

UN TRÍO OLVIDADO. CONSIDERACIONES EN TORNO AL ESTUDIO DE LA MÚSICA DE JUGLARES, MINISTRILES Y GOLIARDOS

Fernando Martínez - Luciano Massa - Martín Messina - Leticia Zucherino -
Martín Eckmeyer

Introducción

Dentro de la Historia de la Música, uno de los aspectos que recibe menor tratamiento en la profusa bibliografía que circula en las instituciones especializadas,¹ es el que se refiere a la música de juglares, ministriles y goliardos.

Uno de los argumentos por los cuales pareciera justificarse la omisión de dichas prácticas en la bibliografía es el de la falta de documentación escrita, esto es, música conservada a partir de una notación musical decodificable. Pero tal vez subyazca otra razón, ya que no es casual que las músicas producidas por estos grupos están estrechamente vinculadas a la cultura popular medieval. Por ello, y para entender plenamente esta ausencia, es necesario reflexionar en torno al concepto de música imperante y enraizado en los ámbitos académicos occidentales, que ha llevado a la musicología histórica a desarrollar un determinado camino metodológico con una consecuente delimitación de su objeto de estudio.

Leo Treitler describe cómo la música, en dichos estudios, se reduce al concepto de "obra" donde la notación musical opera como soporte excluyente (L. TREITLER, 1996). Dentro de esta mirada pareciera ser que lo que no está escrito en partitura no se puede estudiar y que la posibilidad de recreación de las músicas pertenecientes a un ámbito de producción, circulación y recepción popular-oral, queda supeditada a las posibilidades que ofrece este modelo. Sin embargo, hoy en día puede encontrarse una notable cantidad de registros discográficos que contienen interpretaciones de dichas producciones musicales, con diferentes criterios de abordaje según la pretensión en la reconstrucción histórica².

Por otro lado, las ciencias sociales han demostrado que existen metodologías para estudiar en profundidad la historia de las clases populares y sus manifestaciones culturales orales, a partir de muy diversas fuentes que trascienden el paradigma de lo escrito. Por ello revisaremos brevemente los aportes que la Historia de la Cultura y la Crítica Literaria han hecho al estudio de las tradiciones orales, a partir de fuentes similares a las que han posibilitado las numerosas grabaciones de la música de Juglares, Ministriles y Goliardos; de esta manera intentaremos comenzar a problematizar el estudio histórico de estas manifestaciones.

Recuperar la tradición musical medieval de ámbitos no eclesiásticos, las prácticas musicales y las condiciones que las hicieron posibles, es un imperativo si se desea construir aquello que, en palabras de Leo Treitler, sería una historiografía musical menos segregacionista (L. TREITLER, 1996), una historiografía que evite asumir el legado de las clases hegemónicas como la verdadera cultura, además de ofrecer la posibilidad de relativizar a la partitura como forma única de acceso al pasado.

¹ Entendiendo por ella a la numerosa cantidad de textos escritos que frecuentemente se utilizan como material bibliográfico en las diferentes instituciones de educación superior. Entre dicho corpus podemos mencionar los trabajos de Grout y Palisca; Erwin Leuchter; Michels; Caldwell; Reese; Lang y Hoppin, entre otros verdaderos clásicos de la historia de la música.

² Sólo por mencionar algunos ejemplos, citamos los trabajos de Sequentia, Benjamín Bagby, Ensamble Organum, Discantus, Micrologus, Studio der Frühen Musik, locutores, entre otros. En todos estos casos los criterios de interpretación musical están fuertemente justificados a partir de diversas metodologías de estudio, hecho del que dan cuenta las profusas notas que acompañan a las grabaciones y que constituyen verdaderos artículos de historia de la música. En muchos de estos casos existe un trabajo conjunto con investigadores y especialistas de otras disciplinas de las ciencias sociales.

Reflexionar acerca del carácter marginal atribuido a las prácticas populares propias de un momento histórico que ha recibido el honor –o la condena- de convertirse en el origen de la música occidental, proporciona un marco para repensar el lugar que ocupan hoy en día las diferentes manifestaciones culturales contemporáneas y su relación de marginalidad o hegemonía dentro de los círculos académicos.

