

**VIEJOS SONIDOS SUBALTERNOS
HACIA UNA LARGA DURACIÓN HISTÓRICA EN MÚSICA POPULAR**

Martín Eckmeyer (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL)

Resumen. En las narrativas más habituales de la historia de la música, pareciera que la única tradición musical histórica es la que pertenece a la música culta eurocéntrica, sobre todo en sus etapas anteriores al siglo XX. El arte de circulación popular del pasado lejano es considerado en cambio folklore, no historia, y por lo tanto es estático, rural, ingenuo y reaccionario; sólo es posible su preservación patrimonial. Y si hay algo que llamar música popular, ésta no tiene historia ni tradición, sino que ocupa con sus productos comerciales la contemporaneidad sujeta al cambio permanente de la moda. Es efímera ya que está concebida para el consumo y su posterior desecho, según la lógica del capitalismo avanzado.

La raíz de estos imaginarios falaces, contruidos en base a la estratificación y desconexión de las prácticas sonoras, no radica en las músicas y sus cualidades intrínsecas, sino en el modelo epistemológico aplicado a su estudio, que es (todavía) deudor del positivismo (Bermúdez, 2002); está basado en una concepción armococéntrica y a su vez objetual (Goehr, 2008; Attali, 2011) que entiende la música como obra (idea objetivada antes que fenómeno sonoro), de un compositor individual en cuyas intenciones reside su sentido. Así, la historia de la música debe (Stanley, 2001) agruparse según los cambios en el estilo de composición, por medio del estudio de su lógica interna y autónoma (Shreffler, 2003). Sólo será posible estudiar entonces las músicas discernibles a través del cotejo analítico de cualidades tales como la complejidad armónica o la coherencia formal. El indicador de todo este proceso se encuentra en la partitura, que se erige como registro de las intenciones del compositor, material de análisis estructural y fuente histórica (Cook, 2001).

A pesar de ser para algunos una discusión perimida, no se ha resuelto en absoluto la fragmentación artificial del campo disciplinar, que más que poner en crisis ayuda a reproducir estos sesgos. Así la musicología (histórica), todavía estudia sobre todo los estilos compositivos de la tradición culta eurocéntrica; el folklore y la etnomusicología (fases metodológicas sucesivas aplicadas sobre objetos de estudio similares) las músicas de tradiciones no-occidentales, en su mayoría extintas, rurales, anónimas y comunales; y los recientes estudios de música popular, dedicados a una particular versión de la “música popular”, entendida como objeto comercial técnicamente reproducible, de mediana calidad, producto de la sociedad urbana contemporánea y divulgado por los medios masivos de comunicación.

El presente trabajo intentará problematizar esta concepción hegemónica de la historiografía musical, con el fin de contribuir al desarrollo de una larga duración histórica de la música popular, (re)integrando a la historia prácticas musicales profesionales relativas a las clases populares pertenecientes a épocas anteriores al fonógrafo. Para ello pondremos a prueba, sobre una serie de casos de diversas épocas, un modo de aproximación basado en una concepción performativa y sociocultural que recupere la condición de *musicar* como condición de la música popular, un ritual en el espacio social.

Palabras clave: Estudios de Música Popular - Historia de la Música - Cultura Popular - Musicología.

*¿A qué leer a Homero en griego, cuando anda vivo,
con la guitarra al hombro, por el desierto americano?*
JOSÉ MARTÍ

“Estudios ocasionales y aislados, comentarios tangenciales, notas a pie de página” (Middleton y Horn, 1981:1)¹²³. Durante casi dos siglos la música popular fue relegada a un plano marginal dentro de la investigación en música. La musicología histórica directamente ignoró el asunto y se ocupó de la música culta o académica sin dar mayores explicaciones, colaborando esta ignorancia voluntaria en la universalización forzada de la música de las élites europeas occidentales, que todos deberíamos comprender como *lenguaje común*¹²⁴. Lenguaje basado en la sobrevaloración estética del ordenamiento de las alturas, sobre todo en sentido simultáneo: lo que tradicionalmente la teoría musical -desde por lo menos la Edad Media- denominó *armonía*. No hay que ser muy aventurado en la interpretación para conectar el contexto de formación de la musicología como disciplina -el siglo XIX- con el estilo de la música de élite que hizo del manejo armónico no sólo un arte sino también un medio de generar diversificación y variedad en un mercado musical pujante -el romanticismo (Attali, 2011:91). Por lo tanto, al menos en su configuración básica, la musicología histórica orientó sus estudios irradiando -entre muchas otras cosas- sus valores estéticos relativos a la armonía musical, construyendo categorías de estilo a partir del uso armónico. Puede leerse por ejemplo en el comienzo del Atlas de la Música de Ulrich Michels:

La idea intelectual convierte el material acústico en arte de los sonidos. Con el intelecto la música adquiere historia. Esto vale en especial para la música polifónica de Occidente desde el siglo XII, y menos para ciertas prácticas populares [...] En este sentido la historia de la música es, en cierto modo, autónoma: es una historia de la técnica de la composición, de las formas, de los estilos, de los géneros, etc. (1983:11)

