

# PRÁCTICOS, DÍSCOLAS Y REGIONALES

## La tensión entre particularismos y generalización en el estudio de la historia de la música

María Paula Cannova - Martín Raúl Eckmeyer  
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

### Resumen

Si bien desde hace décadas los estudios históricos sobre la música han puesto el foco paulatinamente en un universo de manifestaciones, relaciones y actores que tradicionalmente no formaban parte de su objeto de estudio, los resultados de esta ampliación no han tenido un impacto concreto y consistente en los imaginarios sociales sobre la música, principalmente en los ámbitos de formación musical y los textos que los informan.

Ya se trate de nuevas disciplinas como la etnomusicología, de los enfoques derivados del postmodernismo integrantes de la “nueva musicología”, la “musicología radical” de índole más crítica o los menos abundantes estudios basados en el marxismo, son numerosos los trabajos, artículos y libros que construyen perspectivas historiográficas alternativas con el fin de abordar “otros” objetos de estudio que la tradición musicológica había solapado o segregado.

Sin embargo, el impacto de estas investigaciones generalmente se restringe a los círculos científicos en los que se origina, constituyéndose en un discurso de autoafirmación y validación académica que, lejos de plantear una discusión crítica en el propio terreno de la historia de la música, construye circuitos paralelos que no han representado la necesidad concreta de un cambio en el núcleo duro de un paradigma musicológico que es heredero de las concepciones estéticas, históricas y metodológicas del siglo XIX. Esto se ha hecho evidente en la creación de subdisciplinas y en la necesidad de explicitar en los títulos de los trabajos la especificidad de lo estudiado, renunciando a considerar estos aportes como parte legítima de los estudios sobre la música, sin necesidad de mayores aclaraciones.

El presente artículo propone una revisión de los aportes que estas nuevas perspectivas han realizado sobre cuatro objetos de estudio históricamente marginados de la investigación musicológica: los instrumentistas y la interpretación musical; el rol de las mujeres en los desarrollos musicales; la música popular anterior al siglo XX; la producción musical de Latinoamérica y su impacto en el desarrollo de la música occidental. A su vez analizaremos el grado de presencia que estos temas obtienen en los libros de texto de mayor difusión y trazaremos hipótesis acerca de las transformaciones que la inclusión de estos objetos de estudio podría (o necesitaría) producir en el corpus estable de la historia de la música, tanto en términos de investigación académica como de formación superior.

*La alternativa a estas historias “unificadas” es la producción de historias separadas y diferentes: de la estética musical, de la teoría musical, de las técnicas de composición [...] El peligro inherente a esta división de la historia de la música en capítulos aislados e independientes es evidente, entre los cuáles no es el menor la producción de estudios extremadamente parciales y ultra especializados [...] que son considerados como fines en sí mismos y no como un medio en pos de una mejor y más amplia comprensión histórica. (De Britto: 1997, pág. 23)*

Estas palabras, mencionadas en el XVI congreso de la International Musicological Society, definían un problema implacablemente creciente en la escritura de la historia de la música. En un campo de investigación que comenzaba a fragmentarse hasta el infinito, la necesidad de encontrar estrategias que permitieran la construcción de historias musicales unificadas pero al mismo tiempo críticas -aún a sabiendas de su intrínseca parcialidad y provisionalidad-, se convertía en una necesidad apremiante.

Casi treinta años han pasado desde que los círculos académicos norteamericanos salieran a disputarle a la Europa continental, más precisamente a Alemania, la posición hegemónica respecto a la musicología. Validos de la parafernalia relativista y multicultural del posmodernismo y el giro lingüístico, enrolados en lo que pasaría a autodenominarse “nueva” musicología, los investigadores universitarios estadounidenses proclamaban abiertamente estar demoliendo, piedra sobre piedra, el

aparato teórico y valorativo en el que se había sustentado la historia de la música desde por lo menos el siglo XIX. En un contexto de creciente pragmatismo y a través de un eclecticismo metodológico (Dahlhaus: 1997; Feyerabend: 1986), estos autores cuestionaron fuertemente tanto el positivismo inherente a los estudios del pasado musical, como la pretendida autonomía de la música frente a la sociedad y la cultura, el eurocentrismo, la ausencia de la música popular y las inequidades de género (puntualmente a partir de las perspectivas feminista, gay y lésbica).<sup>1</sup> Se trataba de un ataque simultáneo e implacable hacia todos los flancos teóricos de la tradición histórica moderna.

Para dimensionar la magnitud de la avanzada intelectual de la “nueva” musicología es útil caracterizar sintéticamente la base común de las historias de la música tradicionales. Tomaremos como referencia las teorías de Kuhn (1989; 2004) y sus críticas por Lakatos (1989), para definir un paradigma musicológico tradicional poseedor de un núcleo duro de nociones acerca de la música, que se ha sostenido durante por lo menos 150 años y conforma el basamento de las representaciones y valoraciones sobre la música que circulan en nuestra sociedad. Este núcleo duro estaría conformado por tres ideas rectoras:

- El rol del *individuo* como motor del cambio histórico, a través de la figura del compositor y la expresión absolutamente libre y original de su subjetividad, profundamente desvinculado de toda situacionalidad social y cultural. Sistemáticamente masculinas, estas figuras de héroe marcan el avance histórico a partir de una innata creatividad que les permite actuar por encima de convenciones estéticas, para fijar en sus producciones sentidos personalísimos y unívocos.
- La *obra* musical, fija y cerrada a la interpretación, producida de forma excluyente y total por los compositores. Obras plausibles de analizarse en términos cuantitativos, funcionales y/o estructurales, pero siempre desde perspectivas internas y autónomas, siendo el formalismo la versión más radical, al negarle a la música cualquier posibilidad semántica y reducirla a mera sintaxis.
- La *partitura* como objeto musical privilegiado, sinónimo de obra musical con independencia de su realización sonora. Convertida en la base del análisis empírico y cuantitativo, se transforma simultáneamente en documento positivo de la voluntad del compositor. De esta manera queda preservada de su realización sonora, la cual pasa a considerarse una degradación del estado ideal de la música, que no es otro que la partitura.

