

HISTOROGRAFÍA E HISTORIA DE LA MÚSICA

La historiografía contemporánea y su posible impacto en la Historia de la Música

Martín Eckmeyer - María Paula Cannova

Podemos pensar la historiografía como aquello que da cuenta de distintas “formas de hacer historia”.¹ Lejos de ser modelos neutros, en cuyos resultados no pueda leerse la huella de sus autores, las diferentes perspectivas conceptuales y metodológicas sobre la historia están fuertemente impregnadas de intencionalidad, valoración e ideología². Esto no quiere decir que la escritura histórica sea necesariamente “tendenciosa”, sino más bien que en la tarea mediante la cual se busca encontrar relaciones y dar significación a nuestro pasado, se genera un relato que ineludiblemente selecciona algunos aspectos y relega otros, favorece ciertas relaciones a expensas de muchas otras posibles, otorgando sentido y valor a partir de procesos fuertemente interpretativos. (Dahlhaus, 1997: 45)

Tanto las teorías críticas (Horkheimer, Adorno, Marcuse), como el post-estructuralismo (Foucault, Deleuze) y las diferentes corrientes que suelen ser llamadas posmodernas (Derridá, Rorty, Eco, etc.) han insistido en el carácter *construido* de la(s) historia(s), a partir de circunstancias vinculadas a sus contextos de producción y validación. Es así que la Historia General, como la mayoría de las disciplinas científicas, ha visto signado su escenario contemporáneo por innumerables debates en torno a los modelos historiográficos, sus usos, métodos, perspectivas y resultados. Esta modificación en el núcleo duro de la disciplina propuso reflexiones sobre su propia naturaleza epistemológica, modificaciones de sus escalas de análisis, de sus conceptos operacionales y de sus categorías; pero además produjo un gran enriquecimiento de la Historia, mediante el aporte de otras disciplinas del área de las ciencias sociales (Hernández Sandoica, 2004: 151; Burke, 2003: 32).

Uno de los resultados más notables de esta transformación está vinculado a la incorporación de numerosos aspectos del pasado - y de los sujetos involucrados en ellos - que tradicionalmente quedaban afuera de los relatos históricos, viéndose incrementada de manera formidable la extensión de su objeto de estudio. En base a esto, las metodologías de trabajo convencionales se descubrieron insuficientes o inadecuadas para el análisis de estas “otras” historias, en virtud de lo cual surgieron múltiples enfoques y abordajes novedosos. Por la misma razón, las categorías más básicas de la Historia, las periodizaciones, encontraron trastocado su fundamento y función, modificándose en algunos casos o permaneciendo como recortes temporales arbitrarios, sin más utilidad que la de agrupar grandes lapsos temporales, pero sin pretender por ello describir, definir o caracterizar universalmente épocas o periodos.³

La Historia de la Música, sin embargo, aparenta haber debatido mucho menos estas problemáticas (Schreffler, 2003: 498). Formando parte o no de la musicología⁴ y

¹ Hacemos aquí referencia explícita al título del volumen colectivo compilado por Peter Burke (2003), en el cual se plantean diversas propuestas de la historiografía contemporánea que aquí se recogen.

² Si bien esta es una discusión que trasciende a la historiografía y abarca el amplio espectro de la filosofía de las ciencias, en lo concerniente a las implicaciones del historiador en su trabajo pueden consultarse los contrastantes trabajos de H. White, *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998; y C. Ginzburg, *El juez y el historiador, consideraciones al margen del proceso Sofri*, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1993

³ El caso de la periodización del siglo XX es un ejemplo específico: desde la Historia social, Hobsbawm propone un siglo corto que se inicia con la Gran Guerra de 1914 y cierra en 1989 con la caída del muro de Berlín; por otro lado Arrighi propone considerar un siglo largo que se inicia a finales del siglo XIX con el derrumbe de las estructuras de acumulación del viejo régimen en Inglaterra, a la vez que generan las del nuevo modelo estadounidense.