Los conceptos de obra, forma y partitura, y su impacto en la construcción de la historia de la música

En el concepto clásico romántico de música, plasmado en un corpus de obras que constituyen el “capital estético” de la tradición clásica occidental (N. COOK, 2001), el medio de transmisión por excelencia asociado a las obras musicales es el papel. Hay una versión original, la cual promueve la fantasía de estar más cerca de la voluntad del compositor, de la “verdad” en términos de intención y significado de la obra. Así, lo escrito se erige como reflejo exacto de la idea del autor y se confunde, por lo tanto, con la obra en sí. De esta forma, partitura pasa a ser sinónimo de obra.

Entonces ¿cómo se pueden estudiar ciertas prácticas musicales que sabemos no se caracterizaban por utilizar canales escritos como medio de transmisión y que en la gran mayoría de los casos no se vinculan con la figura de un compositor, por pertenecer a modos de producción anónimos? En principio, no es posible desde una mirada musicológica tradicional; esas prácticas quedan marginadas de la historia de la música o ingresan recién cuando se encuentra un registro escrito de ellas (V. GUERRERO, 2002).

Las siguientes citas pretenden ilustrar como algunos autores argumentan su proceder metodológico cuando intentan abordar los repertorios que vagamente se reúnen bajo la denominación de “Edad Media”.

“La carencia de datos positivos sobre la música profana obliga al historiador a limitar el examen de las manifestaciones musicales en los primeros siglos cristianos al de la música eclesiástica, la sola que permite fundar la investigación en documentos de la época” (E. LEUCHTER, 1949: 13)

Este fragmento resulta ser una clara justificación en relación al por qué del abordaje de una determinada música y no de otra. El autor afirma que el estudio de la “música eclesiástica” es el único que puede fundarse en documentos verificables. Este tipo de afirmaciones categóricas pierden consistencia frente a la abundante variedad de fuentes que corroboran la existencia de prácticas musicales ajenas al ámbito eclesiástico. Raynor, por ejemplo, explica cómo la Iglesia medieval cristiana impulsaba prohibiciones, registradas en actas y archivos legales, para lo cual se describen minuciosamente prácticas musicales que se desarrollaban en ámbitos populares festivos (H. RAYNOR, 1986). Resulta fundamental entonces entender que para autores como Leuchter, el término “documento de época” es sinónimo de música escrita y que ésta es el único “dato positivo” del cual puede partir un estudio sobre la música medieval. Esto deja entrever una mirada positivista de la historia de la música, donde no hay lugar para la interpretación y reconstrucción de manifestaciones musicales del pasado si no es a partir de la partitura, la cual sería portadora de la objetividad necesaria para el desarrollo de un relato histórico-musical serio y coherente (M. C. DE BRITO, 1997).

A su vez, la utilización del término “música profana”, da cuenta de esta perspectiva que potencia sólo a la música de la Iglesia, lo cual lleva implícito un reduccionismo, al englobar diversas manifestaciones ajenas al ámbito eclesiástico bajo el mismo rótulo. Esto se convierte inevitablemente en una valoración negativa, ya que dentro de un mismo concepto se agrupan prácticas musicales tan diferentes como las que, por ejemplo, tenían lugar en un ámbito popular o en uno cortesano.

En la siguiente cita Richard Hoppin, autor de una extensa e importante obra sobre la música medieval, adopta una postura que reproduce estas concepciones:

“La historia de la música occidental, al menos durante el primer milenio de nuestra era, debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana. Aunque en este período de tiempo tan largo debió haber existido música profana de varios tipos, no se ha conservado casi ninguna. Sólo quedan los cantos de la iglesia.” (R. HOPPIN, 2000: 45)

Nuevamente parecería que las redes de la historia de la música no pueden recoger aquellas actividades musicales que se desvanecen cuando dejan de sonar. Como no quedaron registradas mediante notación musical, son excluidas, por lo tanto, de un capital estético digno de ser almacenado, acumulado y estudiado. Más aún, reciben el nombre de “*primitivos*”, término que pone en evidencia otra característica del pensamiento imperante especialmente en los ámbitos académicos occidentales, fundado en un sistema de valores que ubica a la innovación por sobre la tradición, determinando una mirada evolucionista de la música a lo largo del tiempo (G. STANLEY, 2000). Por otro lado, dichos valores han llevado a la musicología histórica a poner su foco exclusivamente en las manifestaciones musicales de la “alta cultura”, esto es, de las clases hegemónicas (L. TREITLER, 1996); desde esta mirada, sólo la Iglesia cristiana y la nobleza feudal, conformando una entidad política y cultural dominante durante la Edad Media, pueden ingresar a la historia de la música³.