Mediante las evidentes relaciones circulares que retroalimentan y fortalecen a esos tres conceptos nodales, es fácil observar que este paradigma segrega de su núcleo a la música que practican y escuchan las grandes mayorías, no sólo del pasado sino también del presente. Nos referimos a la música popular, sea esta urbana o no, pertenezca al mundo occidental –incluidos sus territorios periféricos- o a culturas que han resistido y perdurado –aunque mestizas- al menos hasta la globalización. Generalmente toda esa música, enormemente diversa, no se escribe, sino que “simplemente” suena.

No sorprende que el momento de consolidación del paradigma musicológico tradicional coincida con el auge del imperialismo europeo decimonónico, el positivismo científico y la hegemonía capitalista de la burguesía, que conformaba su prestigio al perpetuar en clave idealista la cultura aristocrática de sus antiguos adversarios políticos, financiándola mediante el saqueo de los vencidos y “primitivos” del resto del mundo. Sociedad fuertemente patriarcal y machista que fijó los roles sociales en virtud del género y aplicó el *canon* de cualificación cultural del mundo, basándolo en el universalismo autoproclamado por la construcción de su propia tradición. En ese contexto los instrumentistas –una mayoría dentro del campo profesional de la música- fueron considerados poco más que operarios fabriles, mientras que a las mujeres –una

---

<sup>1</sup> Nos referimos, entre otras, a las obras de Kerman (1985), Treitler (1991), McClary (1991), Goehr (1992), Walsler (1992), Solie (1993), Tomlinson (1994), Citron (2000), Korsyn (2003), Scott (2003), DeNora (2004) y Brett (2006).

mayoría y no minoría- se les permitió como mucho ser justamente instrumentistas o cantantes. Y la música de casi todo el mundo –otra mayoría que incluye al mundo de “los de abajo” de la misma Europa- fue considerada un “arte menor”, *folclore*, cuyo interés radicaba en las recolecciones de trofeos “exóticos” que los investigadores obtenían en sus “safaris” de campo.

Frente a este paradigma romántico-positivista<sup>2</sup>, las posiciones críticas de la “nueva” musicología abrieron realmente el juego a un universo musical mucho más amplio y a un clima de tolerancia y reconocimiento de la diversidad que habría sido inconcebible sólo unas décadas antes. Entre otras cosas, esto expuso el retraso disciplinar que ostentaba la musicología en torno al debate epistemológico, que en las ciencias sociales y la historia general ya era longevo.<sup>3</sup> El resultado fue una abundante bibliografía que, sin intentar construir una epistemología unificada<sup>4</sup>, introdujo nuevas perspectivas sobre temáticas convencionales y, en menor medida, aspectos y repertorios segregados por la historiografía tradicional. Mayoritariamente estos textos se presentaron como estudios de caso, rehusando sistemáticamente conformar una narrativa histórica general<sup>5</sup> capaz de desplazar a los relatos anteriores. De ahí, la importancia del diagnóstico formulado por De Britto que citamos al comienzo y lo apremiante de su convocatoria.

Joseph Kerman, uno de los fundadores de la “nueva” musicología, asumía ya en 1985 el problema de la fragmentación en subdisciplinas del conocimiento histórico musical, en un texto de culto para el movimiento, citado obligatoriamente por todos sus representantes: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*<sup>6</sup>. Una década más tarde y desde otra posición teórica, el británico N. Cook señalaba una fractura todavía más importante: la que disocia por un lado los círculos académicos, organizados en las subdisciplinas bosquejadas por Kerman y que funcionando como compartimentos estancos mantienen agitados debates internos; y por otro, el conocimiento musical que circula por fuera de los ámbitos de investigación, representados por los libros de texto más utilizados en las instituciones de formación profesional y que también informan al público en general.

[La] *distinción entre gran arte y arte menor persiste aún en el formato habitual de los libros de texto de historia de la música o de apreciación musical. Cuentan la historia de la música “cultura” occidental, centrada inicialmente en Europa y expandiéndose en el siglo XIX a Norteamérica. Y después, cuando la historia está en esencia concluida, añaden un capítulo o dos sobre música popular [...] Lo que resulta incluso más revelador, sin embargo, es el tratamiento que recibe la música no occidental en este tipo de libros [...] Una estrategia habitual es empezar con un par de capítulos sobre los elementos de la música [...] y encajar ahí las músicas no occidentales. [...] Sea como sea, en torno al capítulo 3 hay una especie de estallido de los engranajes históricos y geográficos cuando la escena se desplaza a Notre Dame de París, donde Léonin y Pérotin –los primeros compositores conocidos de la tradición polifónica- estuvieron en activo [...] Y una vez concluidos estos preliminares, empieza la auténtica historia de la música (esto es, la música culta occidental).* (Cook: 2001, pág. 61)

Nos permitimos citar en extenso al autor por la sencilla razón de que en su aguda descripción contiene todos los tópicos hacia los que han dirigido sus críticas los

---

<sup>2</sup> En otro artículo hemos desarrollado la caracterización y los elementos que dan cuerpo a ésta. (Eckmeyer y Cannova: 2010)

<sup>3</sup> Eckmeyer y Cannova (2010); Pérez González (2010).