⁴ Si bien en general la musicología contiene a los estudios históricos, en los países anglosajones y particularmente en EE. UU. se suele diferenciar a la musicología de la musicología histórica, o al análisis y teoría de la música de la historia de la música propiamente dicha. Véase Beard, D. y Gloag, K. *Musicology: the key Concepts*, Routledge, New York, 2005; y Duckles V., Passler, J. y otros *Musicology* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd edition, Oxford University Press, 2001

apartándose o reclamando pertenecer al ámbito de las ciencias⁵, resulta al menos llamativo encontrar en su producción una escasez generalizada de estudios o discusiones sobre los “modos de hacer historia de la música”. Las publicaciones de libros específicos sobre el tema casi pueden contarse con los dedos de la mano⁶ y aquellos escritos que al abordar críticamente estudios sobre música hacen referencia a su escritura histórica⁷, no han logrado impactar de forma notoria en el corpus de la Historia de la Música que circula tanto en instituciones especializadas como entre el público en general (De Brito 1997: 22).

Asumiendo la hipótesis de que el carácter valorativo de la Historia de la Música impacta directamente en los imaginarios socioculturales sobre la música presentes en nuestra sociedad contemporánea, consideramos necesario reforzar la discusión en torno a la historiografía de la música, ya que ésta ha generado concepciones asimétricas que naturalizan prácticas culturales y orientaciones en los trayectos de formación musical especializada. En el presente artículo intentaremos trazar las principales concepciones, aún vigentes, de la historiografía tradicional de la música y establecer algunas vinculaciones con las críticas formuladas desde la historiografía contemporánea al historicismo⁸, para luego ensayar algunas hipótesis provisionarias que nos permitan avizorar posibles aportes a la Historia de la Música.

La historiografía musical y su impacto en los imaginarios colectivos de la música

Dentro de la tradición de la historia de la música, el problema de las periodizaciones ha sido central en la definición y clasificación de su objeto de estudio (Stanley, 2001). Sin embargo, si realizamos un rápido examen de los usos y discusiones en torno a este problema, encontraremos en los textos de mayor circulación y alcance editorial una extrema preocupación por delimitar con precisión las subunidades mediante las cuales se divide el continuum temporal, pero descuidando -o consintiendo implícitamente- la procedencia de los términos utilizados y las valoraciones que estos acarrearán, así como la explicitación de los fundamentos historiográficos que las sostienen.⁹

Al ser las designaciones, prácticamente en todos los casos, producto del préstamo de términos específicos de otras disciplinas¹⁰, la falta de criticidad en torno a las denominaciones y la asunción deliberada de las propuestas del *establishment* musical europeo con pretensión universalista, han generado un eclecticismo que yuxtapone entidades muy diferentes. Así, aparecen en virtud de un consenso tácito denominaciones que provienen de etapas de la historia general (Edad Media), de la historia de la cultura (Renacimiento, Romanticismo), de la historia de las Artes

⁵ En algunos casos la musicología pretende el estatus de ciencia, a partir de la denominación que Guido Adler propusiera en 1885 como “ciencia de la música” (*musikwissenschaft*), si bien separando la dimensión histórica de la analítica o sistemática. Desde otros enfoques se entiende a la musicología como parte de la actividad musical, definiendo al musicólogo como un caso particular de músico, por ejemplo en López Cano, R. *Musicología, manual de usuario*, Escola Superior de Música de Catalunya, 2005.

⁶ Volúmenes dedicados exclusivamente a los problemas de la historiografía musical son Knepler, G. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Reclam, Leipzig, 1977; y el ya citado texto de Dahlhaus, ambos formulados como fundamentos teóricos para subsiguientes estudios históricos sobre la música del siglo XIX. Esto no implica que en numerosos artículos o libros dedicados a la musicología no aparezcan entradas relacionadas con los problemas de la historiografía musical. Al respecto pueden consultarse los ya citados Beard y Gloag (2005) o Treitler, L. *History and Music* en el volumen colectivo compilado por Cohen, R. y Roth, M. *History and... histories within the human sciences*, University of Virginia Press, 1995 (véase nota 10).

⁷ Por ejemplo Small, Ch. (1989); Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*, Alianza, Madrid, 2006; Hennion, A, *La pasión musical*, Paidós, Barcelona, 2002, entre muchos otros.

⁸ En el sentido de historiografía *positivista* o *rankeana*.

⁹ A modo de ejemplo puede verse los clásicos libros de historia de la música de autores como: Reese (1940 y 1954), Bukofzer (1947), Grout – Palisca (1960-1980), Palisca (1968), Michels (1985), entre otros.

¹⁰ En relación a esto y con estrechas vinculaciones con lo expresado en todo este apartado, citamos a Treitler “La musicología es una disciplina de tipo parasitario, dependiente desde sus comienzos de los paradigmas historiográficos de la historia del arte y de los principios paleográficos y filológicos de la teoría literaria. Este endeudamiento ciertamente nos ayudó para poder comenzar, pero ha producido que la musicología se mantenga como la menos reflexiva de estas tres disciplinas y la más resistente a la teoría”. Treitler, L. Op. cit.