No hay un momento primigenio más mimado y custodiado por la musicología histórica que el *nacimiento* de la polifonía, ese “estallido de los engranajes históricos y geográficos cuando la escena se desplaza a la catedral de Nôtre Dame en París y [...] empieza la auténtica historia de la música” (Cook, 2001:72). Mediante esta estrategia, la musicología histórica procedía a evaluar, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, qué músicas valdría la pena incorporar a su relato en función de sus reglas internas y cuáles en cambio “caerían en la esfera del folclor”¹²⁵

En el mismo siglo XIX, los estudios sobre folklore¹²⁶ se apuraron en aclarar que sus objetos de estudio no eran las músicas del aquí y ahora, ni mucho menos sus antecedentes: el

¹²³ Así, con esta descripción sobre el lugar reservado al estudio de la música popular, comienza el legendario primer número de la revista *Popular Music*.

¹²⁴ Es muy indicativo del sesgo estético y etnocéntrico de la musicología tradicional que denomine “lenguaje común” o “práctica común” a la música tonal funcional, particularmente la compuesta entre mediados del siglo XVII y comienzos del XX, es decir, la que corresponde exactamente con su canon de obras maestras y grandes compositores. Cuanto menos es simpática la utilización del término “común” para una forma de producción artística que no representa como tal a ningún sector, clase o subcultura mayoritaria de la sociedad contemporánea.

¹²⁵ Entrada “música” en el diccionario enciclopédico VOX.

¹²⁶ Que continuará la *musicología comparada*: “en el sobreentendido de que los modelos siempre provenían de una misma fuente emisora y las copias, del ultramar extraeuropeo, luego objeto de estudio de la musicología “comparada” (comparada siempre en desventaja con el modelo establecido como perfecto), de la etnología musical (la de los pueblos “primitivos”) y, finalmente, de la etnomusicología.” (Paraskevaïdis, 1999).

mismísimo Herder y sus colegas promovieron un pueblo que no era el pueblo, mediante la distinción entre *Volk* y *Pöbel*¹²⁷, protegiendo a una cultura en estado natural, pastoril y de un pasado remoto,¹²⁸ de las manifestaciones y expresiones de las masas urbanas de trabajadores que también en ese siglo XIX se hacían rápidamente en las ciudades del pujante capitalismo industrial. Trabajadores que pronto comenzarán a organizarse y a disputar la hegemonía. En este aspecto resulta esclarecedora la pertenencia social a las clases hegemónicas de musicólogos y folkloristas. Los primeros en general no consideraban importante declarar su condición de clase, situación que produjo la naturalización de tal identificación; por esta razón es muy raro encontrar datos vinculados a la situación social de la música culta en sus estudios. Los segundos en cambio debían declarar la distancia; al no identificarse con el “pueblo” que estudiaban, consideraban un auténtico safari sus paseos etnográficos, de modo tal que estudiar las tradiciones de Escocia “era exactamente como encontrarse una tribu de indios” debido a la “apariencia negra y salvaje” que tenía el pueblo (Burke, 2014:42).

Mediante este doble juego de la musicología y el folklore la música de las clases populares, del pueblo que sí es el pueblo, permaneció marginada e ignorada. Una práctica musical audible y omnipresente en la vida cotidiana, silenciada y omitida en la investigación, los textos, los programas académicos sobre música. O a lo sumo, relegada a las notas marginales, mencionada al pasar.

Panorama que cambió súbitamente a partir de la década de 1980. Surgió así el conjunto de lo que hoy se suele llamar *Estudios sobre Música Popular* (PMS), un conjunto bastante ecléctico (en sentido filosófico, metodológico, ideológico...) de investigaciones sobre un universo musical amplísimo. La principal institución que cobija a estas investigaciones es la descentralizada IASPM¹²⁹, y una de las publicaciones más prestigiosas -y pionera- es la ya citada *Popular Music* de la Universidad de Cambridge. En los mismos inicios de este nuevo flanco de la investigación musical surgió el problema de las definiciones, particularmente el del concepto de *música popular* (Johnson, 2018:14). La mayoría de los trabajos de los PMS comienzan con una imputación crítica al concepto de cultura popular, de forma similar a lo que ocurre en otras disciplinas que la estudian. Sin embargo, en lugar de complejizar el concepto como hacen estas últimas, los PMS pareciera que tratan de sacarse al pueblo de encima, de modo asombrosamente compatible con la actitud del folklore. Sin ir más lejos, el número 2 de *Popular Music* contiene un debate sobre el tema llevado a cabo por varios de los más ilustres fundadores de la tendencia, que lleva un significativo título que es posible traducir así: “¿Podemos deshacernos del “pueblo” en música popular?”¹³⁰

Aunque publicaciones e instituciones de los PMS usan constantemente el término *popular*, por regla general presentan una perspectiva escéptica sobre la posibilidad de definir tal

¹²⁷ “*Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt*» [el pueblo (Volk) no es el pueblo (Pöbel) de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y destruyen] (Herder, 1967: 323). El alemán se adecúa mejor a esta distinción folklórica, separando dos “tipos” de pueblo con términos que imprimen valoraciones. En español si bien *Pöbel* suena más parecido a pueblo, suele traducirse como *populacho*, *gentío*, *vulgo*, *plebe* o, como elige el traductor del texto de Herder que citamos, *turba*, con el fin de trasladar la valoración despectiva.