<sup>4</sup> Si bien algunos autores consideran a este proceso como la adopción por parte de la musicología histórica de la perspectiva y los métodos de la etnomusicología, basada generalmente en la antropología estructural y los métodos etnográficos, aún en los casos que esto fuera así no se pretendió abiertamente reformular el estatus epistemológico de la musicología. En todo caso se bregó por una unificación del campo que *incorporara* esas otras perspectivas a las ya en curso. (Ruiz: 1989)

<sup>5</sup> Véase al respecto Kramer (1995), especialmente el apartado *Generality* del capítulo 1.

<sup>6</sup> [...] *pareciera que las tres disciplinas que he bosquejado se reparten entre ellas la materia o el objeto de estudio de la música bastante equitativamente. Los musicólogos trabajan sobre la música culta occidental anterior a 1900 aproximadamente. Los teóricos con la misma música pero posterior a 1900 y los etnomusicólogos con las músicas no occidentales y la música occidental que se encuentra por fuera de la tradición elitista – el folclore y la música popular.* (Kerman: 1985, pág.15)

“nuevos” musicólogos. En primer lugar la discriminación sin más de la música popular y su destierro a un territorio sin historia. Segundo, la consideración de las culturas musicales no europeas como primitivas o menos desarrolladas. Tercero, el paso de la “prehistoria” musical a la “verdadera” historia mediante la aparición de compositores individuales que son considerados intelectuales más que músicos, (Taruskin: 2009; Zátonyi: 2007) al no mencionar siquiera su condición profesional de cantantes. Finalmente la insistencia en señalar a esos dos hombres parisinos como los “primeros” nombres conocidos de la historia, olvidando casualmente a todos los músicos “prácticos” y a dos importantes compositoras mujeres que los precedieron.

Para dar con estos libros de texto, que son las publicaciones más difundidas y las que mayor tirada reciben, traduciéndose a varios idiomas<sup>7</sup>, no hay que retroceder demasiado en el tiempo ni desempolvar pesados volúmenes enciclopédicos de las estanterías en alguna vieja biblioteca<sup>8</sup>. El mismo Joseph Kerman junto a Gary Tomlinson, otro inconformista “nuevo” musicólogo, publicaron este año la 7ma edición de *Listen*, un libro de apreciación musical e introducción a la historia de la música, utilizado por cientos de docentes de secundaria, conservatorios y universidades de EE.UU. En él observamos cómo los tópicos señalados por Cook son reproducidos en su totalidad, incorporando comentarios o “disculpas” para algunos de ellos, mientras que los demás son reproducidos y naturalizados sin más. Tomando esta publicación como caso testigo, trazaremos un breve recorrido sobre el tratamiento que reciben los aspectos que se vinculan más directamente con el núcleo duro del paradigma tradicional, con el fin de evaluar hasta qué punto logran ponerlo en crisis.

### Prácticos en escena

En *Listen*, el rol de los instrumentistas en el desarrollo de esta historia es prácticamente nulo, al menos hasta que se desemboca en la música popular norteamericana sobre el final del volumen. En esta propuesta los ejecutantes no generan cambios históricos, sus prácticas específicas no dan nombre a ningún período ni mucho menos lo hacen sus criterios interpretativos, sus técnicas instrumentales, por no mencionar sus formas de agrupación, agrupación o su estatus social laboral. Es el mismo tratamiento que reciben los empresarios, luthiers, editores, mecenas, públicos y todo otro agente involucrado activamente con la producción, circulación y consumo musical.

El tradicional interés por los cambios antes que por las permanencias acentuó en la historiografía positivista la centralidad de las técnicas compositivas, sus innovaciones y sus consecuencias en la práctica de estilos. Podemos conocer el impacto de la aparición de nuevos instrumentos en los compositores, pero no sabemos si los mismos fueron ampliamente aceptados o negados por los instrumentistas. Los hombres y mujeres que tocaron música, incluso la de tradición occidental, son a menudo considerados como mediadores entre las voluntades de los compositores y la obra, en un juego etimológico de palabras que va de *autor* a *autoridad*, para llegar a una interpretación *autorizada* (Cook: 2001). Por ello, T. Ramnarine afirma que según la musicología tradicional “la tarea del ejecutante es comunicar la obra desde su estadio notacional”. Como consecuencia, se antepone la condición de reproducción de la obra escrita antes que el reconocimiento de la interpretación realizada, entendiendo a la ejecución musical como “una representación imperfecta y aproximada de la obra misma” (Lawson: 2006). Esa conceptualización tiene asiento en una historiografía de corte idealista, al considerar la plasmación sonora de la obra como una manifestación degradada. Lo más importante es que esta matriz de pensamiento tiene un origen

---

<sup>7</sup> Nótese que la mayoría de las referencias en este artículo a los textos críticos frente al paradigma tradicional no provienen de publicaciones traducidas al castellano, lo cual vuelve inviable su impacto en nuestro medio.