La omisión del estudio de ciertas prácticas dentro de la historiografía musical alimenta el ensalzamiento de esa tradición escrita, documentada, eclesiástica, noble, que se transforma en legitimadora de prácticas muy posteriores, tan sólo por ser la portadora de un cierto ideal formal⁴. Esto se verifica a partir de la apreciación que diferentes teóricos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX han hecho con respecto a sus atributos formales, concebidos como ideales. Como prueba de ello vale el análisis que Leo Treitler hace de dos autores considerados paradigmáticos en los estudios del canto litúrgico durante el siglo XX, Peter Wagner y Paolo Ferreti:

Wagner caracterizó a las melodías del canto litúrgico como “modelos de clara estructura formal y organización simétrica, obra de la deliberación estética. Ferreti las llamó “orgánicas”, “armoniosas”, “homogéneas” y “lógicas”.

Luego, refiriéndose al aporte de Willi Apel, Treitler dice:

El encomio más extravagante en toda la historia es un pasaje del libro de Willi Apel de 1958 que estudia el canto Gregoriano. Concluyendo el análisis de un grupo de Graduales, Apel escribió: “La percepción de sus propiedades estructurales realza fuertemente su significación como obras de arte unificadas, no menos que en el caso de una sonata de Beethoven”.

Continúa Treitler:

La tarea es validar los cantos Gregorianos como la fuente de la música europea, mostrando en ellos sólo aquellas cualidades que se consideran europeas, en la autoridad de Beethoven, quien las sintetiza como ningún otro.

Desde esta perspectiva, el presente aparece como “cumplimiento de un pasado añorado”, (L. TREITLER, 1992) y la “nueva música” no puede dejar de reconocer su

³ Régis Debray propone una hipótesis en la cual las culturas hegemónicas generan sus propios dispositivos para transmitir en el tiempo sus valores. Ver Debray, R. *Transmitir*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

⁴ Como prueba de ello se puede consultar aquel pasaje de *El Camino de la nueva música* de Anton Webern, donde se analiza la melodía de un Aleluya gregoriano al cual se le encuentra identidad estructural con las formas sinfónicas y, particularmente, con las sinfonías de Beethoven. Ver: Webern A., *El Camino a la nueva música*, Editorial Nortesur, 2009

deuda con esa tradición medieval, celestial, occidental y escrita, considerada como la única digna de ser estudiada. Es un mecanismo sutil, que reproduce artificialmente las diferencias de clase y las proyecta al presente, asociando la idea de valor a procedimientos que en su contexto se construyeron con fines muy distantes a la legitimación estética. Este traslado hacia el pasado de valores musicales que en el presente sí constituyen mecanismos de diferenciación social a partir de la dicotomía culto-popular, se encuentra naturalizado y devuelve como proyección futura la constitución de un “arbitrario cultural” (S. CARABETTA, 2008) que monopoliza los estudios histórico musicales en las instituciones de formación musical profesional.

Conceptualizaciones en torno a la transmisión oral

Pero dotar de un excesivo nivel de veracidad a la escritura y declarar a una tradición como la fundadora del repertorio musical occidental en tanto y en cuanto es ésta una tradición fundamentalmente escrita, implica elegir como punto de partida de nuestra genealogía sonora a una tradición poco confiable. Los ribetes de la escritura son mucho más complejos para identificarlos como mera oposición a la oralidad. La transmisión escrita en épocas anteriores a la aparición de la imprenta daba lugar a un doble juego en el cual la copia admitía un cierto nivel de composición ya que, como se puede verificar en distintas partituras de cantos litúrgicos y de músicas de épocas posteriores, el proceso de copia implicaba la posibilidad de incurrir en un error, posibilidad que iba de la mano de la eventual necesidad de componer un nuevo fragmento para subsanar el infortunio.⁵

Y el carácter segregacionista de la sobrevaloración que cae sobre la transmisión escrita se acentúa si consideramos lo que Treitler denomina el “paradigma de la alfabetización” que, entre otras cosas, sostiene que de la mano de los fenómenos relacionados con la escritura se encuentran las posibilidades de lectura que, como bien sabemos, antes del siglo XVI eran muy acotadas. A través de esta perspectiva, no resulta difícil considerar por qué dicho tipo de transmisión y de prácticas se asocian a un sector hegemónico, que incluso ofrece pruebas de exclusiones internas. Hablar de transmisión escrita no significa necesariamente hablar de alfabetización. El hecho de poseer textos se asociaba más a una cuestión de status social que a la posibilidad efectiva de leerlos. Por eso mismo, muchos de los monjes medievales que copiaban los textos no podían comprenderlos y su tarea obedecía, en todo caso, a un principio de conservación.