¹²⁸ “... el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo)” (Burke, 2014: 43).

¹²⁹ Organización Internacional para el Estudio de la Música Popular

¹³⁰ “Can we get rid of ‘the popular’ in popular music” (The International Advisory Editors, 2005)

cosa, y sus argumentaciones se demoran en los problemas y muy poco en proponer alguna acepción, sino definitiva, al menos estable y circunstancial¹³¹. Principalmente los puntos de conflicto citados son dos: por un lado la imposibilidad de circunscribir la idea de *popularidad* a la masividad de uno o varios géneros musicales en concreto; por otro, la ausencia de correspondencias directas entre clases sociales y determinados tipos de música: no habría, desde esta perspectiva, nada a lo que podríamos llamar “la música del pueblo”.¹³²

Si bien los PMS renuncian explícitamente a la idea de homogeneización o *gran relato*¹³³, un rastreo sobre su contenido y las huellas de tradiciones epistemológicas que suelen enmarcarlos arroja como resultado un campo mucho más acotado y pequeño de lo que parece. Como señala Elizabeth Eva Leach (2009:194), el principal precursor con el que los investigadores de los PMS dialogan y discuten permanentemente es Theodor W. Adorno. Su presencia como figura epigonal en los trabajos sobre música popular podría hasta pensarse como hegemónica, y a la vez -o tal vez por ello- es una suerte de punto de partida traumático cuyo síntoma aún no ha sido elaborado por la investigación musical¹³⁴. Como la crítica del autor de Frankfurt es a la música popular de la industria cultural y los medios técnicos de comienzos del s.XX, los investigadores han terminado acotando su campo de acción a una periodización muy corta. Lo que sumado al interés personal que muchos de ellos tienen por algunas músicas en particular - sobre todo el Rock y el Jazz- hace que los PMS se concentren exclusivamente en las músicas vinculadas a la fonografía y la radiodifusión. Esto añade el requisito de que para ser entendida como popular una música debe pertenecer a una sociedad que “ha sufrido el impacto de la modernización” (Middleton, 1990:vi). Lo cual reduce todavía más el margen y genera múltiples problemas en regiones como Latinoamérica, cuya entrada -o salida- a la modernidad es aún materia de discusión, como advirtiera García Canclini¹³⁵, aunque buena parte de la academia latinoamericana se adecúe gustosamente a la propuesta:

Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quisimos diferenciarnos de las prácticas musicales

¹³¹ Es curioso en esto también la semejanza con la etnomusicología, en donde casi todos sus practicantes son críticos de la etnologización de las músicas no occidentales que da nombre a la disciplina, pero a la vez se hallan cómodos dentro de ella sin buscar otros nombres (Ver por ejemplo Pelinski, 2000).

¹³² Por ejemplo Middleton (1990) pág. 3 y ss; Middleton, R. *Editor's Introduction to Volume 1*, Popular music, Vol. 1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities (1981), pág. 3, Cambridge University Press; Hesmondhalgh y Negus (2012) pág 1-9; Frith (2004), pág 1-7. Leach (2009), pág 188-199.

¹³³ Un buen indicador de esto es la alta cantidad de volúmenes colectivos, descentralizados y transculturales atravesados por una heterogeneidad muy poco frecuente en otros campos de los estudios musicales. Las actas de la IASPM son un buen punto de partida para corroborar esto.

¹³⁴ “Tal vez sería más sencillo gritar simplemente ‘¡Supéralo!’, como si el peso de los constructos históricos sobre la música popular pudiesen ser resueltos así, sin más [...] Si Adorno es la escena del trauma primigenio para el investigador de música popular, entonces la represión ofrece poco alivio: al menos podemos decir que la “terapia” que realizamos con nuestras revistas y libros ofrece por sí misma más que su cuota de discusión productiva. Además, nadie probablemente querría sostener que Adorno estaba completamente equivocado ¿Quién podría resistirse a una visión adorniana de la proliferación mundial y aparentemente interminable de jóvenes grupos de pop y r&b? (Krimms, 2008:132)

¹³⁵ Recordemos que el objetivo principal del texto fundamental de García Canclini, *Culturas híbridas*, no era definir alguna supuesta “esencia” de lo latinoamericano, sino que pretendía discutir justamente un marco teórico para pensar la modernidad de las culturas de América Latina. Véase García Canclini, N. (1997). “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México, año III pág. 5.

tradicionales, comunitarias y orales [...] una música mediatizada, masiva y modernizante (González, 2008:4)¹³⁶

De hecho, de los ejes que Simon Frith propone como descriptores de la música popular, los tres primeros resaltan los términos de *commercially*, *technology* y *mediated* (2004:3). Aspectos que se encuentran en la base de toda descripción de nuestra sociedad *contemporánea*. Así que, con excepción del eje vinculado con la búsqueda del *placer corporal* en relación a la danza, el subtexto de este tipo de definiciones -y la de Frith es paradigmática- arroja como resultado que *música popular es música actual*.