Visuales (Gótico, Barroco, eventualmente Manierismo), conformando una galería de términos fijos, cuyos huecos son llenados mediante etiquetas que pretenden dar cuenta de transiciones¹¹ entre estos puntos aparentemente definidos.

Más allá de algunas propuestas de periodización basadas en criterios divergentes¹², la discusión sobre estos momentos de la historia de la música cristalizó a partir de la apropiación de la categoría de *estilo*, derivada fundamentalmente de la Historia del Arte¹³. De esta manera, las manifestaciones musicales son consideradas como *encarnación* del estilo, lo cual no deja de ser paradójico: los estilos son generalizaciones surgidas a partir de hechos históricos, que no son otros que las mismas obras musicales. Tal vez por esta razón las discusiones acerca de estos estilos han girado mayoritariamente en torno a su precisa delimitación, más que sobre el no poco problemático traslado terminológico, reproduciendo uno de los postulados centrales del historicismo: la esencia de algo puede explicarse mediante el estudio de sus orígenes (Stanley, 2001). No sólo se asigna a la categoría de estilo un carácter neutral, “libre de valoraciones”, sino que sobre ella se monta un aparato teórico que refuerza ampliamente las tendencias hacia un análisis autónomo de la música (Shreffler, 2003: 514; Dahlhaus, 1997: 38 y 39), disociando profundamente la historiografía musical de la general y mediante esto, separando a la música de la cultura, restando importancia a las cuestiones vinculadas con el significado y la función de la música (Stanley, 2001). En su variante más formalista y estructuralista, incluso ha puesto en peligro la misma existencia de una historia de la música¹⁴ – lo cual no deja de ser también paradójico: prácticamente todos los términos mediante los cuales se designan los estilos no provienen del campo musical, ni mucho menos fueron tenidos en cuenta, ni propuestos, por los músicos a los cuales se aplican-.

Es particularmente notable el estatismo de estos *estilos* cuando se intenta dar cuenta de repertorios musicales que no podrían entrar en estos períodos. Por regla general se pretende explicarlos como desarrollos *a la sombra de* aquéllos, razón por la cual, a la denominación estándar se le agrega una particularización. Un ejemplo cercano a nosotros es el del *Barroco americano*, que intenta dar cuenta de la música de los siglos XVI al XVIII en la América colonial mediante un cuidadoso examen de las características musicales provenientes de la metrópoli e implantadas en el continente. Los estudios que se orientan en función de esta denominación tienden a resaltar la aparición y el desempeño de compositores *de música culta europea* en nuestro continente y a sancionar como tergiversación o deformación lo que se consideran *variantes locales* de ese repertorio (Hill, 2008: 279-281), mientras se celebran con efusividad los testimonios en los que relatan las cualidades sobresalientes de los habitantes originarios para ejecutar música europea y fabricar instrumentos a imagen y semejanza de los utilizados en las principales capitales culturales del imperio (Bollini, 2007: 185).

¹¹ Por ejemplo el uso de “pre-”, “neo-” o “post-” para referirse a períodos que no poseen en sí una clara identidad. En este sentido, Stanley (2001) dice: “la pléthora reciente de ‘neos’, ‘post’ y sus combinaciones, aplicados a nombres de épocas históricas –que no son otra cosa que arreglos de significado- demuestran la continua dependencia frente a esa terminología, pero no prometen clarificar los problemas inherentes a su utilización”.

¹² Por ejemplo Walter Wiora en su *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, de 1961, propone cuatro etapas: a- primitiva y prehistórica; b – de las culturas desarrolladas de la antigüedad clásica y oriente; c – la música occidental y su “particular naturaleza” y d- la música de la cultura global en una era tecnológico-industrial.