Partiendo del supuesto de que la tradición musical occidental anterior al siglo X es oral, sería lógico admitir que la transmisión escrita se dio con posterioridad, lo cual daría lugar a una interpretación de la primera como continuidad de la segunda. Pero tal vez lo adecuado sería concebirla no como mera superación o evolución de la oralidad, lo cual implicaría admitir que esta muere al advenir la escritura, sino comprenderla como un proceso diferente y coetáneo. Aquí cabría reflexionar: si los repertorios musicales nos dan continuas muestras de interacción cultural —o circularidad en términos Bajtinianos— entre los diferentes ámbitos de la producción artística, ¿por qué no podría haber coexistencia y, eventualmente, complementariedad entre los diferentes modos de transmisión? Aún hoy existen prácticas musicales que, a pesar de poseer escritura, continúan siendo transmitidas oralmente.⁶ Estas poseen valor en sí mismas y comprenden modos de hacer diferentes, con características que les son propias. Si bien es frecuente que una tradición oral devenga escrita, esto no es obligatorio. Dicho recorrido se origina, según

⁵ Se recomienda consultar el análisis de Leo Treitler referido a la difusión del Vals Le Désir como así también el análisis del primer ejemplo de canto cristiano que realiza en “Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music”, en *Speculum*, Vol. 56 No. 3 (1981), pp. 471-491.

⁶ Podemos rastrear cuantiosos ejemplos de este fenómeno en el ámbito de la música popular de los siglos XX y XXI, como sucede por ejemplo con el tango, el jazz, el rock o el folclore argentino.

Treitler, en una necesidad social, cultural o artística y podríamos agregar también política.⁷

Es indiscutible que la música de los juglares era transmitida oralmente, pero esta característica no es exclusiva de la música del ámbito popular, sino que toda la música de la Alta Edad Media está inserta en una cultura de tradición oral (L. TREITLER, 1986). Incluso aquella que hoy conocemos como música de tradición escrita, no es tal sino hasta el siglo XIII, a pesar de que se encuentran registros escritos a lo largo de todo el período.

Uno de los rasgos distintivos de las músicas transmitidas a partir de la oralidad es el carácter de auto re-creación continua. Cada vez que la obra es interpretada, es reconstruida, proceso que es inherente a estas prácticas, ya que la obra reside en la memoria de cada juglar. Cada uno tendrá su versión y la cambiará en función de sus necesidades y capacidad de memorizar. Este rasgo particular hace de estas obras una materia en constante cambio, una materia efímera y fluida, características diametralmente opuestas a las de *fijación y delimitación* (V. GUERRERO, 2002) propias de la literatura escrita.

Analizar los procesos de transmisión escrita y transmisión oral no sólo nos lleva a reconsiderar el concepto de obra, sino también el concepto de autor, a partir de un juego de otredades. Las variaciones que realiza cada juglar serán memorizadas por otros y escritas aún por otros "otros": podríamos decir, entonces, que la obra posee un conjunto de autores.

Una práctica en la que quien canta, al mismo tiempo compone, actúa e informa, está muy lejos de la división específica del trabajo musical que instituyó la Modernidad, en la cual todas estas actividades son realizadas por sujetos diferentes y especializados.

Buscando en los estudios sobre historia de la cultura popular

Objeto de estudio amplio, dinámico, marginado y denostado, la cultura popular en la que se enmarcan las prácticas musicales de juglares, ministriles y goliardos, clama por una multiplicidad de perspectivas que la aborden. En esta dirección, podríamos retomar el análisis que Carlo Ginzburg realiza en la introducción de *El queso y los gusanos*:

La existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas constituye la base de la disciplina que paulatinamente se ha autodefinido como folclore, demología, historia de las tradiciones populares y etnología europea. Pero el empleo del término "cultura" como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de "cultura primitiva" hemos llegado a reconocer la entidad de una *cultura* entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como "el vulgo de los pueblos civilizados". La mala conciencia del colonialismo se cierra de este modo con la mala conciencia de la opresión de clase. Con ello se ha superado, al menos verbalmente, no ya el concepto anticuado de folclore como mera cosecha de curiosidades, sino incluso la postura de quienes no veían en las ideas, creencias y configuraciones de las clases subalternas más que un acervo desordenado de ideas, creencias y visiones del mundo elaboradas por las clases dominantes quizás siglos atrás. Llegados a este punto, se plantea la discusión sobre qué relación existe entre la cultura de las clases subalternas y la de las clases dominantes. ¿Hasta qué punto es en realidad, la primera subalterna a la segunda? O, por el contrario, ¿en qué medida expresa contenidos cuando menos parcialmente alternativos? ¿Podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura? (C. GINZBURG, 1986)

⁷ De hecho, para el caso que estamos estudiando, la posibilidad de unificar políticamente al Imperio Carolingio, a partir de homogeneizar sus prácticas musicales, es una de las motivaciones más fuertes que encontró la notación musical para desarrollarse.