Se generó así “una *conceptualización presentista* de la música popular, en el sentido de que históricamente no va mucho más atrás de mediados del siglo XX” (Johnson, 2018: 15). Pareciera que son músicas sin historia. Lo cual encaja con precisión, en el rompecabezas musicológico, con la tesis del folklorista Carlos Vega, quien sostenía que “el inferior imita al superior”, entendiendo que la música popular de hoy -*mesomúsica* como gustaba llamarla- es una degradación simplificada de la música culta del *ayer*, es decir, del legado histórico. Por supuesto es inaceptable para los PMS hablar en los términos de Vega o considerar que la música popular deriva de la música culta. Pero sin embargo es importante señalar que su silencio sobre el pasado musical de las mayorías amplifica (aún involuntariamente) todo tipo de teorías elitistas, como eran también las de Adorno.

El modelo presentista de los PMS, en combinación con los relictos de la musicología y el folklore, *produce un sentido ahistórico de la música popular* que carece de fundamentación, y se acomoda a la cadena de falacias que emerge de los huecos y connotaciones que resultan de la fragmentación disciplinar. Y así lo exponen los libros de texto: las músicas no occidentales corresponden a la “antigüedad” o la prehistoria, y aunque sigan vigentes son *supervivencias* inmutables (son -o “han caído en”- el folklore); la “Música” es la música culta escrita del occidente europeo, con una larga, esotérica e ineludible historia que abarca aproximadamente el milenio entre los siglos IX y XIX, aunque es heredera a su vez de la Grecia Clásica o hasta de Dios¹³⁷; y la música popular inicia su breve y poco gravitante historia en los comienzos del siglo XX, convirtiéndose en la música masiva, efímera y comercial de la actualidad. No es casualidad que la mayoría de los útiles de conocimiento aplicados a la música popular sean compatibles o incluso similares con los desarrollados para la música *histórica* y el folklore, ya sea por continuidad u oposición. Si existe en la historia musical una deriva hacia la repetición (Attali, 1995:122), entonces podemos pensar que en simultáneo, o justamente para poder transformar a la representación en vitrina de la repetición mediatizada, fue preciso hacer entrar a la música popular en el esquema racionalizado, combinatorio y de intercambiabilidad de la musicología y la teoría musical. Es la entrada de la música popular a las *verdades* de la musicología, que no fueron otra cosa que un marco de referencia para la reificación de la música culta en el capitalismo y su conversión en valor de cambio, desde por lo menos el siglo XVII.

¹³⁶ Este autor directamente pasará a utilizar el término “música medial” (González, 2014). Pareciera que en su caso consiguió sacarse al pueblo de encima, aunque sin por eso liberarse de Adorno.

¹³⁷ Nuestra intención no es hacer aquí una humorada. La historia de la música tradicional reprodujo durante muchísimos años la noción de que el primer repertorio de la música occidental, el *canto gregoriano*, fue producto del Papa Gregorio I (Magno). Esta concepción se basaba en una adjudicación medieval, y por tanto religiosa, que sostiene la revelación del canto cristiano al Papa a través del Espíritu Santo, quién lo dicta al oído del pontífice transformado en una paloma posada sobre su hombro. Coincidentemente con todos los postulados de la estética medieval -que constituyen la base de la estética musical occidental- el canto era demasiado perfecto para ser obra del hombre (*música humana*): necesariamente debía ser obra de Dios. Tal el mito fundante de la tradición clásica europea occidental, presente hasta el día de hoy en los textos de historia de la música. Abordajes críticos de este tema pueden encontrarse en Griffiths, P. *Breve historia de la música occidental*, Akal, 2009; y Taruskin, R. *Oxford History of Western Music*, Vol. 1 *From Early Notations to Sixteenth Century*, Oxford University Press, 2005.