<sup>8</sup> De los cientos de manuales y textos basados en el paradigma musicológico tradicional, puede ser útil consultar los clásicos libros de historia de la música de autores como: Reese (1940 y 1954), Bukofzer (1947), Grout – Palisca (1960-1980), Palisca (1968), o Michels (1985), que sí han sido traducidos al español.

histórico. Este ideario es propio al pensamiento de la música clásica en el siglo XX, tal como lo afirma Lawson: “la abrumadora supremacía actual de la partitura, que exige fidelidad y exactitud a toda costa, no es de ningún modo característica de la historia de su interpretación en su conjunto”. La práctica musical de la Europa occidental cortesana del siglo XVIII implicaba un músico capaz de cubrir diferentes roles: tocar uno o más instrumentos, componer regularmente, dirigir a los instrumentistas, organizar los ensayos, asegurar el buen estado de las partituras, mantener la colección musical del mecenas, entre otras cuestiones. Con la llegada del ejercicio liberal de la profesión musical en el marco del desarrollo del capitalismo industrial del siglo XIX se especializan, dividen y organizan las tareas y conocimientos musicales.

De esta manera, los instrumentistas no constituyen una variable importante en la historia de la música, principalmente porque la necesidad de narrar las transformaciones se antepone al análisis de las permanencias. De cualquier forma, presuponer que los instrumentistas no han incidido en las innovaciones estéticas de muchos compositores es al menos desconocer las relaciones sociales que, a lo largo del tiempo los han vinculado, ya sea como roles de una misma figura o como especialistas que cooperan o disputan intereses en el campo musical.

La relación esencialista respecto de la partitura y la obra musical genera habitualmente una confusión histórica al reclamar fidelidad perenne. La historia de la interpretación musical y de los usos sociales de la música del pasado en Europa demuestra que incluso en el siglo XIX las partituras se modificaban, se adaptaban a las condiciones de producción existentes e incluso a los gustos musicales. Un ejemplo posible en este sentido lo conforman los conciertos Promenade, donde el repertorio operístico exitoso de la época es modificado para constituirse en arreglos de oberturas, selecciones y popurrís. Allí, los directores de estos conciertos debían componer los arreglos de las diferentes músicas que integraban el programa. Esta capacidad implica dos cuestiones de peso: por un lado el dominio de aspectos ligados a la composición musical y por otro, el origen de esos conocimientos en la práctica y labor de los directores en el teatro musical. Así, el ámbito más enlazado a las clases sociales populares conforma una fuente de aprendizaje que se traslada al campo intermedio que implicaron los conciertos Promenade, entre las orquestas de música clásica y los café concerts (Weber: 2011).

Los estudios sobre la conformación de públicos y la programación de conciertos obligan a interrogar respecto de los músicos que protagonizaron esos procesos de transformación. Las sociedades orquestales conformadas en el siglo XIX, de forma similar a los gremios de músicos urbanos profesionales desde el siglo XIII, demuestran el uso de las asociaciones profesionales para la elevación del estatus social del músico, al igual que sucede con los médicos o abogados. Éstas se distinguían de los conciertos pagos, habitualmente más relacionados con el comercio, entre otras cosas porque los músicos que conformaban esas agrupaciones actuaban también como empresarios vinculando la actividad con las editoriales y los comercios de venta de pianos. Por ello para Weber “los músicos se convirtieron, en última instancia, en el nexo entre ambos aspectos de la identidad burguesa”, el “...componente profesional de las clases medias [...] y el comercial”.

En este sentido es posible comprender el alcance de lo expresado por Ramnarine cuando afirma que “...la interpretación musical no solamente refleja la vida social. La interpretación musical la determina”.

Por lo tanto, la consideración de los ejecutantes musicales, uno de los agentes más numerosos del campo musical, puede impactar seriamente en la construcción de los relatos históricos. Incluir a los juglares medievales, los músicos de orquesta, las asociaciones profesionales de instrumentistas o los aficionados a la música doméstica de clase media, obligaría a la revisión crítica de periodizaciones, conceptos y criterios analíticos en torno a los cambios y las continuidades de la historia musical. Pero para hacerlo, deberíamos primero poder trascender las concepciones idealistas sobre la obra y la voluntad compositiva, y su correlato exclusivo en partitura

## Feria de regionales

*Listen* está organizado en base al desarrollo histórico de los estilos de la música culta occidental, sin considerar necesarias aclaraciones o justificaciones de tal recorte. En el prefacio destinado a los estudiantes simplemente se menciona el efecto que puede tener la música culta al señalar los grandes momentos de nuestras vidas<sup>9</sup>. Acto seguido se organiza la dicotomía entre música culta y popular en virtud de la larga historia que define a la primera en contraste con la corta vida de la segunda, que es reducida a los desarrollos en Norteamérica al obviar cualquier otro fenómeno histórico de ese repertorio aún dentro de Occidente, simplemente porque “la música [norte] americana se convirtió en la música del mundo” (pág. xiv). No sorprende que, tal cual lo señala Cook, cuando se completa el recorrido de la música culta occidental aparezca el capítulo de la música popular (“nuestro libro traza esta evolución en un capítulo denominado *Música en América: Jazz y más allá*”). Además no resulta casual que se trate de una música que conformó las bases simbólicas de la identidad nacional *for export* en y desde EE. UU., cuya melodía fue finalmente escrita en pentagramas y en la que su tratamiento armónico alcanzó los usos más cromáticos de la tonalidad funcional. Ese género que puede presentarse como el elemento emergente de la cultura afroamericana o como producto de la apropiación y estilización blanca de las prácticas musicales de las clases dominadas, es el mismo que en la segunda mitad del siglo XX conformará la música que identifique la condición profesional de las clases medias urbanas.