¹³ El autor de mayor influencia entre los que patrocinaron el concepto de estilo dentro de la historia del arte fue sin dudas Heinrich Wölfflin, quien en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915) señala al respecto: “La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros, de reconocer ‘su mano’, se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas [...] Tales modos individuales, o estilos, se acusan más, naturalmente, cuando el empeño recae sobre un mismo objeto de la naturaleza [...] No por esto se descomponen la trayectoria de la evolución artística en meros puntos aislados [...] Esto quiere decir que junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza [...] Con los esquemas de los tres ejemplos de estilo, individual, nacional y de época, hemos aclarado los fines y propósitos de una historia que enfoca en primera línea el estilo como expresión: de un época, y de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento nacional”

¹⁴ Dice al respecto Dahlhaus (1997) “La historia de la música parece una empresa imposible si se la enfoca partiendo de la premisa de una estética autónoma [...] Y esa imposibilidad reside en que no es una *historia* del arte sino una colección de análisis estructurales de obras aisladas”. A pesar de ello, el autor finalmente suscribe a estos enfoques que prefiere al “peligro” de los análisis sociales de la música (Schreffler 2003)

Este ejemplo puede bastarnos para inferir hasta que punto las denominaciones acerca de los *períodos* en los que se articulan las historias de la música no son en absoluto neutrales, sino que producen valoraciones de profundo alcance. Es más, tienden a regular y delimitar el *territorio historiográfico* a tal punto que se convierten en árbitros mediante los cuales ciertas músicas son admitidas en la historia y otras no. Y lo más grave es que en muchas ocasiones las valoraciones resultantes contradicen el espíritu desde el cual parecieran escribir los autores. No es casual entonces que encontremos casos similares a los de la América colonial en los estudios de músicas contemporáneas de otros continentes (existe por ejemplo un *Barroco chino*) e incluso para zonas de la misma Europa que son consideradas periféricas (Barroco Danés, de Bohemia, etc.). Por lo tanto, no debería sorprendernos hallar, dentro de las instituciones de formación profesional en música, los estudios sobre estos repertorios en departamentos y asignaturas que no se llaman *Historia de la Música*, así, a secas, sino en otros que requieren, al menos, una particularización: en China, por ejemplo, la música china se estudia en el departamento de *etnomusicología* (Treitler, 1996 : 5); incluso en los Estados Unidos, país imperial si los hay, tanto los cursos universitarios como la bibliografía señalan diferencialmente una *History of music* de una *music in America*.¹⁵

En nuestro país, prácticamente en la totalidad de los centros de formación musical superior, el estudio de la música latinoamericana y argentina, si es que existe, se reserva a un curso sobre el final de las carreras de grado, una vez aprobados varios años de lo que –señalando un fuerte contraste- se llama simplemente *historia de la música*¹⁶. Cuando esta denominación no aparece, no se trata de una integración, de un estudio *en paralelo* de las músicas europeas *junto con* las americanas *y/o* argentinas; simplemente son casos en los que estas últimas no se estudia, ni siquiera en clave eurocéntrica.

No obstante, los estudios e investigaciones sobre músicas no europeas han proliferado fuertemente en los últimos decenios. Incluso los estudios sobre música popular, un campo tradicionalmente dejado de lado, han cobrado una vigorosa sistematicidad. Las numerosas publicaciones al respecto hablan por sí solas. Sin embargo es también notable la falta de impacto que estos estudios –la mayoría de los cuales proceden de investigaciones serias y rigurosas- han tenido en la historiografía de la música. Existe aún un divorcio pleno entre lo que tradicionalmente se denomina *musicología histórica* o simplemente *musicología* y los “nuevos” campos de estudio que se han ido abriendo. Por esta razón, en las publicaciones científicas sobre historia de la música seguimos encontrando un recorte temático basado en los criterios tradicionales, mientras que el estudio de otras músicas ha necesitado generar nuevas disciplinas, con sus publicaciones –e incluso instituciones- específicas: *etnomusicología*, *musicología de las mujeres*, *musicología gay*, *música popular*, *música negra*, por no hablar de la centenaria tradición epistemológica del *folklore*.¹⁷

¹⁵ Béhague, G. *Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping* en Revista de Música Latinoamericana, Vol. 21, No. 1, (Spring - Summer, 2000), pp. 16-30, University of Texas Press

¹⁶ El Departamento de música de la Universidad Nacional de Córdoba posee tres niveles de “Historia de la música y apreciación musical” más un nivel de “introducción a la historia de las artes”, comunes a todas las carreras que ofrece (Lic. y Prof. en composición musical, en perfeccionamiento instrumental y el Prof. en educación musical); la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, tres niveles de historia de la música y cuarto nivel de música argentina y americana; el Instituto superior de Música de la Universidad nacional del Litoral, tres niveles de Historia de la Música en los Prof. y Lic. que oferta; En la Universidad Nacional de Quilmes, la licenciatura en composición con medios electroacústicos posee dos niveles de Historia de la Música; la Facultad de filosofía y artes de la Universidad de Buenos Aires posee cuatro niveles de una asignatura que denomina Evolución de los estilos y además una materia denominada Música latinoamericana y Argentina, cuyo contenido es fundamentalmente histórico. En el mismo sentido los institutos de formación superior no universitarios en música, o conservatorios, así como las escuelas de arte presentan en su caja curricular una situación similar a la detallada.