Introducir a la música popular en esas verdades es separar *folklore* de *música popular*, reducir la práctica performativa a la *idea de obra*, hacer nacer el *autor genial y único*, estratificar a partir del uso de las alturas en *estilos* los géneros y momentos, y confundir la práctica musical (Small, 1994; Johnson, 2018:16) con su mediación o registro, *la partitura y el disco*. Por este proceso la música popular se *comprime*. Utilizamos conscientemente aquí como metáfora el proceso de compresión de la fonografía, que justamente está concebido para producir un resultado acústico que reduzca el “rango dinámico” de una grabación y cristalice en una sonoridad homogénea, en la que se han “recortado los picos” al aplicar una “tasa” de compresión. A este proceso y a sus efectos no deseados se lo suele llamar también “achatación” de la dinámica. Consideramos que la analogía vale para el caso de estas músicas, cuyo resultado al ser consideradas por la investigación musical han sido hasta ahora la ausencia de consideración de sus fenómenos cambiantes y dinámicos

En base al imaginario que esta compresión produce debemos suponer que en el largo período que va desde la fundación de occidente, pasando por el auge expansionista de la modernidad, y hasta el imperialismo decimonónico, las clases populares urbanas, desde los “artesanos” medievales hasta el proletariado que sirvió de modelo vivo a Marx, nunca tuvieron música. ¿Cuál era la banda sonora de las clases subalternas en la Baja Edad Media, la modernidad temprana o los inicios de la sociedad industrial? Según el esquema que poseemos, o vivían en silencio, o cantaban las mismas canciones rurales que sus parientes “del campo”, o consumían la misma música que las élites.

Sabemos que las clases populares de esos momentos históricos poseen una singularidad tal que ha llevado a acuñar la idea misma de *cultura popular* y reclamar el estudio de su historia. Ya existe una tradición al respecto, con figuras de la talla de Stuart Hall, Edward P. Thompson, Peter Burke o Carlo Ginzburg, a los que podemos añadir los precursores Antonio Gramsci y Mijail Bajtín. Todos ellos nos han mostrado cosmovisiones, posturas ideológicas, costumbres “en común”, modos de organización y formas culturales de las clases populares, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Han desarrollado para ello metodologías, conceptos y marcos epistemológicos completos. Y tal vez lo más importante, se han enfrentado en todos los casos con éxito a la prerrogativa positivista que pretendía imposible, además de innecesaria, la empresa de estudiar la historia de *los sin historia*.

Dado este panorama ¿es aún sostenible la tesis de que no puede estudiarse la música popular anterior al siglo XX porque no hay registros ciertos de ella (notacionales o fonográficos)? ¿Realmente creemos que podemos contar la historia de un molinero piamontés del siglo XVI, sus creencias y convicciones políticas, pero no saber absolutamente nada de la música que escuchaba o tal vez hacía? ¿Alguien puede todavía pensar que un obrero inglés del siglo XVIII canturreaba la *pequeña música nocturna* en la taverna de su barrio proletario?

Para hacer el ejercicio, pensemos en esa fiesta urbana que es el carnaval medieval, que Bajtín (2003) describe con detalle. Consideremos ahora los sujetos musicales que lo encarnan: artistas vagabundos y trashumantes, de quienes sabemos bastante de su condición social.

No es solamente que el estatus del juglar fuese bajo; para la mayoría de sus contemporáneos él estaba fuera de las normas comunes de aceptación social. En este sentido, era peor que un siervo; si la servidumbre ocupaba el lugar más bajo en la escala social medieval, el juglar no tenía ningún lugar en absoluto (Peters, 2000:213)

Es decir que los músicos del carnaval, los *juglares* (Attali, 2011:26), no pertenecen a la casta de los campesinos (Lengwinat, 2006:33) porque sencillamente no están integrados a la sociedad. No son rurales ni urbanos. En cierto sentido *no son*, porque los atraviesa una de las condiciones que más ha perturbado a la cultura occidental a lo largo de su historia: *son nómadas trashumantes*. Parte del periplo de estos artistas, que además son *profesionales*, consiste justamente en conectar el mundo rural con el urbano, incluso

durante la Alta Edad Media. Razón por la cual no son portadores de ningún *folklore*, si es que continuamos creyendo que tal cosa existe.

Estos músicos pasan a integrarse a la vida sedentaria de la ciudad desde mediados del siglo XIV (Polk, 1987). Todo el periodo entre el siglo XIII y el XVI puede leerse en términos del esfuerzo de los músicos urbanos por desprenderse de toda connotación que los relacione con la vida trashumante y hacer que la música sea vista como una profesión honrosa. Dar un giro completo en la percepción social que no veía en los juglares más que delincuentes y proscritos. Recordemos que tanto la cosmovisión feudal medieval, como la burguesía urbana condenan el nomadismo y depositan en él la suma de todos los horrores, entre los que destacan el infortunio, la indigencia o el atraso. La barbarie, o lo que es lo mismo, la ausencia de *civilización*.

Los músicos municipales ingresan a una esfera de relaciones sociales legalmente reconocidas. De ahí que si el juglar estaba fuera de la sociedad y era menos que el pobre más pobre, hacia el siglo XVI los músicos municipales, profesionales y organizados, son prósperos y respetados, llegando en algunos casos a pertenecer al sector más alto de la ciudad, en términos económicos (Polk, 1987:179; Peters, 2000:215). Como vemos la dicotomía se expresa en las dimensiones *itinerante/ciudadano*, pero nunca en la antítesis rural/urbano, Como sabemos, esta última será determinante para la consolidación de la burguesía capitalista y su disputa histórica con la aristocracia. Tal vez aquí podamos encontrar una razón de la insuficiencia de las categorías de las disciplinas musicales -y burguesas- hacia la música popular histórica.