A lo largo de una historia que podríamos remontar al menos hasta la antigüedad tardía<sup>10</sup>, en la música popular existen otros agentes que descentran al compositor, del cual en ocasiones no conocemos –ni nos importa siquiera– su nombre. Por otro lado, la mayoría de las manifestaciones musicales populares se construyen mediante la interacción entre los instrumentistas y el generador de la idea principal, si es que directamente no se realiza a partir de la improvisación, incluso en vivo. Del Jazz al Rock, del Folclore al Son; de las canciones y danzas populares europeas a las músicas muy diferentes y antiguas de pueblos americanos, africanos o asiáticos, esto pareciera ser una constante. Pero no lo es porque constituya un rasgo “universal” de la música, como algunos quisieran considerarlo, sino antes bien porque seguimos entendiendo a la música popular como un “otro” frente a la música culta. En todo caso es otra vez el paradigma musicológico tradicional el que elaboró una diferencia consciente frente a todas las demás músicas, una “tradición inventada” (Hobsbawm: 1992; Walser: 1992) en la cual, como ya vimos, se naturaliza al compositor aislado que padece a quienes mancillan su partitura ideal silente. La música no es sonido, sino papel. Y si el sonido que se hace no se escribe en pentagramas, entonces no es música<sup>11</sup>. El músico no toca ningún instrumento ni canta, sólo piensa<sup>12</sup>.

Las “otras” músicas en *Listen* forman parte de apartados al final de cada capítulo dedicado a un estilo de la música culta occidental, denominados *perspectivas globales*. Es curioso observar que todos estos casos funcionan como estudios comparados: recuperan músicas que presentan elementos técnicos o procedimientos musicales de modo a-histórico que, al descontextualizarse, se asemejan a los de la música occidental que rigen el capítulo correspondiente. Por lo tanto estas comparaciones, lejos de ampliar el panorama musical y relativizar el eurocentrismo,

---

<sup>9</sup> Los autores afirman que “actualmente el efecto puede no ser tan común con la música clásica como con la popular, pero puede ser igualmente intenso”. Esto demuestra la jerarquización de uno de estos repertorios.

<sup>10</sup> Sobre estos temas han escrito trabajos importantes Henry Raynor (1986), Jaques Attali (1995) y Christoher Small (1976) entre muchos otros.

<sup>11</sup> Téngase en cuenta la conocida distinción popular que distingue saber música “de oído” de hacerlo “por música”, es decir, mediante la lectura de partituras.

<sup>12</sup> Considérese la raíz idealista del problema que se remonta a la distinción medieval entre “musicus” (el filósofo compositor que no *hace* música) y “cantor” (los cantantes e instrumentistas, que hacen *sin saber*). Véase por ejemplo Taruskin (2009).

culminan reproduciendo la pretensión más rancia de universalismo de la música culta occidental, ya que “considerando todos estos paralelos tenemos que creer que ciertas funciones y principios técnicos básicos de la música son virtualmente universales en el género humano” (pág. 62).<sup>13</sup> Volveremos más adelante sobre el análisis de esta aparente reedición del etnocentrismo.

### Díscolas inéditas

También es útil indagar el papel de las mujeres en el racconto histórico que presenta el manual. Si bien Hildegard von Bingen es presentada como la primera compositora femenina<sup>14</sup>, su rol pionero queda desdibujado al reeditar el mito de Gregorio Magno - ampliamente superado por las investigaciones contemporáneas<sup>15</sup>- en tanto que compilador de la música cristiana, lo cual le otorga el estatus de compositor originario del repertorio occidental. Y más allá de la polémica, la sola discusión perpetúa una preocupación esencialista por los orígenes, elemento fundante de las historias positivistas. En el resto del texto el rol de las mujeres aparece aportando colorido a algunas de las temáticas, pero dos apartados son los más importantes: un recuadro de media página en el capítulo sobre el siglo XVIII (pág. 149) que aborda el tema de las mujeres en la música, señalando su participación en la producción musical en términos de intérpretes o ejecutantes, y no de compositoras. Más allá de la veracidad empírica del argumento, lo que importa aquí es que esta caracterización no sólo atañe a los problemas de género, sino que se relaciona con la subordinación de la importancia histórica de los ejecutantes. Por lo tanto, si bien las mujeres son reconocidas, esta inclusión carece de impacto ya que pasan a integrar la lista de personajes menores o de escasa relevancia histórica al no comprometer las bases historiográficas del relato. El otro segmento relevante es el apartado sobre “otros géneros clásicos” (pág. 186), en el cual se ilustra el caso de la sonata (considerada un género menor frente a la sinfonía clásica) mediante el análisis de una obra de la compositora Francesca Lebrun. Pareciera entonces que las mujeres pueden incorporarse a un relato unificado de la historia de la música. Sin embargo es significativo que se elija la obra de una cantante que *además* componía eventualmente y de forma no profesional. Por otro lado, su producción se contextualiza en el marco del auge de la música privada de ejecución amateur. Ubicar esta composición aficionada en un cuadro de señoritas de la burguesía que halagaban a las familias acomodadas con la ejecución de piezas de salón no sólo refuerza la noción del rol exclusivo de ejecutantes reservado en el texto para las mujeres, sino que las relega más aún al considerarlas no profesionales. Todo esto robustece lo presentado en el apartado especial antes mencionado, que sentencia “mientras que las cantantes de ópera eran un rasgo común [...] las instrumentistas femeninas eran una rareza. Las compositoras, simplemente una casualidad” (pág. 149).