¹⁷ Por ejemplo podemos considerar como muestra las siguientes bibliografías: VV.AA., G. Barz, T. J. Cooley editores, *Shadows in the field*, Ed. Oxford University Press, New York, 2008; Judith Tick, *Mujeres como músicos profesionales en los Estados Unidos, 1870-1900*, en Anuario Interamericano de Investigación Musical, Vol. 9 (1973), pp. 95-133; VV.AA., P. Brett, E. Wood y G. C. Thomas editores *Queering the pitch, the new gay and lesbian musicology*, Ed. Taylor & Francis Group, LLC, New York, 2006; E. Southern *Historia de la música negra norteamericana*, Ed. Akal, Madrid,

Está claro entonces que se puede estudiar cualquier manifestación musical. E incluso, como derivación de lo anterior, que se pueden –o deben- utilizar diversas herramientas metodológicas provenientes de otras disciplinas científicas. Pero lo que también queda evidenciado, es que el resultado de estas investigaciones no puede impactar en una historia general de la música; y que siempre se debe agregar un particularismo, un “apellido” en virtud del objeto de estudio que se aborda, para así despejar cualquier duda acerca de si sus conclusiones pueden erosionar el edificio conceptual centenario de la Historia de la Música (así, con mayúsculas).

Es por todo esto que la historia de la música que impacta, que circula, que atraviesa no sólo las publicaciones destinadas a la popularización y la divulgación (revistas, enciclopedias, programas de radio y TV) sino también la formación profesional de los músicos (Carabetta, 2008), sigue reproduciendo acríticamente un modelo teórico fundado en el siglo XIX. Música, entonces, se convierte en sinónimo de Tradición Clásica Europea Occidental (Treitler, 1996: 5), quedando relegadas al nivel de regionalismos, localismos o particularidades las demás manifestaciones musicales.

Este impacto sobre los imaginarios colectivos, tanto de aquellos que receptionan o consumen la música como de quienes la producen, refuerza e impermeabiliza el corpus tradicional de la historia de la música. Por esta razón, concepciones originadas en coordenadas históricas precisas se han convertido en algo cercano a lo que en términos bourdieanos podríamos llamar *arbitrario cultural*.¹⁸ Nociones que derivan de formas de producción musical acotadas y contingentes se extienden así a la totalidad de las manifestaciones musicales. A través de “la cadencia perfecta y la sala de conciertos” (Small, 1989) vemos el mundo musical, asignando sentido y valor a las más diversas manifestaciones musicales, según se acerquen o alejen de este paradigma. La “Música” entonces será *música escrita* en partitura, cuya historia se jalona mediante las *obras de compositores* (y no de intérpretes) que son todos *hombres* (y nunca mujeres¹⁹). Cómo estos hombres son *genios*, una casuística de las modificaciones en la producción musical a lo largo del tiempo se vuelve imposible. La música no tiene que ver con la inteligencia, sino tan sólo con el sentimiento²⁰. Por este motivo, su producción no es *trabajo* ni guarda relación con las configuraciones sociales de su época, y por lo tanto no interviene dentro del aparato productivo de la sociedad²¹, no es una *profesión* –es más, cuanto menos se interese por el dinero el autor, tanto mejor- y no posee ninguna connotación política. En virtud de ello, la pertenencia de clase de sus autores y destinatarios originales no es relevante, porque esta música se ha vuelto *clásica*, es decir, trasciende el tiempo y sus contextos de producción.

Justamente de esta trascendencia, este fijar lo clásico en el tiempo, derivará el obstáculo más fuerte para que la música tenga historia. Por eso, tal vez, la historia de

2001. La música popular ha logrado institucionalizar su estudio, que muchas veces es de contenido histórico entre otras en la Asociación internacional para el estudio de la Música popular que incluso posee su rama Latinoamericana.