Aunque el estatus e imagen social de los músicos cambia efectivamente -y pasan a llamarse *ministriles* municipales-, los músicos urbanos profesionales contienen una memoria popular histórica que se expresa en los repertorios (fundamentalmente danzas de origen popular), los espacios de producción (lugares públicos, calles y plazas) y las actividades y funciones sociales que desarrollan (el entretenimiento, la fiesta pública, etc.) Por esta razón expresan una posición novedosa en el campo socio-musical: al tiempo que recuperan la tradición popular y la recrean, también son vehículo de las músicas y espectáculos que las autoridades civiles presentan ante el pueblo, forma de intervención en la cultura popular de las clases hegemónicas (Burke, 2014) que también es novedosa en la modernidad temprana. Pero esto no debe interpretarse como un proceso de distinción de las prácticas musicales, ya que existen numerosas continuidades entre la música de los juglares y la de los ministriles urbanos. Además de que sus tareas siguen rigiéndose en base al calendario que contrapone el carnaval con la cuaresma, de forma idéntica a los juglares, es muy importante considerar la permanencia de las músicas bailables populares en tanto tales, manteniendo sus características sonoras que las identifican con las clases subalternas. Es decir que no son abordadas por un proceso de estilización, como sí ocurre en el caso de los ministriles al servicio de los trovadores aristocráticos, quienes fundan una cultura cortesana y el sistema de estratificación y distinción del arte occidental (Elias, 2012; Nietzsche, 2001). En todo caso se observará que mejoran las técnicas instrumentales, se le añaden arreglos complejos y se hace más sofisticada la improvisación -práctica característica de los ministriles municipales que también los asocia con los juglares. Pero eso no implica que se esconda el origen popular de las músicas, ya que debe ser notorio para lograr algunas de las funciones principales de estos músicos, como la cohesión social. Los *waits de York*, es decir los músicos municipales profesionales de esa ciudad Inglesa que descienden directamente de la banda formada en 1369, todavía tocan la danza bretona anónima *An Dro Nevez*, de origen medieval. Realizan una versión con bombardas y redoblante que puede resultar ejemplificadora: el ritmo es ágil y tiene un esquema binario, muy pulsado, con una cifra de tempo cercana a 133. La estructura es muy sencilla y se organiza en base a la repetición de una frase construida a partir de un intervalo de quinta y otro de cuarta, con una variación que llega al sexto grado -ascendido porque se trata del

modo sobre re. En un segundo plano el tambor realiza un redoble constante sobre valores de la subdivisión, desplazando los acentos pero manteniendo la pulsación isócrona. La bombardita en todas las repeticiones de la melodía desarrolla infinidad de variaciones, ornamentaciones y pasajes muy virtuosos, que no son otra cosa que improvisaciones sobre la melodía, de contorno más bien simple. Podemos ver que los elementos danzables se mantienen inalterados, se recupera una tonada popular de tradición oral muy difundida y, sobre este marco, el instrumentista puede improvisar demostrando su pericia técnica y su calidad como músico. Una forma de obtener distinción profesional sin renunciar por ello a entretener a los sectores populares. Es decir, haciendo bailar a la gente.

Pasemos ahora por un momento a Sudamérica. Hay quienes dicen que el código de Trujillo, encargado por el obispo Martínez Compañón en el siglo XVIII, es uno de los primeros trabajos de etnografía en el Nuevo Mundo. Más allá del *moto* exotizante y racializado del comentario, podemos tomar la comparación y pensar que las partituras con que registró algunas músicas del noroeste peruano son todo un trabajo de campo. Tanto si lo pensemos en base a lo que fue costumbre en el folklore decimonónico, que “embellecía” las músicas recopiladas, añadiendo armonías y “mejorando” la forma; o si lo asociemos con la tarea de los positivistas del siglo XX, que registraron acriticamente en notación pautada unas músicas que jamás fueron concebidas desde el ordenamiento de alturas puntuales; en cualquier caso tenemos que renunciar a considerar esos registros como la actualidad y totalidad de las músicas que escuchó el obispo entre 1782-85. Más si coincidimos con Stevenson (1968:314) en sospechar que tales partituras fueron escritas por el maestro de capilla de Trujillo, a quien tal vez le debemos la introducción de una concepción textural bipolar y concertada, que incorpora en todas las músicas una persistente línea de bajo muy “barroca”. Por lo tanto no hay forma de que estas notaciones sean un “documento exacto” (Fernández Calvo, 2013:346). Por el contrario, las coordenadas históricas nos obligan a renunciar aquí a toda concepción objetual de estas músicas, y a considerarlas en base a un enfoque performativo.