La cultura popular, entonces, aparece como un secreto a develar que muchas veces emerge del mismo discurso de la cultura hegemónica. Al hablar de la Edad Media, todo indicio de ella se encuentra como referencia a una cultura de “otros” y por lo tanto en constante contacto, tal vez comparativo, con la cultura “oficial”. Es así como la mayor parte de los elementos que hoy conocemos como característicos de esta cultura provienen de documentos que pertenecen a las clases dominantes.

Uno de los antecedentes más importantes en el estudio de la cultura popular es el que hace Mijail Bajtin en *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*, análisis que será retomado por Carlo Ginzburg en el texto antes citado. En la obra de Bajtin lo popular se define como aquello que se aleja de los cánones oficiales, sin autoridad ni formalidad, libre de toda estructura y delimitación. Principalmente describe a la risa como expresión negada por la autoridad eclesiástica que, como modo de liberación, se expresa en las fiestas populares y encuentra en la fiesta pública del Carnaval su máxima expresión. Estas festividades callejeras que compartían las distintas “culturas” de la época (eclesiástica, cortesana, popular) eran un conjunto de manifestaciones populares diversas: musicales, circenses, teatrales.

Los documentos que se utilizan para el estudio de la cultura popular no son sólo documentos literarios o escritos sino también imágenes y cualquier otro tipo de fuente donde se registran, de alguna manera, las costumbres de la época. En la actualidad mucha de la reconstrucción de las prácticas musicales de época se basa en imágenes donde se pueden observar instrumentos, funciones que desempeñaba la música, conjuntos vocales e instrumentales habituales, modos de ejecución, ocasiones y ámbitos en los que se producía música, etc. Peter Burke en su libro *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico* reivindica la utilización de las producciones de imágenes de determinada época como proveedoras de información válida a ser utilizada en la construcción de la historia:

Pinturas, estatuas, estampas, etc. permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado.(...), las imágenes nos permiten “imaginar” el pasado de un modo más vivo

En relación a la historia de los “otros” se plantea la complejidad que también se presenta en la utilización de estos documentos:

La imagen del otro, llena de prejuicios y estereotipos, parece socavar la idea de que el testimonio de las imágenes es digno de ser tomado en serio. Pero, como de costumbre, debemos hacer una pausa y preguntarnos: ¿Testimonio de qué?. (...) Lo que sí documentan perfectamente es un encuentro cultural, y las respuestas dadas a dicho encuentro por los miembros de una determinada cultura”

Hablar de cultura popular implica, entonces, hablar de un cambio en las conciencias históricas, de un cambio de cosmovisión, de un cambio en los marcos de análisis de las configuraciones sociales, siempre dinámicas y complejas. Hablar de cultura popular implica hablar de un juego dialéctico, plural, tenso; implica hablar de la arena en la que se dirimen prejuicios y conciencias de clase. Implica hablar de otredades más o menos asumidas.

La segregación de lo oral y su impacto en la contemporaneidad

A lo largo de estas líneas, hemos analizado cómo ciertas manifestaciones musicales medievales han sido frecuentemente excluidas de la Historiografía Musical. Se analizó también cómo esa segregación deja entrever de manera más o menos explícita diferentes posiciones en torno al concepto mismo de música, sustentadas en diversos paradigmas historiográficos. De este modo, se verifica un especial énfasis en las producciones que tuvieron a los canales escritos como principal medio de circulación, dejando de cierto modo relegada la exégesis de las producciones que circularon por otros medios aún cuando, paradójicamente, existe una profusa cantidad de registros discográficos que contienen interpretaciones de esos repertorios *marginales*. En ese caso, la (re) creación de criterios interpretativos se construye a partir de diferentes herramientas que oscilan entre el estudio socio antropológico, el examen pictórico y la especulación.