La nueva musicología incluyó entre sus aportes los estudios de género, y los de las identidades sexuales (gay y lesbica). Dio lugar a preguntas respecto de la historia de las mujeres en la composición, en la ejecución, en la promoción y en el mercado musical, así como en lo relativo a la educación. Se escribieron también numerosos trabajos sobre las orientaciones sexuales de músicos y músicas, analizándose

---

<sup>13</sup> Como ejemplo véase en el apartado *global perspectivas 1* el estudio comparativo del canto gregoriano con la música del Islam, de Hawaii y de los Navajo. Los cuatro repertorios se igualan al hacer hincapié en que son monofónicos y basados en la recitación (aún cuando la foto que ilustra a los nativos del pacífico los muestra cantando *acompañándose* con tambores de calabaza). Esto no solo convierte en universales rasgos de la música europea por sobre otras culturas sino que reproduce la noción positivista de que la música medieval es *solamente* el canto gregoriano al colocar estas características como las centrales del capítulo dedicado al período, en el cual no hay ni una sola mención a la música popular de la época. Y esto por no mencionar las numerosas investigaciones que actualmente dan por tierra con el carácter monofónico y de ritmo “libre” del canto gregoriano.

<sup>14</sup> Que incluso estuvo precedida por Casiana (c. 810-867), compositora representada en las imágenes de la época sosteniendo una partitura. En este caso el motivo de la exclusión es su condición de “oriental”, ya que la compositora era bizantina. Véase Briscoe (2004)

<sup>15</sup> Entre otros véase Treitler (1991), Taruskin (2009), Bergeron (1998) o McKinnon (2000).

también en términos de género incluso obras concretas de compositores canónicos<sup>16</sup>. Pero eso no provocó una relectura de la historia de la música o instalar el tema a nivel social, ni siquiera en la música popular. Aún hoy al pensar en un DJ imaginamos un varón, cuando a todas luces existen muchas mujeres ejerciendo la profesión con éxitos importantes. Tampoco es posible considerar el trabajo pinero de Wendy Carlos en materia de música electroacústica aún cuando su disco hecho con sintetizadores Moog “Switched-on Bach” (1968) ganó tres Grammy y fue disco de platino. Su condición de transexual se antepone a cualquier atisbo de inclusión en la historia de la música.

## Reflexiones finales

Estos libros de texto, al circular en las instituciones de formación musical y ser consumidos por el público –cosa que no sucede con los papers y los estudios críticos– son responsables de generar un arbitrario cultural que reproduce las nociones y conceptos centrales forjados por la historiografía tradicional. Esto se evidencia en las concepciones despectivas hacia la música popular o hacia Latinoamérica que persiste en el alumnado de los conservatorios y en la creencia de una mayor calidad de la música culta presente en el imaginario social. (Carabetta: 2008) Además, según el propio Kerman no es casualidad que los consumidores y estudiantes más receptivos a estas ideas provengan en general de las clases medias-altas<sup>17</sup>, al igual que los musicólogos, que son muy críticos al interior del círculo profesional, pero no lo son tanto en sus obras de divulgación.

Tal vez el libro que podría considerarse el contrapeso de *Listen* es la ambiciosa *New Oxford History of Western Music* de R. Taruskin. Si bien abarca únicamente los desarrollos de la música occidental, en el prefacio se explicita la decisión por la cual no se incorpora la música popular ni la de otras regiones del mundo, mediante el argumento de una perspectiva escéptica acerca del futuro de la música culta<sup>18</sup>. Pero aún así, proporciona un encuadre crítico de la escritura histórica mediante una muy documentada introducción que incorpora permanentemente al relato histórico la discusión sobre valores, concepciones o ideas sobre la música y su historiografía. De esta forma, el relato histórico se encuentra intervenido por pequeños apartados que discuten, por ejemplo, el problema de los orígenes en la historia, su epistemología, fuentes y periodizaciones, los conceptos de cultura y folclore o el canon musical, entre muchos otros. No sorprende que a resultas de esta poco ortodoxa construcción historiográfica, la segmentación propuesta por el autor no se parezca en nada a los estilos de la musicología tradicional.<sup>19</sup> Se incorporan así muchos de los aportes pregonados por la “nueva musicología”, aplicados en este caso a un repertorio en el que ya “ningún reclamo de universalidad puede sobrevivir” (Taruskin: 2009). Tendríamos finalmente una historia comprehensiva -aunque rechace cautamente definirse como una historia “unificada”- que daría respuesta a la necesidad de generalización. Pero el problema de esta obra es que, en su edición concisa de cinco

---

<sup>16</sup> Uno de los más notorios es el análisis de la novena sinfonía de Beethoven por Susan McClary, en la cual se interpreta su contenido en términos de violencia sexual machista. Sus alusiones a esta música en términos de “clavarla violentamente”, “movimientos pélvicos” o “violación” provocaron un escándalo en el que no faltaron incluso las amenazas de muerte hacia la autora (McClary: 1991, pág 128 y ss.)

<sup>17</sup> “Los musicólogos se han ocupado predominantemente de la música culta occidental, y la razón para esto es bastante evidente. Como la mayoría de los académicos, provienen de la clase media; además, en general tienden a ascender dentro del espectro [social]. Proyectan y tienden a proteger los valores de la clase media, y la música culta occidental desde el siglo XIX ha sido un dominio de ese sector social. Podemos llamar a esto *música elitista*.” (Kerman: 1985, pág. 36). Pareciera que ni él mismo ha podido escapar a esta retroalimentación de clase.