Leonardo Acosta no se cansa de decir que en la música de Latinoamérica no hay que dejarse engañar: los instrumentos, las técnicas, incluso la presencia de partituras nos pueden llevar a extraviarnos en una ilusión en la que todo parece importado de Europa. Pero nada de eso: “escalas, modos, formas musicales, combinaciones armónicas pueden permanecer inalterables y, sin embargo, todo suena distinto.” (Acosta, 2006:182). Una “alteración semántica” que redundará en la alteración total de las funciones musicales. De lo cual podremos darnos cuenta sólo si consideramos el aspecto dinámico, la performance, el *musicar* (Small, 1999). Es eso lo que suena *distinto*, lo que hace que lo que de heredado tenga la música popular latinoamericana transmute en “otra cosa” en donde las apariencias engañan. No por casualidad Quintero Rivera (2009) define al *sonido* (que no es igual a “timbre”) como uno de sus elementos definitorios.

Volvamos a lo coleccionado por el obispo. Se nos presentan unas músicas a todas luces transculturales, ya se trate de cantos en mochica o villancicos que son en realidad cachuas, y que juegan con la contradicción de la prohibición de los rituales indígenas en tanto tales, y su utilización obligada, como exotismo, en las fiestas del calendario cristiano colonial (Bermúdez, 2001:180). Tomemos una de las menos evidentes. Por ejemplo, la partitura del folio 186 titulada “Lanchas para baylar”. Es una música instrumental, que curiosamente, para Carlos Vega (Fernández Calvo, 2013:356) es un ejemplo de su mentada categoría de *mesomúsica*, por ser “melodías que no definen ninguno de los grandes estilos cultos o folklóricos”. Es un análisis morfológico el que hace Vega, partiendo únicamente de la partitura y considerando las similitudes con las “especies” por él relevadas mediante idéntico método.

Consideremos en cambio algunas performances. Tal vez una de las más conocidas es la versión de Capilla de Indias, de 2005, conjunto de música barroca de la Universidad

Católica de Valparaíso. Tal presentación hace poco probable una filiación muy popular. Y sin embargo lo que en la partitura del código es una melodía para violín con una contramelodía de bajo, se convierte en *otra cosa*: ya desde el comienzo existe una fuerte presencia de instrumentos de percusión, que durante toda la danza sostendrán una célula rítmica en permanente variación elaborada en torno a la superposición de temporalidades, tan frecuente en la música latinoamericana. En este caso es un orden binario frente a uno ternario, lo cual impide todo tipo de apoyo o reposo y refuerza el carácter danzable, corpóreo y por tanto absolutamente popular de esta música. Ese ritmo es a su vez reforzado por las guitarras que hacen rasguidos, es decir más *ruido* que sonidos armónicos y tonales, que por momentos se tornan en repiques sobre la base rítmica de la percusión. Si a esto sumamos los desvíos en las acentuaciones de la propia melodía, que genera una suerte de síncope permanente, se configura un efecto dinamizador y de tensión que no nos muestra en absoluto la partitura. Y esta es quizás la versión más conservadora. Todos los elementos descritos no hacen más que potenciarse en la performance de 2013 del grupo ecuatoriano-holandés *Música Temprana*, en el que además el tempo es mucho más rápido y una demarcación mucho mayor de las articulaciones, tanto del violín y la guitarra, como del charango y el cajón peruano que se incluyen en la versión. Pero todavía más extrema es la interpretación en vivo del ensamble colombiano *Como era en un Principio*, de 2017. El tempo aquí ya duplica al de la primera versión mencionada. Además los instrumentos se alejan aún más del manuscrito, ya que es un conjunto de guitarra, bandola y cuatro, con el agregado de unas maracas. Pero una vez más lo distintivo es la manera de tocar, en donde lo percusivo y lo tímbrico son los aspectos más relevantes. De hecho los rasguidos y la forma de puntear los instrumentos de cuerda remedan otras músicas que también superponen temporalidades y están más cerca de nuestra concepción de música popular, como el joropo llanero.

En un cassette que contiene una grabación “de campo” de Coriún Aharonián, de 1985, se escucha un trío muy similar, con bandola, cuatro y contrabajo. Tocan músicas del Táchira y de los Llanos de Venezuela. Entre ellas “Pajarillo y Chipola”, que suena muy parecido a esa última versión de las Lanchas para Baylar. Al menos se parece en lo importante: en los rasguidos, en la manera de llevar el ritmo, en la superposición de temporalidades, en el sonido y las articulaciones, los *toques*. Por supuesto, no en las *notas*, las alturas, que son lo secundario en ambos casos. Como lo son también en la música popular cuando empezamos a sacarla de su comprensión musicológica. Más aún en Latinoamérica, cuya conquista musical puede pensarse en términos de la imposición de la armonía (Baker, 2008) siendo tal vez una derivación tardía el *armonicocentrismo* de la musicología latinoamericana.