¹⁸ En el apartado “¿qué conservan los conservatorios?”, Silvia Carabetta (2008) expone el resultado de un análisis de los programas de estudio que reproducen el arbitrario cultural. Según la autora existen dos casos paradigmáticos, uno de los cuáles es la asignatura “historia de la música”: “El otro caso representativo de la música clásica como género convertido en parámetro desde donde comprender, analizar y jerarquizar la música general, es el de la asignatura historia de la Música [...] los contenidos están organizados siguiendo una línea evolutiva del desarrollo de la música académica occidental, presentando una fuerte similitud con el tratamiento que dan a la historia de la música y a la estética los libros y enciclopedias que sobre el tema dispone la biblioteca de la institución”. Evidentemente, al conservatorio de la autora, tampoco llegaron las tendencias de la “nueva musicología”.

¹⁹ En este sentido es notable que el primer compositor que se menciona en los textos de historia de la música sea, todavía hoy, el parisino Magister Leoninus (1150-1201), mas un lustro más joven que Hildegard von Bingen (1098-1179), compositora y abadesa alemana.

²⁰ Escribió Benedetto Croce en 1912: “Apenas empieza a manifestarse la reflexión y el juicio el arte se disipa y muere”.

²¹ Sin embargo la música integra las llamadas “industrias culturales”, que año a año crecen en su participación del PBI en los países más desarrollados. Aún así, las instituciones musicales reproducen un modelo que no sólo impide discutir de qué forma la música integra esas industrias, sino que incluso fomenta formatos musicales denostados por la academia.

la música como disciplina de estudio se ha convertido más en historia de la *Música*, que en *Historia* de la música²² (Dahlhaus, 1997: 30).

Que la reflexión teórica sobre la música se haya circunscripto casi exclusivamente a la música culta, erudita o seria contribuyó a generar un imaginario que sostiene la mayor complejidad de la música clásica frente a la popular. Incluso quienes no la consumen, reconocen que los músicos *clásicos* son de mayor calidad; y en las instituciones de formación musical, tanto alumnos como profesores aprueban generalmente que *lo clásico* es indispensable para la formación de los músicos, inclusive de aquellos que pretenden dedicarse a otros géneros o estilos (Carabetta, 2008: 47). Aún cuando no se pretende negar la importancia que posee el estudio de las músicas de tradición escrita, es al menos llamativo encontrar que su justificación provenga de que *tiene una larga historia*, que la convertiría en universal, frente a lo contingente, local y *desprovisto de historia* que comparten todas las manifestaciones musicales ausentes – segregadas- de la Tradición Clásica Europea Occidental. Por lo visto, la historia legítima, asigna valor, y mientras las manifestaciones musicales no integren en su conjunto el corpus de la historia de la música, las asimetrías seguirán vigentes en los imaginarios colectivos.

La nueva historia y sus posibles aportes a la historiografía musical

A la escritura literaria vinculada con el relato del pasado, el positivismo decimonónico se opuso dotando a la historia de una metodología propia de las ciencias naturales, donde los documentos escritos, atesorados en las instituciones oficiales, fueron las únicas fuentes a las que el historiador –ahora profesional- podía recurrir, sin miedo a abandonar la objetividad que preconizaba esta tendencia como requisito para su entidad científica. En este caso es la vida política la que contará, mediante batallas y acontecimientos únicos, el trascurso del tiempo de una determinada sociedad. Las argumentaciones de esos hechos estarán fuertemente determinadas por las motivaciones individuales de los hombres que se destacan en tales circunstancias, tornándose héroes, próceres o fundadores del orden imperante.

Durante el siglo XX los historiadores volverán su mirada hacia las ciencias sociales (Braudel, 1968:75), de las que la historiografía rankeana definitivamente quiso distanciarse. La denominada Historia Social (Hernández Sandoica, 2004:151) o la Nueva Historia (Burke, 1996: 13-21) constituyó sus bases en el cuestionamiento a la coherencia de la historia realizada a partir de pequeños hechos, integrando a la vez, a las ciencias sociales como herramientas (*outilage*) capaces de formular nuevos interrogantes para la construcción del relato histórico. Así, la historia de las ideas o de las mentalidades intenta superar la visión política del pasado, al entender que la realidad es social y culturalmente constituida. Además opuso la *permanencia* a los cambios (*longue durée*), incluyendo a los grandes colectivos, en particular a los estratos no dominantes. Desde una visión marxista, incorporará el concepto de clase social a partir de comprenderla en su carácter relacional, construido y dinámico²³, a la vez que individualizará dentro de ellos a sujetos particulares (excepcional normal). Las civilizaciones son consideradas a partir de conceptos económico-sociales contemplando la multiplicidad de intereses colectivos o individuales que coexisten en torno a una determinada época e instituyendo la concepción de tiempo histórico y “las connotaciones de presente que hay siempre en toda historia, sea la que sea” (Hernández Sandoica, 2004:155). La ampliación metodológica se vio notablemente

