

6.2. CONCEPTOS INTRUSOS

GENEALOGÍA HISTÓRICA DE LA CENTRALIDAD DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS ALTURAS EN MÚSICA POPULAR O “¿POR QUÉ LA ARMONÍA SIGUE SIENDO TAN IMPORTANTE PARA ESTUDIAR MÚSICA POPULAR?”

Eckmeyer, Martín (FBA, UNLP y FHAyCS, UADER)

Zucherino, Leticia (FBA, UNLP)

Dalponte, Guido (FBA, UNLP)

Maggio Marianela (FBA, UNLP)

Resumen

Tanto dentro del mundo académico como en la práctica musical el estudio de la polifonía constituye una parte central del aprendizaje del saber musical. Las carreras de grado especializadas en música suelen acentuar el estudio de esta, ya sea como procedimientos esquematizados o como especulación analítica, por sobre otros aspectos técnico-procedimentales que informan a la producción musical. Conjuntamente, otras disciplinas subsidiarias, como la Historia de la Música, encuentran en el estudio de sus fuentes y desarrollos, elementos para pensarla, ya sea como una suerte de “evolución” desde lo primitivo hacia lo civilizado o como una técnica desarrollada para realizar, ritualizar y domesticar el ruido social (Attali, 1977).

Palabras clave

Historiografía musical; música popular; polifonía; formación musical universitaria

Gran parte de la identidad musical construida en Occidente descansa en las elaboraciones y teorizaciones acerca del uso y organización de las alturas. Saber “las notas” y sus formas de combinación, particularmente en la simultaneidad, es algo que ocupa la mayor parte del tiempo a la mayoría de los músicos, desde aquellos dedicados a recuperar la música medieval y renacentista, hasta los grupos de Rock y Pop, pasando por los tangueros y folcloristas o los murgueros, sin olvidara los músicos de orquesta, guitarristas y pianistas abocados al repertorio clásico romántico. Ya sea en las carreras de grado universitario o en las academias de barrio que enseñan a tocar por afición, los asuntos vinculados a la “armonía” o el “contrapunto” son los que se destacan como paradigma del “saber” musical. Incluso aunque esos términos no

designen hoy a las materias centrales de las carreras, son estos temas los que ocupan la mayoría de los contenidos que integran las asignaturas de “lenguaje musical” y denominaciones afines. No hay y nunca hubo materias

que se llamen “ritmo”, “sonido” o “textura”. Ni siquiera en las carreras de música popular, las vinculadas a la percusión o en las de música contemporánea.

Dentro de este panorama, la capilaridad de la música popular ante esta valoración epistemológica aún no ha sido puesta en crisis lo suficiente como para al menos visibilizarla. Hoy tenemos en claro que aprender a tocar la guitarra dentro de alguna tradición popular supone otra técnica y otro sentido de la interpretación que la guitarra “clásica”. Ya no creemos que aprender a tocar el piano en base al lenguaje de la música romántica nos alcance si lo que queremos es ser tecladistas en un grupo de música electrónica. Pero que “hay que saber” armonía pareciera no discutirse, ya sea que queramos ser arregladores de boleros o toquemos en una cuerda de tambores montevideanos, instrumentos que si algo no hacen es sonar alturas puntuales.

Es por lo tanto interesante que nos detengamos a pensar por qué el tema de las alturas y sobre todo su organización simultánea (la polifonía) nos ocupa tanto. ¿Será porque es una cuestión intrínseca a todo mundo sonoro que cualquier música debe incorporar entre sus prioridades - como soñó alguna vez el universalismo europeo- o constituirá más bien el síntoma de cierta huella histórica muy significativa de la cultura occidental? ¿Existe un pensamiento colonial en torno a la jerarquización de la polifonía dentro de las dimensiones de la música? ¿Es posible pensar que cierta práctica, escritura y especulación polifónicas son portadoras privilegiadas de algunos de los valores fundantes de la identidad civilizatoria de occidente, instaurada globalmente a partir de la expansión colonial?

Partimos de la hipótesis de que, en gran medida, los imaginarios musicales colectivos, institucionales e individuales se basan en algunos supuestos naturalizados que restringen y definen las nociones de cultura, música y el rol de los artistas. Estos supuestos son construcciones culturales de muy largo aliento; es curioso constatar entonces que desde la fundación de la cultura musical occidental¹ la polifonía, al menos como campo teórico, a estado en el centro de las definiciones de la música. Y por lo tanto constituyen una parte fundamental indivisible de la concepción del saber musical, tanto en los ámbitos académicos como en los de la práctica. Rastrear cualquier información sobre ella en el pasado parece ser una necesidad a la cual deberíamos atender.

Podemos pensar entonces que la centralidad de las alturas representa el vector narrativo por excelencia de las historiografías eurocéntricas. Basta consultar algunos manuales de historia de

¹ Entendemos como momento fundador de la cultura occidental, y por lo tanto de su música, a los desarrollos teóricos y las prácticas en torno al llamado “renacimiento carolingio” ocurrido en la Europa Occidental en torno al siglo IX. En música esto coincide con la sanción del repertorio “gregoriano”, la multiplicación de los manuscritos teóricos y especulativos que definen a la música occidental y la contrastan con la de tradición oriental, y la codificación de las prácticas polifónicas y sus principales procedimientos sonoros. Véase especialmente Treitler, L. “The politics of reception” in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2 (1991), pág. 280-298.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



la música occidental (aclaramos: siempre son de música “cultura” o “académica”) para encontrar que los cambios históricos son jalonados por modificaciones en el modo en que se organizan y utilizan las alturas. Esto significa que dentro de un paradigma historiográfico acontecimental (Burke, 2003) y estilístico (Samson, 2009), la característica de estilo que suele hacernos mover de un momento histórico a otro no es otra que la altura y sus variantes en cuanto a organización simultánea. Tanta fuerza -y tanta efectividad- ha tenido este modelo historiográfico para penetrar en nuestra sociedad que ha logrado constituirse en sentido común del desarrollo histórico. De toda la historia musical.

En el inicio de la cursada de las asignaturas a nuestro cargo -todas variantes de Historia de la Música cuya matrícula mayoritaria es de carreras vinculadas a la música popular- se pide a los estudiantes un trabajo práctico, a modo de diagnóstico, con el fin de indagar qué músicas reconocen de los “períodos” que estudiaremos en la materia, agrupados de acuerdo al modelo estilístico: Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc. Los estudiantes deben seleccionar ejemplos musicales para cada uno, indicando las cualidades sonoras y criterios correspondientes. La enorme mayoría de los trabajos ubican a la polifonía a partir del Renacimiento, colocando en la Edad Media únicamente música monofónica -el canto gregoriano. Los estudiantes no se copian. Y entienden la magnitud que separa 476 de 1492. Todos hacen música. Y sin embargo pueden encontrar altamente verosímil que a lo largo de un período de más de mil años las personas únicamente supieran cantar de a una melodía por vez. Además todos son latinoamericanos. Pero nadie pregunta por la ausencia de la música de nuestra región en ese esquema. Y si algún caso perdido de nuestros repertorios se cuele en el trabajo, es rápidamente asimilado en base al mismo esquema: el momento determinante de la música latinoamericana es el desembarco de los maestros de capilla en el siglo XVI junto a su repertorio “de combate”: la polifonía sacra de estilo renacentista. Ese es su legado, un “canto de órgano” o “canto a voces” que se pretende ha iluminado incluso el *voceo* de las músicas mulatas afrodescendientes como la murga o el son; hasta puede rastrearse este equívoco en los conjuntos de tipología andina de la canción militante, fuertemente comprometidos con la emancipación de Nuestr América en la décadas de 1960 y 1970 (Cannova, 2016).

Esta construcción identitaria de lo musical basada en la “conquista” por parte de la cultura legítima europea de la simultaneidad de las alturas opera en el tiempo a partir de dos fuerzas: la que propiamente le da impulso a la teoría musical en el primer momento fundacional de occidente que ya referimos; y la que retrospectivamente selecciona del pasado aquellos aspectos que son relevantes para la construcción de una tradición musical que fundamente y jerarquice ciertas prácticas musicales del presente basándose en una historia milenaria. Ambas tradiciones comparten la modalidad de presentarse como simples postulados estéticos, cuando en realidad constituyen el síntoma artístico de dos procesos geopolíticos estructurantes de occidente: el “despegue” de la Europa Occidental de su dependencia cultural frente a Oriente; y la consolidación del imperialismo europeo a fines del siglo XIX, es decir, el momento en el cual el mundo pasa a ser efectivamente “eurocéntrico” (Dussel, 2007). Podríamos considerar entonces que el eje del “relato polifónico” sobre la música recorre la totalidad del proceso que comienza cuando Europa se propone por primera vez dejar de ser una cultura periférica, y que culmina cuando el viejo continente se propone convertir en

periferia a todo el resto del globo. Evidentemente el rol estratégico de la música en todo este despliegue no ha sido nunca un tema menor.

Como es sabido, dentro de la tradición de los padres de la Iglesia y los filósofos del cristianismo temprano, existió una preocupación por recuperar y asimilar dentro de la doctrina cristiana algunos desarrollos de la cultura que llamamos “antigüedad clásica”. Dentro de dicha transposición las concepciones vinculadas a la música tuvieron un rol ciertamente preponderante, sobre todo en términos de fundamentar una cosmovisión que se basaba en la idea de armonía como fuerza aglutinadora del cosmos, que en versión cristianizada pasaba a formar parte de la revelación (Cattin, 1979; Cullin, 2005). De modo tal que, si el mundo está basado y se mantiene como tal en función de las proporciones armónicas de los sonidos (“las notas”) ¿cómo no proyectar que este deberá ser el orden necesario de toda organización musical? Esta es una de la razones más profundas y

evidentes que hacen que la teoría musical occidental verse fundamentalmente sobre asuntos vinculados con la estructura de las escalas, las fórmulas melódicas, los “nombres” de los sonidos, las posibilidades de solfeo y memorización de las melodías, su “representación mental”, entre otros. Y que se acuñen ciertos conceptos vinculados específicamente a estos asuntos, de entre los cuales se destacan la noción de *organizatio*-término según el cual la “organización” se entiende como polifonía- y la de *discordia-concors*, que más allá del significado literal devendrá en la distinción de “consonancias” y “disonancias” como fuerzas articuladoras del todo musical.

Pero hacer despegar la tradición musical universal con el canto cristiano carolingio y sus derivaciones constituye todavía un dispositivo mucho más poderoso, ya que la generación de un “otro” musical constituido por tradiciones en las cuales estos conceptos no existen o son marginales, devendrá en que esa alteridad, al ser un “otro sometido”, buscará asimilarse a la tradición musical polifónica. Con lo cual, en la misma operación, se valida como positivo lo que de particular contiene la música occidental y se señala como negativo aquello que no es occidental, que no es deseable para que algo sea *música*. Es un esfuerzo teórico y político, culminado en la obra de los historiadores y musicólogos del siglo XIX, para quienes el rescate de estos antecedentes representaron la piedra de toque “para validar esas características como criterio esencial, para reconocer lo que hay de europeo en toda música y tal vez de mayor importancia, lo que no hay de extra-europeo” (Treitler, 1991). Es decir que la construcción historiográfica y retrospectiva del canto litúrgico medieval es la confección de un presente como realización de un pasado deseado; esto quiere decir que manipulamos este pasado musical para que coincida con cierta mirada que tenemos de nosotros mismos en la actualidad y, en función de que opere satisfactoriamente como antecedente, lo reinterpretamos.

Vale decir entonces que teoría musical armónica e historiografía romántico positivista resultan complementarias a la hora de entronizar la organización de alturas como rasgo definitorio de la música culta occidental. Y no solo eso. A partir del desarrollo de este parámetro en la historia musical de occidente, se fundamentarán la anhelada mayor complejidad, profundidad y legitimidad de dicho repertorio, que posibilitará, de la mano del imperialismo decimonónico, su universalización.

La búsqueda del “origen” de estos repertorios, desde una mirada evolutiva, a partir del estudio técnico, ha dependido de fuentes escritas para poder determinar los cambios de estilo, colaborando en el proceso que privilegia este aspecto por sobre los otros. Pero no todo escrito es una fuente, por lo menos para la historiografía musical positivista.

Un problema de fuentes

Como ya hemos señalado en otros trabajos (Eckmeyer, 2014), la historiografía musical hegemónica, de raigambre decimonónica y positivista, procede a partir del despliegue de una tríada conceptual (obra-objeto, compositor y partitura) que representa los valores nodales a partir de lo cual se edifica el canon, construcción deliberadamente estética antes que histórica (Dahlhaus, 1997). Mediante esta suerte de “núcleo duro” se inspeccionan y

valoran las manifestaciones musicales de diferentes contextos históricos y culturales, cotejo que muy bien ha servido para instalar a la música culta occidental² como aquella de mayor complejidad y significación artística. Esta concepción termina de formarse mediante la lectura del pasado a partir de los parámetros estéticos del idealismo y el romanticismo. A partir de la imagen de los grandes compositores de aquella época se determina un modelo de la música asociado a las ideas de genio creador que puede plasmar en música el absoluto. El medio por el cual se materializan estas “visiones” del compositor no es el sonido, el fenómeno musical, sino la partitura, la codificación musical escrita y silente. Medio que nos permite realizar una disección de la obra, un análisis estructural y comparable, cuantificable, en estricto sentido positivista. Esto se traduce en la necesidad fundamental de las fuentes notacionales en el análisis e investigación históricos. Una variedad muy restringida de fuentes escritas.

Cuanto más nos alejamos temporalmente de esa matriz ideal que propone esta cosmovisión, más difícil es poder encontrar partituras más o menos completas que den cuenta de las producciones musicales. Debemos tener en cuenta además que antes del siglo XIX las partituras no pretendían dar cuenta de la mayor cantidad de parámetros posible, sino que constituían un material de apoyo esquemático que de ningún modo pretendía reemplazar la transmisión oral de la correspondiente tradición interpretativa inequívoca necesaria para hacer sonar la música (desde el ritmo y fraseo del canto cristiano, pasando por la ornamentación y ritmización en el bel canto o la realización acórdica del bajo continuo). Es a partir del desarrollo

²En la definición de este término podemos rastrear la condición estratificada de la música occidental, en permanente cotejo con otros repertorios a los fines de auto-posicionarse en un nivel superior. Culto significará entonces no solo el repertorio “clásico” de concierto (el canon musical del siglo XVIII y XIX), sino fundamentalmente esa genealogía que se despliega desde la Edad Media y permanece hasta nuestros días, que considera “de mayor nivel” a algunas músicas a partir de su lógica “interna”, es decir, de la articulación de los elementos sonoros del lenguaje musical. “Elementos técnicos” que no son otros que la organización vertical de alturas, la “armonía”, en torno a la cual se subordinan todos los demás componentes.

de la noción de “repertorio” como posibilidad de recuperar una música del pasado histórico para actualizarla en la sala de conciertos, que los editores y compositores (Raynor, 1986) comenzaron a buscar y desarrollar un grado mayor de precisión en la notación, lo cual será determinante con la sanción de las leyes de protección de derechos de autor (Attali, 1995). Es decir que hasta tanto el sistema de conciertos públicos y el mercado musical del tardío siglo XIX no requirieron de un medio específico para determinar la singularidad de las obras (y su valor de cambio), la partitura había sido desde su primer desarrollo en el siglo IX apenas un ayuda memoria para la tradición oral.

Por este carácter contingente e histórico de qué es lo que entendemos como “partitura”, el traslado mecánico de la concepción notacional “de repertorio” a otras épocas representa uno de los equívocos mayores de la historiografía positivista. Justamente aplicada a la música medieval, el hecho de que en las partituras se encontrara el registro de una sola melodía produjo que, efectivamente, estos cantos fueran interpretados históricamente como monodías.

Ahora bien, si observamos partituras medievales podemos encontrarnos entre los manuscritos imágenes como estas:



La página corresponde a un libro de cantos litúrgicos del siglo X³. Lo que está escrito es un Gloria, parte de la Misa, anotado con signos que representan una única línea melódica. Es decir, si confiamos únicamente en estos elementos y los elevamos al orden de registro absoluto, lo que estaríamos leyendo sería claramente una monodía, y cantada, dado que esa única melodía presente tiene debajo el texto del Gloria. Y como la notación sólo da cuenta de las alturas (aunque imprecisas por la ausencia de pautas) el ritmo pareciera ser “libre” o “liso”, es decir, basado en algún otro criterio que el de una pulsación regular.

Sin embargo en el margen podemos ver cómo están representados en gran tamaño unos músicos, a la sazón instrumentistas, que además y sobre todo en el caso del más pequeño de ellos, parecerían estar moviéndose explícitamente, tal vez danzando (a menos que confiemos que las poses rígidas y antinaturales formaban parte del repertorio corporal cotidiano medieval).

³“Paris, Bibliothèque Nationale, fonds lat., Ms. 1118, fol. 104-113”⁴. Tonaire, tropaire, séquentiaired’Auch (ca. 987–96).

¿Cuál es la razón de la presencia de estos personajes en la partitura? ¿Nos dicen algo de la producción musical o son simples delirios imaginativos de algún copista monástico? Y si optamos por la primera opción, ¿cómo pueden tocar una música que no se toca, sino que solo se canta? ¿Cómo pueden danzar una música que no está hecha para danzar? Si además aceptamos que el texto se canta ¿Estarían estos músicos *acompañando* el canto? Si lo hacían ¿duplicarían únicamente la melodía escrita? ¿Realmente podemos sostener que ni a éstos ni a otros músicos se les habría de ocurrir un acompañamiento diferente hasta que 400 años más tarde se comiencen a *escribir* varias melodías simultáneas?

Bajo la mirada positivista estos datos que encontramos en el mismo folio del manuscrito son contradictorios. Y por ello se omitirá la parte del registro que no se pueda asimilar al esquema del “núcleo duro”. Pues resolver la contradicción aparente implicará tomar otras fuentes históricas como poseedoras de información (Martínez y otros, 2010) y, lo que es mucho peor, ellas nos llevarán a la afirmación de la existencia de músicas muy complejas y diversas en el pasado remoto, muchas de ellas por fuera de la música culta de la iglesia, fundamentalmente en la música popular: danzable, instrumental, relacionada con el carnaval y la fiesta; subversiva (Attali, 1995) y contrahegemónica (Hall, 1984)

Este pequeño detalle nos impedirá lograr ese objetivo principal de la historiografía del que nos advertía Treitler: estudiar la música medieval para entenderla como el estadio originario

que dio comienzo a la evolución progresiva de la cultura musical occidental. La búsqueda del origen, la *compresión* del relato histórico en sentido evolutivo son parte de la construcción del relato tradicional. Y como en cualquier intento de querer establecer los comienzos o apariciones en el pasado de antecedentes que fundamenten el valor de aquello que estamos haciendo y legitimando hoy, se requiere de ancestros venerables pero simples, realizaciones un tanto toscas que sin embargo contengan latente “el embrión” de la música actual. Y la cadena de ADN de ese embrión es la organización de las alturas. Así el organicismo evolucionista decimonónico aportará al relato hegemónico un desarrollo ordenado, sin sobresaltos (Carpentier, 1984), de la elaboración armónica que evoluciona desde la monodía medieval a las texturas complejas del romanticismo que marcan el punto climático del progreso de la música tonal.⁴ Los dos personajes ilustrados de nuestro ejemplo no tienen ningún lugar en este panteón.

La potencia de este proceso radica entonces en que forma parte de la construcción de una historia según las necesidades del presente, de un “pasado deseado”. La historia se produce para ir moldeando un relato de acuerdo a las necesidades del presente. “El discurso de la historia puede representar un medio para construir un autorretrato orgulloso, que haga las veces de ritual de una cultura para su auto-contemplación narcisista, glorificando su singularidad, su superioridad y su descendencia de ancestros venerados” (Treitler, 1991)

En este contexto, determinar con claridad el surgimiento de la polifonía se erige como un hecho fundamental para la historiografía de la música. En ese acontecimiento descansará una

⁴“Nuestra música, que es la superior” como rezaban los títulos de los libros alemanes de historia de la música en el siglo XIX. Citado en Treitler (1991).

de las principales evidencias del progreso en música, señalado a partir de la “conquista” del espacio armónico y la elaboración contrapuntística. En la mayoría de los relatos historiográficos tradicionales la “aparición” de la polifonía –que en se ubica convenientemente hacia el siglo XII– es la causa de un cambio de época estilística, que vuelve a cambiar cuando esa polifonía se hace tonal; que todavía evoluciona más cuando es únicamente instrumental y virtuosística y que llega a la apoteosis mediante la síntesis de la armonía tonal más compleja con la recuperación del contrapunto, la elaboración formal autónoma y la densificación textural del romanticismo. Luego, la historia está en esencia acabada (Cook, 2001).

Pero ¿qué pasa si ese vector evolutivo entra en crisis a partir de incorporar otras informaciones? Tal vez los orígenes no sean tan originarios. Podríamos pensar que la *escritura* polifónica significó una *modificación* en la práctica de la simultaneidad sonora, pero de ninguna manera su *nacimiento*:

Si bien existió una “revolución polifónica” [en el siglo XII], no debe confundirse con el comienzo, la invención ni el “descubrimiento” de la polifonía. Más bien fue la introducción como procedimiento compositivo, y el intensivo refinamiento, de aquello que siempre había sido una opción en la ejecución (Taruskin, 2005).

Procedimiento compositivo dice Taruskin. Y es que justamente el momento en que comienzan a anotarse músicas de modo polifónico coincide –curiosamente– con las primeras referencias y su consecuente individuación de los compositores –otro de los conceptos centrales del nuestro “núcleo” tradicional. Curiosamente “la formación en la

composición será, de ahora en adelante, básicamente educarse en la polifonía (...) y este aprendizaje se volverá cada vez más ‘culto’ y sofisticado” (Taruskin, 2005)

Si en cambio nos basamos en los tratados, o sea en los textos sobre música o técnicas musicales de la época antes que en las partituras, encontraremos numerosos datos que son incompatibles con ese sentido evolutivo de la historia. Por ejemplo en *De institutionemusica* de Boecio (inicios del siglo VI) –texto científico/filosófico en el cual la música formaba parte de la *matheis*, o sea, de las matemáticas– se definen, entre otras cosas, las músicas, los músicos y el sonido. La problemática mayor y a la que le dedica el mayor contenido de su obra es la relación entre alturas simultáneas, desarrollando las combinatorias posibles entre dos alturas: “cuántas veces, en efecto, dos nervios, uno de ellos más grave, son tensados y pulsados simultáneamente, dando como respuesta un sonido en cierto modo entremezclado y agradable; y las dos voces conjuntamente se funden como en una sola cosa; entonces se produce eso que se dice consonancia.”

También en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (inicios del siglo VII) en el apartado de la música asociada a la voz, se describen los conceptos de Armonía, Sinfonía (consonancia) y Diafonía (disonancia).

El tratado anónimo fechado en el siglo IX, *MusicaEnchiridis* ofrece una descripción de las prácticas polifónicas aplicables a melodías del canto llano. No se encuentran partituras del resultado de estas técnicas, sino un descripción de cómo se llevan a la práctica, improvisando

sobre las melodías conocidas y anotadas. Además de ser contemporáneo al desarrollo de la primera notación del canto gregoriano, este manual medieval no parece estar describiendo algo nuevo y revolucionario: “si fechamos como muy tarde el *MusicaEnchiriadis* alrededor del año 850, nos queda un lapso de más de cuatrocientos años [antes de la escritura polifónica] en los que sabemos que la polifonía en cuartas y quintas jugó un rol prominente. Y, debemos agregar, el *MusicaEnchiriadis* trata la polifonía como algo que ya era familiar en su época.” (Bukofzer, 1940)

Además debemos considerar también que estas dos prácticas, la monódica y la polifónica, no sólo convivieron en la producción musical culta, sino también en la popular: “Es muy posible que la monodía y la polifonía se desarrollasen a un mismo tiempo en la práctica popular y que, sea cual sea la fecha de *MusicaEnchiriadis*, la “sinfoniosa” tratada en el mismo haya existido antes de que se escribiese este opúsculo.” (Reese, 1940)

Por lo tanto debemos reconfigurar nuestra bitácora histórica y comenzar a considerar que la polifonía no puede ser considerada la piedra de toque del desarrollo histórico musical ya que no sólo sabemos que existía desde mucho antes de la primera articulación de la cultura occidental, sino que tampoco fue jamás un patrimonio exclusivo de la música culta, occidental o no:

Dado que no existe ningún período en el cual las prácticas de la música desconocieran la polifonía, no podemos decir que ésta última se originó en la tradición europea. Escrita o no, siempre estuvo ahí. Como pasa con cualquier otro tipo de música, su ingreso a las fuentes escritas no constituye ningún “acontecimiento” en su historia. (El acontecimiento, como tal, tiene que ver con *nuestra* historia, que es la historia de lo que somos capaces de conocer). Y de igual modo, no existió un momento en el cual la polifonía haya suplantado a la “monofonía” en la historia de la música occidental, sobre todo si reconocemos que la monofonía fue solamente un estilo de notación y no necesariamente un estilo de realización musical (Taruskin, 2005).

Sobre la “Polifonía Popular”

Como hemos visto, hay fuentes que indican que la polifonía era una técnica cotidiana, reglada y ampliamente difundida mucho antes de que la notación siquiera existiera. Hay noticias de músicas populares polifónicas muy antiguas que han quedado registradas en relatos de viajeros que describen la forma en que los sectores populares, iletrados, entonan sus cantos que presentan diferentes variantes de superposición de voces. Bukofzer (1940) por ejemplo realiza un análisis sobre un *Tvisöngur*, un tipo de canto a dos voces aún vigente como tradición anglo-báltica y que, en muchos aspectos técnicos, resulta muy similar al *Organum* paralelo: una melodía es duplicada por otra a intervalo de quinta justa, superior o inferior de acuerdo a las posibilidades vocales de los cantantes; cuando la duplicación llega a un registro muy exigido, se cruza con la voz principal en un unísono para retomar la duplicación pero una quinta justa por debajo. Los unísonos también funcionan como nota de inicio de frases y de conclusión o nota de llegada. Un pequeño detalle: es una canción que le canta a la botella, no a Dios ni al amor cortés. Y tenemos evidencia que son anteriores a las del *Organum* del *Música Enchiriadis*

Otra de estas tradiciones populares y polifónicas es el *Gymel*, nombre de raíz latina que significa canto gemelo. Estas canciones se registraron en partitura a finales del siglo XIII pero por descripciones y fuentes indirectas sabemos que ya existían mucho antes. Como en los casos anteriores, trabajan la misma idea de duplicación no estricta pero a partir del intervalo de *tercera* como sonoridad consonante. Lo cual hace que la sonoridad de tríada (requisito indispensable para la formulación del sistema tonal) sea *anterior* en la música popular a su adopción, recién en el siglo XV, por parte de la música culta.

Pero ¿cuál es la música popular de una época tan remota? La respuesta, como en nuestro tiempo, no es nada sencilla. Muchas canciones, como la del siguiente ejemplo, no parecen populares en absoluto: son en latín sobre texto religioso. Pero si salimos de la cerrazón positivista que nos confina solo a la partitura, podemos aportar otros datos que ubiquen a esta música dentro del corpus del arte devocional, generado y puesto a circular entre los sectores populares, para quienes en aquellas épocas la religiosidad era un vector que atravesaba todas las dimensiones de la vida cotidiana. Como menciona Bukofzer, “[...] no debemos cometer el error de pensar que durante la Edad Media todo lo religioso no es popular ni tampoco que todo lo secular es popular.” Podríamos pensar ejemplos análogos en la música devocional sincrética de los pueblos originarios y mestizos de Nuestra América, que también es ritual (Colombres, 2004) y sacrificial (Attali, 1995).

Además los préstamos e intercambios entre músicos de todos los ámbitos de producción era una posibilidad en el mundo medieval; lo vimos en la ilustración que analizamos más arriba. Y también sabemos que después de la celebración de la santa misa, la feligresía en su conjunto celebraba entonando canciones populares en el patio de la iglesia (Raynor, 1986). Una situación análoga a la del oratorio mestizo del México colonial. Prácticas que no son inocentes sino subversivas frente al orden hegemónico (Camacho Díaz, 2011)

Las técnicas utilizadas en una práctica musical específica pueden ser tomadas y reelaborada por músicos de otro espacio social. Y esto puede circular en un sentido o en otro del espacio social, limitado únicamente por las relaciones asimétricas de poder. Apropiaciones y canibalismos de larga data, ya que

(...) inevitablemente, el tipo de música que se escuchaba fuera de la iglesia comenzó a influir sobre la que se escuchaba dentro. La incorporación de instrumentos en el culto impuso al compositor de música religiosa las técnicas establecidas que se empleaban en la música secular, del mismo modo que los ritmos y los estilos melódicos de la música secular parecen haber influido en el compositor de música religiosa. (Raynor, 1986).

Pensar que la polifonía con terceras paralelas es una invención intelectual de las cortes filantrópicas del siglo XV –el equivalente sonoro a la perspectiva de punto central de los maestros pintores del *quattrocento*– y no una sonoridad habitual en la música popular en cualquier época, no significa únicamente miopía, fatiga o flojera en el análisis documental –no ver a los personajes que bailan y tocan al lado de la partitura. Es también alimentar el relato

evolucionista y el pensamiento difusionista, que sin basamento en fuente alguna se permite ubicar las cuestiones significativas del arte únicamente en la élite colonizadora. Ya vendría después el pueblo a imitar como pueda, a comer de las migajas. Una teoría del derrame musical. Eso no es una afirmación científica, sino profundamente ideológica y política. Dominocentrismo (Grignon y Passeron, 1992) puro y duro.

Corriendo a la armonía del centro de la escena

Vimos que al construir hacia adelante y hacia atrás la “cultura occidental” legítima, la polifonía sirvió para representar dos rasgos considerados positivos en el “mundo civilizado”: el carácter reglado de la técnica polifónica y la necesidad de un individuo que la aplique genialmente: el compositor. La polifonía es, dentro de la música, representante de la especulación relacionada a la composición por lo cual la complejidad de la práctica polifónica históricamente es indicador de la calidad de las composiciones y de los compositores. Así se le ha otorgado a este aspecto sonoro una dimensión sobredimensionada, aún en las músicas por fuera del canon occidental.

¿Qué debería cambiar en nosotros a partir de comprender que la polifonía, y la armonía, siempre estuvieron ahí, en todos lados, en todas las épocas, en todos los pueblos? Carlos Vega (1977) sostenía, a partir de la semejanza formal, que la música popular latinoamericana era descendiente directa de los trovadores occitanos. Hoy es fácil objetar esto y ya muchos lo han hecho. En general las refutaciones se limitan a argumentar que no pueden ponerse en la misma bolsa a Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra con el Conde de Navarra, el Rey de Champaña o Ricardo Corazón de León. Pero esa es una superficie demasiado evidente. En el fondo, cuando consideramos que la música popular latinoamericana conserva en su armonía y polifonía únicamente los patrones de la música de élite europea, la condenamos –nos condenamos– a que sea un desarrollo *a posteriori* y en cierto punto degradado del canon occidental. Si en cambio atendemos a lo que ya en 1940 había comprendido Bukofzer sobre la polifonía popular, y a eso añadimos los estudios sobre la música africana de Christopher Small, Eileen Southern, Leonardo Acosta o Néstor Ortíz Oderigo; o encontramos polifonía en las culturas populares americanas de las que hablan Adolfo Colombres o Ticio Escobar –que no son lo mismo que las etnomúsicas de nuestras academias. Si en definitiva permitimos también que Europa recupere sus músicas populares milenarias, las del pueblo y los desclasados, la de las “costumbres en común” (Thompson, 2000) que también tenían armonía y espacialidad sonora –y abandonamos esa muletilla de profesor de secundaria según la cual en época de Monteverdi lo popular era Monteverdi. Entonces la pauta evolutiva polifónica podrá descentrarse y nos permitirá desplazarnos de ese lugar de admiradores de glorias ficticias del pasado musical. Lo que dejará lugar a que

nuestras músicas populares puedan aportar nuevas categorías y conceptos, relativos al sonido, a las claves, a los agrupamientos sin jerarquías fijas, sin gravitación uniforme, donde “el colectivo manda y el individuo florea” y lo femenino es la estructura en vez del ornamento (Quintero Rivera, 2009). Tal vez entonces el complejo Textura-Ritmo (Reynolds, 2010) destrone a la polifonía-armonía como único centro de lo que entendemos esencial en la formación de un músico popular. Algo parecido a un aire de emancipación estaría soplando.

Bibliografía

- Attali, J. (2009). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Boecio (2009). *Sobre el fundamento de la música*. España: Ed Gredos.
- Bukofzer, M. (1940). "Polifonía popular en la Edad Media" en *Musical Quarterly*, XXVI.
- Camacho Díaz, G. (2011). "Del oratorio al fandango: la subversión del orden social". En García de León, A. *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*. México: Ediciones del programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente.
- Cannova, M. P. (2016). "Con voz de Gigante. Canción, Televisión, Historia y Política". *Revista Metal* (N.º 2), julio 2016, pp. 85-96. La Plata: Papel Cosido.
- Colombres, A. (2004) *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- Carpentier, A. (1984). "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". En Gómez García, Z. (1984). *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Cattin, G. (1979). *El Medioevo, primera parte*. Colección Historia de la música, tomo 2. Madrid: Turner.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al Canto Gregoriano*. Madrid: Alianza.
- Dussel, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. México: Siglo XXI.
- Eckmeyer, M. (2014). "Entre la música de las esferas y la sordera del genio". La Plata: Actas del las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. FBA-UNLP.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1992). *Lo Culto y lo Popular*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Hall, S. (1984). "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'". En Samuel, Ralph (ed.) (1984). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Martínez, F. y otros (2010). "Un trío olvidado". La Plata: Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, UNLP.
- Pérès, M. (1986). "Old RomanChant, 7th-8th Centuries, Byzantineperiod". Notas acompañando el CD del EnsembleOrganum, HarmoniaMundi.
- Quintero Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Colección Nexos y diferencias. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Reese, G. (1940). *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- Taruskin, R. (2005) *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, E. P. (2000). *Costumbres en Común*. Barcelona: Crítica.
- Treitler, L. (1991). "The politics of reception". In *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2.
- Vega, C. (1977). "El Canto de los Trovadores en una Historia Integral de la Música". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 1, p. 2.