Así como Mario de Andrade (1972:166) comprendió que la dicotomía rural/urbano no tiene ningún sentido en América Latina, la música popular, desde por lo menos los tiempos de la conquista no puede pensarse “como folklore muerto o inmutable, como pieza de museo (en este caso, material para discos etnográficos), [sino en todo caso] como el proceso dinámico que hemos visto desplegarse ante nosotros” (Acosta, 2006:192).

Como vimos la musicología histórica descarta a la música popular bajo el pretexto de la carencia de fuentes, que en realidad es una desvalorización estética; a su vez el folklore, entre romántico y positivista, observa también “desde arriba” la cultura popular, fabricando una bucólica rural, considerada -para bien o para mal- *primitiva* en función -también- de valoraciones estéticas; por último los PMS, apoyados en la crítica de la cultura “dominante”, acotan voluntariamente su universo de estudio al ámbito urbano y el mercado musical, generando un subtexto que los coloca sólo en el presente, a lo que también ayudan sus preferencias estéticas. En cierto aspecto estos tres abordajes no se diferencian demasiado frente a las perspectivas sobre la cultura que según Grignon y Passeron corresponden al etnocentrismo, el paternalismo (o “populismo”) y la crítica a la cultura legítima. Todas ellas

comparten un elemento: el *dominocentrismo*, es decir concentran la sofisticación de sus estudios en la cultura hegemónica, ya sea para celebrarla o para condenarla, pero convirtiendo al final en “más pobre la cultura de los pobres” (Grignon y Passeron, 1992). Esta pobreza emerge con mucha potencia al comprimirse la música popular y hacerla entrar en las coordenadas armoniocéntricas y modernizantes de la investigación musical hegemónica. Para superar el modelo presentista en música popular y restituir su historicidad, es necesario construir una epistemología específica, basada en la praxis antes que en la obra, en el sonido y el ritmo antes que en la armonía, y en las ocasiones y significaciones sociales antes que en la autonomía estética.

Bibliografía

- Acosta, L. (1984) El acervo popular latinoamericano, en Gómez García, Z. Musicología en Latinoamérica, Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid
- Baker, G. H. (2008). *Imposing harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Duke University Press.
- Johnson, B. (2018) *Problematizing popular music history in the context of heritage and memory*. in Baker, S., Strong, C., Istvandy, L., & Cantillon, Z. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Routledge.
- Bermúdez, E. (2001) *Urban musical life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650* in Kisby, F. *Music and Musicians in Renaissance cities and towns*, Cambridge University Press
- Bermúdez, E. (2002) *La pobreza del positivismo: el quehacer musicológico en América Latina*, Actas del "II Encuentro de Investigación sobre Archivos", Bogotá.
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- De Andrade, M. (1972) “A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico” [1936] en Oneyda Alvarenga (ed.) *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora
- Elias, N. (2012). *El proceso de la civilización investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Calvo, D. (2013) *La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón* Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 27.27
- Frith, S. (2004). *Popular music. critical concepts in media and cultural studies*. Routledge.
- Goehr, L. (2008). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.
- González, J. P (2014) *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
- González, J. P. (2008) *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?*. TRANS-Revista Transcultural de Música 12 (artículo 15).
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1992). *Lo Culto y lo Popular*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Herder, J. G. (1967) *Sämtliche Werke* (ed. de B. Suphan), 25, Hildesheim.
- Hesmondhalgh, D., & Negus, K. (2012). *Popular music studies*. Hodder Education.
- Krims, A. (2008) *Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography*, in Moore, A. F. *Analyzing popular music*. Cambridge Univ. Press.
- Leach, E. E. (2009) *Popular Music*, in Harper.Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press
- Lengwinat, K., (2006) *El pueblo no inventa nada en sus canciones. Procesos de apropiación intersocial* Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, Año VI, Julio-Diciembre, N° 11
- Michels, U. (1983). *Atlas de música*. Madrid: Alianza.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Open Univ. Pr.
- Middleton, R. y Horn, D. (1981). *Preface. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*. *Popular Music*, 1, 1-2.
- Nietzsche, F. (2001). *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*. Alianza Editorial.

- Paraskevaídis, G. (1999) *La investigación musical en su laberinto*, Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, 22 de octubre.
- Pelinski, R. A. (2000). *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Akal Ediciones.
- Peters, G. (2000, 10). Urban minstrels in late medieval southern France: Opportunities, status and professional relationships. *Early Music History*, 19, 201.
- Polk, K. (1987, 10). Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany. *Early Music History*, 7, 159.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Iberoamericana.
- Shreffler, A. C. (2003, 10). *Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History*. *The Journal of Musicology*, 20(4), 498-525. doi:10.1525/jm.2003.20.4.498
- Small, C. (1999) *El musicar: un ritual en el espacio social*. *Revista Transcultural de Música*, núm 4
- Stanley, G. (2001) *Historiography*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed. New York: Oxford University Press.
- Stevenson, R. (1968) *Music in Aztec & Inca Territory*, University of California Press
- The International Advisory Editors. (2005). *Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of "Popular Music"*. *Popular Music*, 24(1), 133-145. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3877598>