<sup>18</sup> “La heterogeneidad del canon occidental es innegable [...] ¿Por qué razón alguien querría perpetuar semejante mescolanza en el siglo XXI? [...] La tesis básica de esta extensa narración es que la tradición escrita de la música occidental es finalmente coherente en la medida en que ya ha completado su desarrollo. Sus comienzos son conocidos y explicables, y su final es ahora predecible (y también comprensible)” (Taruskin: 2009, pág. xiv)

<sup>19</sup> En lugar de hablar de *renacimiento*, *barroco* o *clasicismo*, los capítulos de Taruskin se denominan, por ejemplo, “música para una élite política e intelectual”, “la presión del humanismo radical”, “el trance musical” o “clase y clasicismo” (Taruskin: 2009).



tomos, necesita cerca de 4.000 páginas para desarrollar sintéticamente su ambiciosa tarea. Está claro entonces que este estudio, detallado y novedoso, no tiene posibilidades como libro de texto, ni mucho menos como obra de divulgación que democratice estas perspectivas. Pocas son las oportunidades de que libros como éste hagan mella en las nociones centrales del paradigma tradicional sobre la música. Más allá de la voluntad de sus autores, terminan siendo textos dirigidos a la academia, cuanto menos por ser presas de otra clase de elitismo. Un “elitismo editorial” que restringe la circulación y retrasa las traducciones, considerando inviables las ediciones voluminosas y especializadas. A largo plazo tal vez Internet modifique esto, aunque por ahora las referencias en blogs y redes sociales continúan adscribiendo a los textos tradicionales.<sup>20</sup>

Según Lakatos, el núcleo duro de un paradigma científico – o *programa de investigación científica* en su propia jerga- está rodeado por un cinturón protector de ideas auxiliares que se activan frente a las posibles refutaciones. Cuando un fenómeno pone en crisis alguna de las ideas, los conceptos auxiliares intentan protegerla, asimilándolo en términos de *anomalía*.<sup>21</sup> En otras palabras, cualquier caso que no se acomoda estrictamente a la teoría, es considerado la excepción que confirma la regla. Un proceso que se dispara al infinito explicando las anomalías mediante nuevas excepciones, dando por resultado la pervivencia de un paradigma que se vuelve progresivamente más resistente a las críticas.<sup>22</sup> Por lo tanto, no es con la aparición de fenómenos no previstos originalmente que un paradigma es superado por uno nuevo, dado que “los cambios revolucionarios son diferentes y bastante más problemáticos. Ponen en juego descubrimientos (en casos como éstos «invención» puede ser una palabra mejor) que no pueden acomodarse dentro de los conceptos habituales. Para asimilar un descubrimiento tal, debe alterarse el modo en que se piensa” (Kuhn: 1989)

En las historias de la música de los textos como *Listen*, las novedades están representadas por el descubrimiento de manuscritos, biografías, o cualquier otro tipo de pieza documental que sacan a la luz algún repertorio o autor desconocido que ha quedado por fuera del canon. Estas incorporaciones incidentales cuanto mucho generan procesos acumulativos del conocimiento científico (desarrollos normales o no paradigmáticos en términos de Kuhn), que pueden ser asimilados al aplicarse sobre ellos el esquema de ideas del núcleo duro. Es decir que aunque nombremos a uno y mil instrumentistas en nuestra historia, hasta que no abandonemos la noción abstracta de música ideal en partitura seguirán cumpliendo un rol *necesariamente* subordinado y hasta molesto. Por más que “descubramos” a cientos de mujeres involucradas a lo largo del tiempo con la producción musical, mientras las incluyamos en periodizaciones estilísticas construidas a partir de la obra de los compositores del canon sólo podrán ser las grandes –aunque rebeldes- mujeres que hay detrás de todo gran hombre. Y mientras concebimos a la música popular como un producto reciente, sin historia, y pretendamos incluirla en “la Historia” milenaria que estructuramos a partir de los cambios en la escritura de la armonía y el contrapunto, estará condenada a un multiculturalismo liberal. Desconocer las relaciones de poder y colonización en cuyo seno se construyeron las músicas de transmisión oral, genera un nuevo imperialismo global que margina a la mayoría de las músicas –entre ellas la de de

---

<sup>20</sup> Una rápida búsqueda en la Web muestra que la mayoría de las recomendaciones y referencias por fuera de las páginas de las universidades reproduce la lista de manuales que mencionamos en la nota 9.

<sup>21</sup> A pesar de las limitaciones de esta visión organicista, consideramos que su metáfora es útil al menos para describir los mecanismos de conservación epistemológica de un paradigma. De todos modos, su teoría sin dudas obedece a un marco valorativo e ideológico que no compartimos, que genera una condena dogmática a las “subdesarrolladas ciencias sociales” y el Marxismo, en cualquiera de sus formas. Por este motivo somos concientes de que los requisitos que formula como condición para una transformación de paradigma no pueden ser trasladados mecánicamente a las ciencias sociales. Esta es la razón por la cual Kuhn nos resulta mucho más adecuado a la hora de pensar una proyección de cambio paradigmático.

<sup>22</sup> Es interesante el ejemplo que da el mismo Lakatos al tomar como caso la física newtoniana (Lakatos: 1989, pág. 21).

nuestro continente- a la condición de productos regionales, organizados en base a un criterio de mercado.

La importantísima ampliación del campo de estudio provocado por la “nueva” musicología no puede dejar de comprenderse en el contexto de las disputas que las universidades norteamericanas llevaron adelante con relación a la musicología de Europa occidental. Para ello se valieron, entre muchas otras cosas, de la investigación sobre la música en Latinoamérica, lo cual demuestra una vez más la parcialización de los campos de estudio (considérese que incluso poseen departamentos especializados en las universidades más prestigiosas). Sea como fuere, la música latinoamericana no integra prácticamente ningún libro de texto general sobre historia de la música, aunque se ha producido conocimiento específico a nivel organológico, sociológico y analítico, tanto de su repertorio culto como popular. Mucho menos constituye un aspecto que incide en las periodizaciones o ayuda a significar una época. Esto resulta especialmente importante para nosotros en tanto expone la constante periferia en la que se ubican los ultra especializados abordajes de la música de nuestro continente.