²² Es relevante observar en este punto el impacto que posee esta situación en la enseñanza de la disciplina. En general las asignaturas cuya denominación es historia de la música incluyen en cantidades importantes aspectos propios de la enseñanza del lenguaje musical o de la morfología, por ejemplo se estudian las formas que resultan prototípicas de cada estilo, se enseña la organización de las alturas en el sistema modal o tonal, se elaboran herramientas propias del análisis musical con tanta presencia que un aspecto subsidiario como este último a los fines del estudio de la historia musical se convierte en contenido desarrollado desde ese área curricular.

²³ Es sustantivo de esta transformación el texto de E. P. Thompson (2002).

enriquecida con el uso de fuentes orales, la demografía histórica, la consideración de la geografía, sociología, psicología y antropología.

En función de estos nuevos paradigmas, la historiografía musical pudiera debatir en torno a la ampliación de los sujetos y colectivos que la conforman, incluyendo a los tradicionalmente olvidados agentes de la realización musical, como son los y las intérpretes, editores, luthiers, comerciantes, productores, instituciones musicales (teatros, compañías discográficas, industrias culturales) e inclusive los destinatarios de la práctica musical que constituyen el público²⁴.

Indefectiblemente esto provoca una modificación de la totalidad de su objeto de estudio, al incluir variables de análisis que no necesariamente provienen de fuentes escritas, por lo que se pudieran así estudiar músicas cuyos modos de transmisión están determinados por la oralidad²⁵ y en la actualidad por el registro grabado²⁶. En este punto es la cultura musical popular la que directamente se manifiesta como opción primera, paradójicamente es la última en incluirse en la Historia tradicional de la música, cuando se lo hace.

¿Es romanticismo un concepto que permite comprender la diversa producción musical del siglo XIX en Latinoamérica? A su vez, ¿explica la producción y el consumo musical de las clases obreras en los países industriales del siglo XIX en Europa? Contener los aportes y aperturas de la nueva historia trae consigo la necesaria revisión de las periodizaciones que se utilizan para interpretar y nombrar el pasado musical de una determinada sociedad. Además de la ya citada propuesta W. Wiora, podemos mencionar aquí la de J. Attali (2005), en la que se estipulan cuatro momentos históricos o funcionalidades: *sacrificar*, que se corresponde a los modos de organización tribales y de fuerte vínculo religioso; *representar*, relativo al desarrollo mercantil con la incorporación del dinero como abstracción del intercambio con excedente de producción; *repetir*, que se instala a fines del siglo XIX con la tecnología de la reproducción sonora y la ampliación del capitalismo financiero; y *componer*, que supone la inclusión de formas de relación en las que la autogestión es una parte pequeña de su delimitación. En el mismo sentido, P. Griffiths (2009) incorpora nuevas periodizaciones en la historia de la música occidental considerando tanto las ideas en torno a ella como su función, a la vez que la concibe en tanto que reflejo de la concepción humana del tiempo.

El cuestionamiento de las bases teóricas propias a la historiografía tradicional impacta además, de forma directa, en la ampliación de los profesionales que se dedican a producir historia de la música, incluyendo tanto a los musicólogos como a los realizadores musicales en una labor interdisciplinaria que consolide una mirada plural del pasado musical. La profusión de bibliografía producida en la actualidad por sociólogos y comunicadores sociales en el campo de la historia de la música es creciente. Si bien en algunos casos los aportes son ineludibles²⁷, la mayoría de esos estudios no puede generalizar por fuera de los casos que aborda y tampoco dar sustento desde las propias músicas a la vez que de los sujetos que las consumen, las realizan o resignifican. Un caso representativo lo presenta el estudio de la historia del rock, el tango o incluso la cumbia villera, en donde la profusión de bibliografía existente suele considerar las anécdotas de los cantautores o grupos, las características de los consumidores, de los agentes musicales y de sus letras pero no

²⁴ T. Day, realiza aportes importantes en torno a transformación de las prácticas musicales a partir de la existencia de la grabación en "Un siglo de música grabada". Editorial Alianza, Madrid, 2002. resulta importante considerar a unos de los pioneros en este tema como lo fue H. Raynor (1986).entre otros textos como "Una historia social de la música", Ed. Siglo XXI, Madrid, 1986.