Cabría ahora preguntarse si ese tipo de segregaciones registradas en la Historiografía Musical operan de algún modo en nuestra contemporaneidad, estableciendo centros y periferias. ¿Se puede hablar de un repertorio privilegiado dentro de los aportes historiográficos actuales? ¿Se puede rastrear algún tipo de segregación respecto de las manifestaciones cuya circulación excede los límites de la escritura? Renato Ortiz analizó con claridad el itinerario de las producciones realizadas dentro de lo que hoy llamamos cultura popular. Partiendo del desdén manifiesto de aquellos sacerdotes que en el siglo XVI se volcaron hacia el estudio de las costumbres de las clases populares con un espíritu hostil, establece un derrotero que fluctúa entre el afán coleccionador (espíritu de *anticuario*), el combate contra lo local sustentado en los principios de universalización y racionalización y una conciencia nueva que correrá el velo de desprecio. A partir de allí las manifestaciones populares devendrán elementos dinámicos, susceptibles de ser aprehendidos y convertirse en objeto de estudio.

Actualmente, se sabe que en nuestro país sólo recientemente ciertas músicas consiguieron ingresar en los circuitos formales de educación superior, poniendo así de manifiesto una predilección por otros tipos de repertorios que, no casualmente, tienen como principal medio de circulación a la escritura.

De este modo, se verifica que la cultura sigue siendo un campo complejo, tenso, dinámico, fluctuante y particularmente polarizado.

¿Tiene sentido indagar en las prácticas musicales populares de hace más de mil años? Más aún, ¿existe alguna razón para hacerlo en Latinoamérica? Si entendemos el carácter de mito originario que tiene la música medieval para la cultura occidental, occidente que nos incluye y nos convoca desde nuestra condición mestiza, repensar la historia de la música medieval, sus ámbitos y formas específicas en relación a los contextos de producción y circulación genera un impacto en la conceptualización y valoración que reciben las diversas manifestaciones musicales contemporáneas. La música de tradición escrita tiene una historia milenaria, meticulosamente articulada. Y su validación como centro hegemónico de la cultura musical, en términos de circulación y educación, se sostiene precisamente mediante esa historicidad. En cambio, la música popular pareciera no poder ir más allá del siglo XIX cuando busca sus primeras inscripciones. Indudablemente esto genera asimetrías, desiguales condiciones a la hora de discutir la relación actual que la producción musical tiene con la sociedad, sus instituciones de formación, sus industrias culturales y sus medios de comunicación y difusión. Intervenir, desde Latinoamérica, en el debate acerca de la participación en la cultura implica repensar los mecanismos de validación que provienen de una construcción histórica que privilegió las manifestaciones de las minorías hegemónicas. La historia musical latinoamericana ha sido construida también a partir de ese mismo paradigma. Comprender que en los mismos orígenes de la música occidental existió una profusa actividad musical en los sectores populares puede permitir una apertura que posibilite repensar no solo nuestra historia, sino también proyectar de forma más amplia la producción musical contemporánea.

Bibliografía

- BAJTIN, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica
- CARABETTA, S. (2008) *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires, Maipue.
- COOK, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- DE BRITO, M. C. (1997) *Round table IV: Historiography*. En Acta Musicologica, vol. 69, fasc. 1
- GUERRERO, V, (2002). *Written on the wind: an introduction to aurature*. En Oral tradition, vol. 17 n°2.
- GINZBURG, C. (1986) *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- HOPPIN, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- LEUCHTER, L. (1946). *Ensayo sobre la evolución de la música en occidente*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ORTIZ, R. (1993). *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'agua,.
- RAYNOR, H. (1986). *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI.
- SHREFFLER, A. (2003). *Los Muros de Berlín: Dahlhaus, Knepler, y las ideologías de la Historia de la Música*. En The Journal of Musicology, Vol. 20, No. 4. Traducción: Martín Eckmayer – Luciano Massa.
- STANLEY, G (2001). *Historiography*. En New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd. edition, Oxford University Press
- SMALL, C. (1989). *Música, sociedad y educación*. Madrid: Alianza.
- TREITLER, L. (1996). *Toward a desegregated Music Historiography*. En Black Music Research Journal, Vol. 16, No. 1.
- TREITLER, L. (1986). *Oral, written and literate process in the transmission of medieval music*. En Speculum, vol 56, n°3
- TREITLER, L (1992). *The politics of reception. Tailoring the present as fulfillment of a desired past*. En Journal of the Royal Musical Association, vol 117, n°1