Nuestra propia musicología procede así. Y esto incide directamente en los criterios y la bibliografía que nutren los programas de estudio de nuestras academias, universidades y conservatorios. En contraste con el país del norte, los departamentos o institutos dedicados a la música latinoamericana son escasísimos en nuestras instituciones. Lo cual no obedece a que ese repertorio represente el acercamiento más natural y frecuente en el estudio musical, en clave de aquello que señalaba Borges con la ausencia de camellos en el Corán. Todavía no podemos escapar totalmente de estudiarla como etnomúsica o, incluso, folclore. Nos cuesta tanto pensar todavía nuestra identidad musical como continente, que muy rara vez concebimos si quiera la posibilidad de una historia de la música latinoamericana<sup>23</sup>. A diferencia del eurocentrismo, nosotros nunca naturalizamos nuestra música ni la confundimos con “la música”. Es sin dudas muy sano que no lo hagamos, y que no pretendamos un “latinoamericanismo” (para el cual ya es difícil imaginar un término). Pero no vaya a ser que nos convirtamos en peces que, por tener una excesiva conciencia del agua, terminemos ahogándonos en lo que la sociología llama xenocentrismo.<sup>24</sup>

Sin dudas, los estudios sobre los diferentes agentes sociales del campo musical, los estudios de género y música popular, han aportado marcos teóricos y conceptos específicos que representan alcances notorios en la producción de conocimiento. Pero al no incorporarse a un corpus bibliográfico de mayor circulación portan la condición marginal que posee cualquier conocimiento que no tenga relevancia social, debido a su ausencia en los relatos históricos generales. Incluir estas cuestiones en historias de la música comprensivas destinadas al público y no sólo a la academia, democratizará y enriquecerá una visión que no eluda el conflicto, conviva en la diversidad y promueva la complejidad antes que las explicaciones lineales.

### Referencias bibliográficas

- Bergeron, K. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, University of California Press, 1998.
- Brett, P. (ed.) *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, Routledge, 2006.
- Briscoe J. R. *New Historical Anthology of Music by Women*, Indiana University Press, 2004.
- Carabetta, S. *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*, Ed. Maipue, Buenos Aires, 2008.
- Citron, M. *Gender and the Musical Canon*, University of Illinois Press, 2000.
- Cook, N. *De Madonna al canto gregoriano*, Alianza, Madrid, 2001
- Dahlhaus, C. *Fundamentos de historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 1997
- De Brito, M. C., *Round Table IV: Historiography*, Acta Musicologica Vol. 69, Fasc. 1. (1997)
- De Nora, T. *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, 2004.

---

<sup>23</sup> Para el caso es muy ilustrativo el trabajo de Pérez González (2010). Si bien la autora menciona la existencia de más de mil escritos teóricos sobre la música en el continente, la absoluta totalidad de los 150 trabajos que toma como muestra de estudio son historias musicales restringidas a un país individual de Hispanoamérica. Según la autora, la enorme mayoría reproduce además el paradigma positivista y romántico. Solo 4, de 150, parecieran tímidamente bregar por un cambio epistemológico.

<sup>24</sup> Entendido como la preferencia por los productos, estilos o ideas de cualquier otra cultura que no sea la propia. (Aunque por regla general, esa otra cultura es la europea y/o norteamericana)

- Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. *Historiografía e historia de la música. La historiografía contemporánea y su posible impacto en la Historia de la Música*, Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, UNLP, La Plata, 2010.
- Feyerabend, P. *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid, 1986.
- Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. *The invention of tradition*, Cambridge University Press, 1992.
- Kerman, J. *Contemplating Music: challenges to musicology*, Harvard University Press, 1985.
- Kerman, J. Tomlinson, G. *Listen 7th edition*, Bedford/St. Martin's, 2012.
- Korsyn, K. *Decentering Music: a critique of contemporary musical research*, Oxford University Press, 2003.
- Kramer, L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 1995.
- Kuhn, T. *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- Lakatos, I. *La metodología de los programas de investigación científica*, Alianza, Madrid, 1989.
- Lawson, C. *Conceptos y preconceptos en la interpretación musical* en Rink, J. (comp.) *La interpretación a través de la Historia*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- McClary, S. *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, 1991.
- McKinnon, J. *The Advent Project*, University of California Press, 2000.
- Pérez González, J. *Las Historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.
- Ramnarine, T. K. *Musical performance*, en Harper Scott J. P. E. y Samson J. (ed.) *An introduction to musical studies*, part III: Music in Practice, Cambridge University Press, 2009.
- Ruiz, I. *Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología*, in *Revista Musical Chilena*, N° 172, julio-diciembre 1989.
- Scott, D. B. *From erotic to demonic: on critical musicology* Oxford University Press, 2003.
- Solie, R. A. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, 1993.
- Taruskin, R. *Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2009.
- Tomlinson, G. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* in *Early Music History*, Vol. 13. (1994)
- Treitler, L. *The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past* in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2 (1991).
- Walser, R. *Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity*, in *Popular Music*, II (1992)
- Weber, W. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*, FCE, Buenos Aires, 2011.
- Zátonyi, M. *Arte y creación*, Capital Intelectual, Bs.As., 2007.