²⁵ Al respecto señala Mirza "La gran riqueza de variantes de ciertos productos culturales se encuentra relacionada con la oralidad. La existencia de esas variantes, demuestran el carácter variable de los hechos artísticos, su falta de rigidez, de fijeza" (1963:18), citado en "sonidos milenarios, la música de los Secoyas, A'l, Huaorani, Kichwas del pastaza y Afroesmeraldeños", Grupo de editores, Quito, 2005.

²⁶ T. Day, op. cit.

²⁷ A modo de pequeña muestra puede nombrarse el libro de W. Washabaugh "Flamenco", Ed. Paidós, Barcelona, 2005, en el cual se incluye un capítulo de análisis crítico sobre la historia del género.

así, las particularidades de la música en interrelación con sus condiciones sociales de producción y difusión.

Como ya se mencionó anteriormente, existen trabajos importantes en el campo de la historia de la música que son deudores o están inscriptos en las tendencias procedentes de la Nueva Historia o Historia social. Sin embargo, un rasgo común es que no proporcionan en su interior una problematización de la historiografía musical y además, su impacto en el campo del estudio de la música es escaso, siendo por consiguiente menor en el imaginario social²⁸. Esta interrelación de la historia de la música con las tendencias de la Nueva Historia y demás disciplinas de las ciencias sociales es en principio un camino posible hacia la comprensión en sentido pleno de la vida histórica²⁹, que alumbre la formación de los músicos incluyendo las músicas olvidadas que son o fueron contemporáneas a las que la tradición perpetuó, a la vez que amplíe a nivel social el concepto de música acercándola a esa definición de Attali donde ella “es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento” (1995:12).

Bibliografía

- J Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Ed. Siglo XXI, México, 1995.
- H. Bollini, *El arte en las misiones jesuíticas*, Ed. Corregidor, Buenos Aires. 2007
- F. Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, Ed. Alianza, Madrid, 1968.
- P. Burke, *Formas de hacer historia*, Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1996.
- S. Carabetta, *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*, Ed. Maipue, Buenos Aires, 2008.
- C. Dahlhaus
- M. C. De Brito, *Round table IV: historiography*, en *Acta Musicologica*, Vol. 69, Fasc. 1, 1997, pp. 22-28.
- E. Hernández Sandoica, *Tendencias historiográficas actuales*, Ed. Akal, Madrid, 2004.
- J. W. Hill, *La música barroca*, Ed. Akal, Madrid, 2008
- H. Raynor, *Una historia social de la música*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1986.
- C. Schreffler, *Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and ideologies of music history*, en *The Journal of musicology*, Vol 20, N° 4, 2003, pp. 498-525, University of California Press.
- Ch. Small, *Música. Sociedad. Educación*, Alianza, Madrid, 1989
- G. Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed. Oxford University Press, New York, 2000.
- E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Ed. Crítica, Barcelona, 2002.
- L. Treitler, *Towards a desegregated music historiography*, en *Black Music Research Journal*, Vol. 16 N° 1, pp. 3-10, Chicago, 1996.

²⁸ E. Siegmeister propone “En primer lugar, si tales doctrinas son aceptadas sin vacilación por quienes tienen que ver con la música, y hoy en día la mayoría tiene que ver con ella, los músicos no van a cuestionar las bases sociales de las condiciones en las que están trabajando, ni la función social de su trabajo. El público, a su vez, aceptará pacientemente el *status quo* musical, con la convicción de que como la música está desconectada de las condiciones materiales y es, además, exclusivamente la ocupación de unos pocos individuos, ellos, como mero auditorio, no pueden ejercer influencia posible alguna en el desarrollo del arte. Los compositores seguirán creando de la misma forma para la misma gente, contemplando el “alma interior” y sin cuestionar nunca a la sociedad dentro de la cual realizan tal actividad está condenada de antemano a la frustración”. En “Música y sociedad”, Ed. Siglo XXI, México, 1980.

²⁹ En el sentido que J. L. Romero propone...“En el pasado se deposita la “vida histórica vivida”; pero el concepto de vida histórica incluye también la “vida histórica viviente”, que comienza donde acaba el pasado –el pasado de cada presente- y se proyecta en un flujo continuo a lo largo del tiempo aún no transcurrido. Cubre, pues, el concepto de vida histórica tanto el pasado como el futuro, más la instancia subjetiva en cada instante como presente”, en “*La vida Histórica*”, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires 2008 (1998).