -comparable a la "estructuras universales del espíritu humano" de Lévi-Strauss- de las cuales el "primitivo" se nutre, inconscientemente, por cierto, y las cuales el investigador debe descubrir y reconstruir. Refiriéndose al ritmo infantil, Brailoiu habla de "un dispositivo rítmico que diríamos preestablecido" (R:268). Por otra parte, este universal rítmico no aporta la solución última, como el mismo autor reconoce: "Falta sobretodo saber cómo ocurre que todas las lenguas parezcan, de alguna manera, haberlo sustraído y cómo se explica su inmensa área de extensión" (R:299).

¿Sugieren tales críticas que neguemos la validez del método propuesto por Brailoiu? No, puesto que la ontología o la metafísica acróica que explica la metodología de Brailoiu no la justifica. De la misma manera que no es necesario suscribir el deísmo de Leibniz para admitir el proyecto de una ars combinatoria, no tenemos necesidad de ver en los sistemas reconstruidos por nuestro autor, la traducción del inconsciente colectivo para poder apreciar su elegancia y, sobre todo, su utilidad.

Creo que Brailoiu rozó ligeramente algo que me parece mucho más realista cuando escribió: "Las características concretas del ritmo infantil son hasta tal punto acusadas y sensibles que las reconocemos a primera vista" (R:268). Dicho de otro modo, las constantes sistemáticas del ritmo infantil corresponden a los rasgos recurrentes de un estilo y nos parece suficiente que, con su método, Brailoiu haya mostrado como

describirlo, sin que tengamos que aceptar necesariamente la hipótesis de un "inconsciente estructural" -que tendría tan pocos visos de realidad como las "fabulosas migraciones" que le reprochaba a la Escuela de Berlín. De la misma manera que la Kulturkreislehre intentaba reconducir las culturas humanas a un centro único, Brailoiu -como la mayor parte de los estructuralistas- partía a la búsqueda de los "primitivos": no los seres humanos, sino los elementos primitivos de un sistema. Esta afinidad con un cierto romanticismo es admitida por el mismo autor en uno de sus ensayos: "Aquellos que denominamos todavía "románticos" no dudaban que hubiera un canto espontáneamente surgido de las profundidades del alma popular y que pudiera haber nacido por el concurso unánime de todos" (R:138). Y termina así: "Si bien, para acabar, los poetas han visto en realidad, con más precisión que los doctores, y los soñadores con más precisión que los hombres de ciencia" (R:147). Esta no es mi opinión.

Lo que Brailoiu hizo, en realidad, fué imaginar un cierto proceso de creación colectiva a partir del método utilizado para reconstruir un sistema. Ahora bien, ese sistema será pertinente no para explicar un proceso colectivo, sino para describir un estilo. Un estilo, una vez establecido, es superado por cada miembro de la comunidad como norma a partir de la cual la invención individual puede desarrollarse. Todo actor de la tradición oral crea a partir de un sistema recibido en el marco de un estilo determinado. En este sentido, las proposiciones de Brailoiu son decisivas para la elucidación del proceso poético individual, contrariamente a lo que él mismo creyera. A pesar de ello, las mismas proposiciones, tal y como Brailoiu las construyó, fracasaban al abordar la dinámica específica. Si bien debe de existir un análisis de la creación, ésta poética debe sostenerse sobre tres elementos: la reconstitución del sistema estilístico superado por los músicos, la descripción del paso de ese sistema a las propiedades particulares de cada pieza, y el recurso de las informaciones externas al sistema -como aquellas que podemos tener la suerte de hallar en el trabajo de campo-. Integrando la descripción del sistema a una perspectiva en la cual la estilística desborda hacia una poética, el investigador habrá reconducido en su empresa, contrariamente a la fobia de Cronos que manifiesta la remarcable metodología de Brailoiu, el devenir inexorable del Tiempo. (Traducción de Silvia Martínez).

---

## **BIBLIOGRAPHY.**

- BRAILOIU, C. : I, II, III, IV, V : estas cifras romanas se refieren a cada uno de los volúmenes de la edición Comisel de los escritos de Brailoiu (Brailoiu 1967, 1969, 1974, 1979, 1981).
- BRAILOIU, C. : R. : esta letra se refiere a la edición Rouget de los escritos de Brailoiu (Brailoiu 1973).
- BRAILOIU, C., 1967, 1969, 1974, 1979, 1981 : Opere I, II, III, IV, V, Traducciones y prefacio de Emilia Comisel, Bucarest, Editura Muzicala a uniunii compozitorilor din republica socialista romania.
- BRAILOIU, C., 1973 : Problèmes d'ethnomusicologie, textos reunidos y prologados por Gilbert Rouget, Genève, Minkoff Reprints.



- BRAILOIU, C., 1984 : Problems of Ethnomusicology, Cambridge University Press.
- CAVANAGH, B., 1982 : Music of the Netsilik Eskimo; a Study of Stability and Change, Ottawa, National Museums of Canada, Mercury Series N° 82, 2 vol.
- CHAILLEY, J., 1954-1955 : Formation et transformation du langage musical, I. Intervalles et échelles, Paris, Centre de documentation universitaire.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1958 : Anthropologie structurale, Paris, Plon.
- NATTIEZ, J.-J., 1984 : «Brailoiu, collecteur, comparatiste et structuraliste», in Réédition intégrale de la Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée de Constantin Brailoiu, Genève, Musée d'ethnographie, Archives internationales de musique populaire, 6 discos, VDE 30-425-340.
- NATTIEZ, J.-J., 1993 : Chants des Inuit Iglulik, Berlin, Museum für Völkerkunde, disco compacto.
- RUWET, N., 1972 : Langage, musique, poésie, Paris, Éditions du Seuil.
- SACHS, C., 1962 : The Wellsprings of Music, The Hague, Nijhoff.
- SAUSSURE, F. de, 1921 : Cours de linguistique générale , Paris, Payot, 1963.
- STUMPF, C., 1911 : Die Anfänge der Musik, Berlin.
- XENAKIS, I., 1963 : Musiques formelles, La Revue Musicale, N° 253-254.

---

## **JEAN-JACQUES NATTIEZ**

JEAN-JACQUES NATTIEZ, pionero de la semiología musical y catedrático de musicología en la Université de Montréal, ha sido profesor invitado del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea de Buenos Aires en septiembre de 1993 y agosto de 1994. Durante estas estancias, Jean-Jacques Nattiez presentó diversas conferencias y seminarios en las universidades de Buenos Aires, Mendoza, Rosario y La Plata. Nos complace poder publicar aquí un ensayo inédito en castellano de este autor, extraído de su último libro *Le combat de Chronos et d'Orphé* (Paris: C.Bourgois, 1993, cap.I). Del mismo autor pueden encontrarse numerosos ensayos: *Tétralogies* (Wagner, Boulez, Chéreau) (1983), *Proust musicien* (1984), *Musicologie générale et sémiologie* (1987), *De la sémiologie à la musique* (1988), *Wagner androgyne* (1990). Jean-Jacques Nattiez es también el autor de la edición crítica de la correspondencia Cage-Boulez, y ha publicado varios artículos y discos sobre la música de los esquimales de Canadá y de los Aïnou de Japón. Una primera versión del presente artículo, revisado para nuestra publicación, se encuentra en la reedición de la *Collection universielle de musique populaire enregistrée*, publicada en los años cincuenta por el etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu.