

MÚSICA POPULAR EN LAS HISTORIAS DE LA MÚSICA LATINOAMERICANAS DE FINALES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX: HISTORIA DE UN CONCEPTO¹

“La cultura popular es un concepto culto”
Roger Chartier

1. ¿Qué es música popular? Planteamiento de un problema

Para responder esta pregunta, muchos traeremos a nuestra mente la música que identificamos como popular, después pensaremos en sus características y esbozaremos una respuesta. Escuchemos estos cuatro ejemplos e identifiquemos cuáles son de música popular:

[Ejemplo N° 1](#)

[Ejemplo N° 2](#)

[Ejemplo N° 3](#)

[Ejemplo N° 4](#)

En el ejemplo número 1 probablemente todos estamos de acuerdo en llamarlo música popular. ¿Pensamos lo mismo del ejemplo 2? ¿...y del ejemplo 3 y el 4?

El primer enlace es “Beat it” del cantante Michael Jackson de quien pocos tendremos dudas sobre su popularidad. El siguiente, es “Canto dos escravos”, recogido en trabajo de campo en Minas Gerais por Aires da Mata Machado Filho en 1943; en este caso algunos preferirán usar los términos folclórico o tradicional. El tercero es “Quebracabeças” de Ernesto Nazareth grabado por Discos Odeón en 1927. Probablemente este ejemplo será denominado como popular sólo por una capa de musicólogos familiarizados con la música brasileña de principios de siglo XX. El cuarto ejemplo es el aria “Nessun dorma” de la ópera Turandot de Giacomo Puccini, cantada por Paul Potts, un

¹ Esta ponencia fue presentada en el X Congreso de la IASPM-LA en Caracas Venezuela (2010) y hace parte la investigación que realizada en la maestría en Historia social de la Universidad de São Paulo, bajo la orientación del profesor José Geraldo Vinci de Moraes.

vendedor de celulares inglés quien en 2007 ganó el primer premio en el programa de televisión Britain's Got Talent.

Entonces, ¿Cómo puede el concepto música popular encerrar músicas tan lejanas en nuestra mente? Entre las muchas definiciones que existen en el medio académico llamó nuestra atención la propuesta por Richard Middleton y Peter Manuel en *Grove Music Online* (2010) al asegurar que,

Este es, sin embargo, uno de los términos más difíciles de definir exactamente [...] particularmente porque su significado [...] ha cambiado históricamente y a menudo varía entre culturas; particularmente porque sus fronteras son nebulosas, con piezas o géneros individuales que se mueven entre las categorías, o que son localizados dentro o fuera de acuerdo con el punto de vista del observador, y particularmente porque el amplio uso histórico de la palabra popular le ha dado una riqueza semántica que resiste reducciones (Middleton and Manuel, 2010).

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta ponencia revisaremos históricamente la presencia del concepto música popular en la historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Analizaremos las historias de la música generales que se publicaron durante el periodo en varios países latinoamericanos para identificar la presencia de la categoría música popular y el uso que los autores hicieron de ella. Los textos analizados son sólo una muestra y dejamos para trabajos futuros el estudio de otras fuentes.

2. Música popular como una categoría taxonómica

Habitualmente, cuando hablamos de música usamos diversos términos para clasificarla. En nuestra cultura y nuestro tiempo conviven varios tipos de clasificación, cada uno elaborado con parámetros diferentes como su uso (música de cine o baile), formato instrumental (música de banda o vocal), grupo social que la hace o consume (música caipira o juvenil), lugar de origen (música urbana o africana), parámetros históricos (música moderna o antigua). También hacemos uso de los géneros cuando clasificamos de acuerdo con características del lenguaje musical y usamos palabras como flamenco, vals, ópera, rap, etc.

Si somos visitantes ocasionales de tiendas de música habremos notado que los letreros que aparecen y desaparecen en sus estantes están condicionados por el medio musical que intentan representar y que cambian en la medida en que mudan los fenómenos musicales. Por lo tanto, no es difícil imaginar que en el pasado no existieran las clasificaciones de la música que hoy hacemos sino que fueran otras, afines a sus realidades. Consideramos que los diferentes tipos de clasificación que los humanos hacemos de las cosas están supeditadas a las realidades que nos rodean; pero, más que a realidades externas, creemos que los sistemas de clasificación se hacen de acuerdo con la manera como percibimos y pensamos esas realidades.

Warren D. Allen nos habla de la existencia de diferentes tipos de clasificación musical en el pasado. En el siglo XX se habla de música teórica y práctica, pero las clasificaciones medievales y renacentistas dieron realidades independientes a la música «inspectiva» o «especulativa» como algo totalmente aparte de la música «activa». Y estas, a su vez, eran divisiones de una clasificación mayor: la música de las esferas, la música humana y la música instrumental. Recordemos que toda la investigación barroca estuvo interesada en el tercer tipo, que fue dividido a su vez en música «harmonica» y «organica». “Hubo varios y diferentes esquemas de clasificación, y el orden de superioridad o inferioridad estuvo de acuerdo con los intereses de quien escribía sobre el tema” (Allen, [1939] 1962: 29).

La observación de Allen se basa en su recolección y estudio de 317 historias generales de la música europea publicadas desde 1594 hasta 1939. Pese que Allen no se ocupó de la música popular en particular, notamos que a través de su pormenorizado análisis de los aspectos filosóficos e historiográficos presentes en cada obra, es visible que el tema de lo popular no aparece como un problema que haya preocupado en el pasado. ¿Podríamos considerar que música popular es un concepto joven y que la relevancia que él tiene en la actualidad es una particularidad de la historiografía de nuestro tiempo?

Nuestra sospecha sobre la construcción reciente del concepto concuerda con la historiografía de tradición europea que se ha preocupado, en alguna medida, por el estudio de lo popular en el pasado y de la cual es un indicio la 7ª edición del clásico libro

A History of Western Music. Los autores afirman en el capítulo sobre la música de la segunda mitad del siglo XIX que fue en este momento cuando surgió la dicotomía entre dos tipos de música que:

...ha sido expresada en diferentes términos y con diferentes matices: clásico vs. popular; serio vs. superficial; culta vs. vernácula; alta vs. baja. Aunque al inicio del siglo XIX, Beethoven pudo escribir ambos tipos de música —sinfonías y cuartetos de cuerdas, por un lado, y rondós ligeros y arreglos de canciones folclóricas, por otro— este amplio rango fue extraño para compositores posteriores quienes tendieron a especializarse en un sólo tipo de música. Mientras Brahms y Bruckner habían escrito sus sinfonías en Viena, Johann Strauss, conocido en su juventud como el Rey del Vals, estuvo en la misma ciudad componiendo miles de valsos, galopas y otras danzas para ser tocadas en bailes y conciertos [al aire público]. Los estilos clásico y popular, gradualmente divergentes, tuvieron menos en común en el idioma musical de la sinfonía y la canción popular del temprano siglo XX, que en tiempos de Mozart (Grout, Palisca y Burkholder, 2006: 717).

Para el caso latinoamericano es ilustrativo el artículo del historiador Paulo Castagna "Música na América portuguesa" (2010), quien también se detiene por un momento sobre la terminología clasificatoria que usamos comúnmente para hablar de música y que merece de ciertos cuidados en los contextos históricos. Al historiar la música brasileña del periodo colonial, Castagna inicia su escrito llamando la atención sobre la inexactitud del término música colonial, ya que éste fue un préstamo que la historiografía tradicional hizo de la historiografía política y que "no define, por lo tanto un tipo, un estilo o patrón musical único..." (Castagna, 2010: 37). Aunque el autor se refiere al caso brasileño, consideramos que esta afirmación es válida también para la América española, donde la historiografía musical adoptó el mismo término.

Intentando volver a las categorías mentales del periodo estudiado por Castagna, comprendido entre 1500 y 1822, el autor dice que convivieron en aquella época, dos categorías de música, "cuya diferencia está en su función y no en su apariencia": la música de los pueblos indígenas, africanos y europeos "...que, a partir del siglo XIX, comenzó a ser definida como folclórica o popular", y la música producida por músicos profesionales "...y que a partir de inicio del siglo XX, comenzó a ser llamada «erudita» o «artística»" (Castagna, 2010: 38).

En suma, notamos que la historiografía más reciente parece indicar que la separación entre la música popular y la llamada música académica o erudita es un proceso

iniciado en fecha reciente (segunda mitad del siglo XIX) y por lo tanto su uso taxonómico en el medio musical es inexistente antes de dicho proceso.

3. Una introducción al caso latinoamericano

3.1. SIGLO XIX: AUSENCIA DE UN CONCEPTO

Los autores de las historias de la música publicadas en el siglo XIX en Latinoamérica no hicieron uso del concepto música popular para clasificar ni referirse a algún estilo de música que hubiera existido o existiera en sus territorios. En general, estos autores diferenciaron explícitamente entre música sacra y música profana, y agregaron algunas particularidades que vamos a revisar.

En 1878 el músico guatemalteco José Sáenz Poggio hizo explícito en su *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877* que la música se divide según su uso: “la música en el templo, la música en la milicia, la música en el teatro, la música en la sociedad privada, y en la música en fin en medio de la soledad.” (Sáenz, 1879: 8) y con base en esta división organizó los capítulos de su libro.

Al año siguiente, Juan Crisóstomo Osorio en su artículo “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” no hizo explícito un patrón clasificatorio pero en su escrito diferenció: música indígena y española, música profana y sagrada, música marcial (de banda), canto llano, canto gregoriano y ópera. Este mismo autor había escrito en 1867 un *Diccionario de música, precedido de la teoría jeneral del arte i especial del piano* donde en la entrada “Música” la divide en “vocal e instrumental, teórica i práctica” (Osorio, 1867: 75).

Otros autores como el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro distinguieron entre una práctica musical antigua y otra nueva o moderna, la primera cercana a la estética musical española y la segunda a la música italiana. Esta diferenciación es coherente con la fuerte influencia que estaba teniendo la ópera en el medio latinoamericano, gracias a las compañías de ópera itinerantes que recorrían todo el territorio.

Aunque no se usó el concepto música popular es posible encontrar el concepto *pueblo* para referirse a “la gente común y ordinaria de alguna ciudad o población, a distinción de los nobles”, acepción dada por el *Diccionario de la Academia de la Lengua Española* desde 1780 hasta 1899, cuando se omitió esta acepción de la definición². A nuestra manera de ver, tal definición de pueblo se refiere a una clase social definida por no ser noble. Y nobleza era definida en el mismo diccionario como “Lustre, esplendor, o claridad de sangre, por la cual se distinguen los nobles de los demás del pueblo, la cual, ó viene por sucesión heredada de sus mayores, o se adquiere por las acciones gloriosas” (Real Academia de la Lengua Española, 1780). Debemos esperar a la llegada del romanticismo y del nacionalismo para encontrar en el concepto de pueblo la idea de una comunidad, presente por primera vez en la definición de 1899, que define pueblo como el “conjunto de personas de un lugar, región o país” (Real Academia de la Lengua Española, 1899).

El único autor de una historia musical que se detuvo a precisar mejor quienes componían el pueblo fue Guerrero Toro cuando después del cierre de la Sociedad Filarmónica en 1852 dice que el revivir de la Sociedad de Santa Cecilia fue “una especie de oposición del pueblo” compuesto por “sastres, plateros, carpinteros y zapateros (sic)” (Guerrero, 1876: 35-36). De este pequeño fragmento podemos deducir que para el autor, el concepto pueblo era de carácter más urbano que rural.

Este mismo autor anotó que en 1865 una comisión científica de España le pidió coleccionar “todas las melodías indianas y populares, para llevarlas al museo de ciencias naturales de Madrid” (Guerrero, 1876: 12). No conocemos el paradero de estas melodías, pero si tenemos en cuenta la idea de *pueblo* enunciada anteriormente, pensaríamos que esas melodías populares eran urbanas. No podemos asegurarlo.

² Esta es la tercera acepción que dio el *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia de la lengua española reducido a un tomo para su más fácil uso*, en 1780 y que se mantuvo hasta la edición de 1899. Al revisar todas las ediciones de este diccionario, notamos que durante todo el siglo XIX se dio como primera acepción de la palabra *pueblo* “el lugar o ciudad que está poblado de gente” y, como segunda acepción, “el conjunto de gentes que habitan el lugar”. Llamó nuestra atención que sólo hasta la edición de 1837 de este mismo diccionario, se agregó una cuarta acepción: “Nación, por conjunto de”.

Los autores estudiados no fueron ajenos a fenómenos musicales que estaban sucediendo en sus ciudades y que, después en el siglo XX, serán considerados como música popular. Por ejemplo, Sáenz Poggio menciona las cajas de música que existían en Guatemala entre las cuales

hay una muy notable, porque sólo contiene piezas de hijos del país. Don José María Valero, comerciante de esta capital, la mandó fabricar a París. Las piezas que contiene son: El Paraíso perdido, Ayer te ví. La media noche, Yo sé lo que te digo, valeses por don Salvador Iriarte: Felipa, La encantadora, polkas por el mismo autor: Un sueño, El Lamento, valeses por don Cástulo Morales: Teresa, Margarita, polkas, por don Bernardino Orla, etc. (Sáenz, 1878: 52).

Así mismo Juan Crisóstomo Osorio en su artículo menciona y estudia géneros musicales e instrumentos que posteriormente serán considerados como música popular, por ejemplo el bambuco, currulao, torbellino, guabina y galerón, e instrumentos como la marimba, carraca, chuchas, alfandoque, maracas, fotutos, tamboriles, tiple, bandola y guitarra. También Ramón de la Plaza en su libro *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1883) no usó el concepto música popular pero en el anexo de partituras incluyó una colección de 43 "Aires Nacionales de la República de E.E.U.U. de Venezuela" entre los que se encuentran el "Joropo o fandango redondo".

El texto de Ramón de la Plaza nos resulta interesante porque menciona rápidamente dos fenómenos que habían surgido en el siglo XIX y cuyas consecuencias mudarán el ambiente musical del siglo XX: la entrada de la música al mercado del entretenimiento, y la profesionalización musical dada a partir de la fundación de los conservatorios y academias de música.

...no es solo la música, que también las demás artes siguen idéntico camino [...]: el espíritu del mercantilismo invade cruel las regiones del arte para ver de corromperlo y hundirlo en la decadencia (Plaza, 1883: 12).

Más adelante al hablar del músico José G. Núñez lo describe como "artista de nota" lo que significa, implícitamente, la existencia de otros músicos que no sabían leer partituras y que estaban por fuera de las instituciones musicales de formación.

3.2. INICIO DEL SIGLO XX: ACADEMIA, NACIONALISMO, FOLCLOR Y MÚSICA POPULAR.

Con la llegada del siglo XX, la historiografía musical empezó a hacer uso del concepto *música popular* permeado por cuatro fenómenos contemporáneos crecientes: la consolidación de las instituciones de enseñanza musical con herencia europea; las discusiones en torno a la música nacional en cada país; la llegada de los estudios de folclor, y la aparición de la industria del entretenimiento.

3.2.1. Lo académico

Uno de los usos que dio esta historiografía al concepto música popular fue diferenciar la música ligada a los conservatorio y escuelas de música, fundados en el siglo anterior, de otra música hecha fuera de estas instituciones. En 1930 Segundo Luis Moreno en su escrito “La música en Ecuador” dijo al empezar su capítulo sobre la república:

Trescientos años [del periodo colonial] hubieron de transcurrir para que la música popular de este país se presentara revestida ya de la tonalidad moderna. Y digo música popular, porque entonces no había otra, ya que jamás se pensó en fundar aquí una escuela, una academia ni nada en donde se enseñara el divino arte sobre el fundamento firme de los conocimientos científicos (Moreno, 1930: 229).

Este autor ejemplifica la idea de que la música popular estaba desligada de las instituciones de enseñanza y por lo tanto fue con la creación de dichos organismos que se creó la diferencia entre una práctica popular anterior y una práctica académica nueva. Otro indicio de esta separación lo encontramos en el escrito “Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música” donde Andrés Martínez Montoya -quien fue profesor de la Academia Nacional de Música (posterior Conservatorio) y miembro de su Consejo Directivo- escribió estas páginas para enaltecer la labor de dicha institución y omitió lo que acontecía musicalmente fuera de ellas. Este silencio es notorio cuando nos percatamos de que las únicas dos menciones que hizo al ámbito popular se resumen en llamar al tiple como un instrumento popular y asegurar que la obra “El bambuco” de Manuel M. Párraga es la “...primera adaptación de un aire popular a una obra verdaderamente pianística” (Martínez, 1932: 7).

Otro uso del concepto música popular, contrario a esta tendencia que separaba las prácticas académica y popular, es el libro de Miguel Galindo *Historia de la música*

mejicana (1933). Galindo, un médico quien decidió historiar la música mexicana después de jubilarse, tuvo oídos y lápiz para escribir tanto sobre la música académica como popular. Este autor, en algunos momentos, entendió la música popular como la misma música profana de tiempos coloniales, y, otras veces, como la música perteneciente al pueblo, un pueblo que contemplaba población campesina y urbana, según sus palabras.

3.2.2. *El nacionalismo*

Por otra parte, la llegada del nacionalismo al ámbito latinoamericano promovió la búsqueda de elementos culturales propios que definieran las identidades nacionales de cada país. A este respecto resaltamos el caso brasileño donde, en estas fechas, el concepto *música popular* tendió a igualarse a la idea de música nacional y comprenderse casi como sinónimos. La relación íntima entre música popular y nacional fue mencionada por Guilherme Theodoro Pereira de Mello en 1908 y retomada por Mario de Andrade en 1928 cuando afirmó, en su *Ensaio sobre a música brasileira*, que

...uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística... (Andrade, 1928: 13).

Es interesante mencionar que de acuerdo con el trabajo de la historiadora Camilla Koshiba Gonçalves sobre la industria discográfica brasileña, durante las décadas de 1920 hasta 1940, en Brasil, "...toda a produção nacional era considerada popular pelas gravadoras e pela imprensa especializada" (Gonçalves, 2006: 11) lo cual nos ayuda a comprender el concepto de música popular en Brasil como una idea construida desde el nacionalismo imperante durante el momento.

Pereira de Mello en su libro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república* hizo una extensa argumentación mostrando que en el caso europeo los compositores de mayor prestigio se inspiraron en la música popular de sus regiones y que esta música popular, "acha-se em toda parte e em todos os tempos" (Pereira de Mello, 1908: 57).

Esta misma idea de la presencia de una música popular en el pasado europeo aparece en los libros de Mario de Andrade *Compêndio de história da música* (1929) y la

Pequena história da música (1942) (reedición modificada del *Compêndio*) donde menciona la antigua existencia de una música popular que en algunos momentos nutrió la historia de la música europea, pero de la que sabemos poco por la escasa documentación que se conservó.

Nótese que para la segunda década en Brasil ya era indiscutible la existencia de una música popular diferente a una música erudita o artística. El concepto de música popular también está presente en la *História da música brasileira* (1926) de Renato de Almeida donde en su capítulo “A música popular” intenta demostrar que en el caso brasileño ella tenía influencias portuguesas, africanas y españolas.

También en México, en la década de los años 30, se había creado un concepto de música popular como un ente que existía desde tiempos inmemoriales y cuyo papel era servir de fuente de inspiración al nacionalismo musical. En 1934 Gabriel Saldivar, en *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, titula su último capítulo “Música Popular” e inicia diciendo:

El propósito de formar una serie de capítulos sobre la música popular obedece al incremento tan grande que ha tomado el estudio de sus formas en todos los países durante los últimos tiempos; responde a la necesidad creada por los altos representantes de la música mundialmente reconocidos, quienes generalmente han aprovechado las melodías populares anónimas, en muchas de sus composiciones; llegando a formarse escuelas alrededor de las tendencias del aprovechamiento de los elementos populares, con denominación de nacionalistas del país en que se desarrollan. Y como durante este tercio de siglo se ha venido luchando por un nacionalismo musical mexicano, éstos capítulos vienen a ser una reminiscencia de los albores en los cantos vernáculos (Saldivar, 1934: 201).

Saldivar, incluso, propuso una clasificación de la música popular colonial así:

Música popular colonial:

1. Religiosa
 - 1.1. Motete popular
 - 1.2. Danzas religiosas
 - 1.3. Pastorela
 - 1.4. Alabados
 - 1.5. Danzas religiosas
 - 1.6. Coloquios religiosos
2. Semireligiosa (de origen religioso)
3. Profana
 - 3.1. Canto de cuna
 - 3.1.1. Aborigen

- 3.1.2. Mestizo
- 3.1.3 Criollo
- 3.2. Rondas de niños
 - 3.2.1. Aborigen
 - 3.2.3. Mestizo
 - 3.2.3. Criollo
- 3.3. Cantos de amor
 - 3.3.1. Una variedad del corrido
 - 3.3.2. Una variedad de la valona
 - 3.3.3. La canción
 - 3.3.4. El son
 - 3.3.5. El huapango
- 3.4. Cantos diversos
 - 3.4.1. El corrido
 - 3.4.2. La canción y el son

Esta clasificación nos lleva a pensar que el autor pudo entender por música popular toda música que no fue regulada por la Iglesia, entidad patrocinadora de la actividad musical colonial, tal vez transponiendo la diferencia entre prácticas institucionalizadas y no institucionalizadas a la que nos referimos en el apartado anterior.

3.2.3. *El folclor*

En 1846 se usó por primera vez la palabra *folk-lore* y partir de este momento se denominó así una nueva disciplina encargada de estudiar el “saber del pueblo”. Se habla de un descubrimiento de lo popular en Europa bajo la influencia del romanticismo, que era contrario al iluminismo y crítico del capitalismo naciente, por lo tanto exaltaba lo exótico del ambiente campesino.

Aunque varios autores señalan las causas por las que el siglo XIX miró hacia “lo popular”, no hay claridad sobre qué era exactamente aquello. Presuponemos que son “populares” todas las manifestaciones de un grupo humano llamado “pueblo”, pero ¿quién era el pueblo para el folclor?

J. G. Herder, filósofo alemán del siglo XVIII cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo, habló sobre una separación entre la élite y el pueblo, y aclaró que la clase operaria (canallas) no hacía parte de este último ya que los trabajadores de las industrias estaban en el nivel de barbarie. Renato Ortiz (1985) dice que para el romanticismo y el folclor las clases populares no fueron un modo de vida con-

creto sino una idealización hecha por los intelectuales del siglo XVIII y XIX de la noción de “pueblo”, dentro de la cual el criterio socio-económico se tornó irrelevante puesto que el interés mayor era mapear las fuentes de la nacionalidad. Según el autor, para los intelectuales románticos,

«Povo» significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social: ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização [...] Movimentos de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria popular (Ortiz, 1985: 25) [el subrayado es nuestro].

Durante las décadas de los años 1940 y 1950 se abrieron en varios países hispanoamericanos institutos dedicados a los estudios de folclor como por ejemplo la Sociedad de etnografía y folclor en el Departamento de Cultura, en Brasil, en 1936; el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de Chile fundado en 1944 donde trabajó Eugenio Pereira Salas; la Sección de Folklore y Artes populares en Perú en 1945; la Sección de Investigaciones musicales, sub-sección de Investigaciones folklóricas de México en 1946; el Instituto de Folklore de Venezuela en 1947; el Departamento de Folklore del Ministerio de Educación de Bolivia en 1954; el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia en 1959; la Campaña de defensa del folclor brasileño (CDFB), ligada al Ministerio de educación y cultura de Brasil en 1960, y el Instituto Ecuatoriano de Folklore en 1961 (Aretz, 1991).

La llegada de estos estudios a suelo latinoamericano influyó en el concepto de música popular cuando se entendió que ella era la música del pueblo, y pueblo se definió conforme el concepto que traía el folclor; en consecuencia se pasó a pensar que música popular y música folclórica eran lo mismo.

En 1941 Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) tituló el capítulo 17 como “El desarrollo histórico de la danza y de la música popular”; allí usó los términos música popular y música folclórica como sinónimos aunque fue crítico de la idea de popular romántica:

Por mucho tiempo, debido a la influencia del romanticismo europeo, se creyó en la existencia de una poesía y una música popular que fueran la obra colectiva de las multitudes; creación anónima, al decir de López Chavarri, de las gentes que viven unidas por

íntimos lazos étnicos, que expresan así en sus versos y cantos, sus reacciones frente al mundo en que actúan.

La crítica científica, que vino a reemplazar el fervor romántico, negó la posibilidad de este proceso, y Joseph Bedier al estudiar los grandes ciclos de la poesía caballerescas de Francia medieval, llegaba a muy distintas conclusiones. La más simple canción –según opinión de Bedier- posee una fecha y un autor y los antiguos poemas por él estudiados no son obra del pueblo inculto, sino de gente letrada y erudita (Pereira, 1941: 159-160).

A nuestra manera de ver la llegada del concepto de pueblo, vía folclor y proveniente del romanticismo europeo, ocasionó que nuestro concepto de música popular se entendiera como sinónimo tanto de folclor como de nacional. Esto ocasionó que la historiografía de las primeras décadas del siglo XX no se interesara por los fenómenos de masificación musical que la industria discográfica, el cine y la radio estaban empezando a ocasionar en todo el continente sino que se creó una escala donde lo académico y lo popular se hicieron antagónicos, y los fenómenos relacionados con los medios de comunicación, fueron dejados de lado por esta historiografía musical nacionalista.

3.2.4. Lo indígena

Queremos resaltar que tanto los textos del siglo XIX como los del XX, coinciden en mencionar a la música indígena como una entidad claramente separada de las otras músicas. En el siglo XIX se entendió separada de lo profano, y en la primera mitad del siglo XX separada de lo popular.

Los escritos decimonónicos hicieron mención de la música indígena a través de los cronistas de la colonia, los instrumentos musicales conservados en museos y observaciones de carácter etnológico en comunidades vivas. En el siglo XX, las menciones continuaron usando estas tres fuentes de información pero tendieron a poner en el mismo plano temporal las informaciones recopiladas, dada la idea proveniente del folclor de que el mundo indígena era inmutable y no cambiaba en el tiempo.

4. Conclusiones:

Al parecer, los escritos de la segunda mitad del siglo XIX no usaron el concepto música popular para caracterizar o definir un tipo de música, pero si mostraron interés

en la música que uno años después será llamada como popular tanto por el folclor y el nacionalismo, como por la actual historiografía de la música popular urbana.

Con la llegada del siglo XX la historiografía musical hizo uso del concepto música popular emparentado con las discusiones que se estaban tejiendo en torno a la música nacional en cada país. En esta historiografía el concepto música popular estuvo asociado al pueblo, según la definición que el folclor trajo del pensamiento romántico europeo y que despreciaba los fenómenos urbanos.

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ
Estudiante
Maestría en Historia Social
Universidad de São Paulo
Becaria CNPq

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music*. [1939] 2ª Edición. New York: Dover Publications, Inc. 382 pp.

Almeida, Renato. 1926. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet. Reprint, 2º Ed. en 1942.

Andrade, Mario de. 1929. *Compêndio de história da música*. São Paulo: I. Chiarato & Cia.

___ 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928]. 3º Ed. São Paulo: Livreria Martins Editores.

Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina. Desde la época precolombina hasta nuestros días*. Caracas: FUNDEC - CONAC- OEA.

Campos, Rubén. 1928. *El folklore y la música mexicana*. México: Secretaria de Educación pública. Talleres gráficos de la Nación. 351p.

Castagna, Paulo. 2010. "Música na América portuguesa". José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (eds.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda. pp. 35-76.

Cortés Polanía, Jaime. 1998. *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: La Academia Nacional de Música 1882-1910*. Tesis de grado. Bogotá: Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia.

___ 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 210 pp.

Galindo, Miguel. 1933 *Nociones de la historia de la música mejicana*. Colima: Tip. de El Dragón. 636 pp.

Gonçalves, Camila Koshiba. 2006. *Música em 78 Rotações: "Discos a todos os Preços" Na São Paulo Dos Anos 30*. Tese de mestrado em História Social. Universidade de São Paulo.

González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En: *Revista musical chilena*. Santiago: Facultad de Ciencias y artes musicales. Vol. LV, N° 195. p. 38-64.

Grout, Donald Jay, J. Peter Burkholder, and Claude V. Palisca. 2006. *A History of Western Music*. 7th ed. New York: W.W. Norton.

Guerrero Toro, Juan Agustín. 1984. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. [1876]. Fuentes y documentos para la historia de la música del Ecuador 1 Quito: Banco Central del Ecuador. 54 pp.

Martínez Montoya, Andrés. 1961. "Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música". [1932] En: *Boletín de Programas*. Bogotá: vol. XX, n.º 206, (octubre), pp. 1-13.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. 1908. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. Bahia: Typografia de S. Joaquim.

Middleton, Richard and Manuel, Peter. 2010. "Popular Music", Grove Music Online ed. L. Macy (Disponible em <http://www.grovemusic.com> consultado el 03/ 04/2010).

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2007. "História e historiadores da música popular no Brasil" *Latin American Music Review*. Austin: 28, 2 (december) University of Texas Press. 271-299 p.

Moreno, Segundo Luis. 1930. "La música en el Ecuador". *El Ecuador en 100 años de independencia*. Vol. 2 Quito: [s.e.]

Osorio, Juan Crisóstomo. 1879. "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". *Repertorio colombiano*. Bogotá: Tomo III. N° 15. p 162-166.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 373 pp.

Plaza, Ramón de la. 1983. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. [Facsimilar] Caracas: Imprenta al Vapor de "La Opinión Nacional" 262 p.

Sáenz Poggio, José. 1947. "Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877." [1878]. 2º Ed. En: *Anales de la Sociedad de geografía e historia de Guatemala*. Vol. 22 N° 1-2 (Mar-jun) 80 pp.

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Editorial Cvltvra. 324 pp.