

Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero()*

Por
Coriún Aharonián

La definición de “música popular” se hacía muy difícil cuando se echó a andar en 1991 la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva del Dr. Philip D. Tagg, llegado a la Universidad de Liverpool desde la Universidad de Gotemburgo. Una vez establecido el consejo editorial, con representantes de las universidades de Exeter, Ottawa, Oxford y la propia Liverpool, se logró llegar a un acuerdo: “El concepto de ‘música popular’ de la EPMOW es similar al de ‘mesomúsica’ de Vega”¹. Es éste uno de los más extraños triunfos de la musicología de América Latina. Un triunfo silencioso, que necesitó de muchos años para cuajar. En 1983, el Segundo Congreso Internacional sobre Estudios de Música Popular realizado en Reggio Emilia, Italia, había tratado justamente de discutir el concepto de música popular a dos años del Primer Congreso Internacional sobre la materia y de la fundación de la International Association for the Study of Popular Music. Mi aporte había sido una explicación y defensa del trabajo pionero del argentino Carlos Vega². Fue muy emocionante ir descubriendo, poco a poco, la resonancia que este rescate de los planteos teóricos de Vega lograba tener en varios de los más importantes musicólogos del norte.

Veamos ahora cómo se había iniciado la historia.

UNO

Podemos imaginar la sorpresa de la mayor parte de los estudiosos participantes cuando, en abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo tomado como un todo, y suponemos que Vega lo disparó con cierta reticencia, puesto que

(*) Versión castellana: enero, febrero, marzo de 1997.

¹EPMOW (1992): “Initial memo to advisory editors”. Mecanoscrito, Liverpool, 23-VII-1992. Además de Tagg, integraban el consejo editor Mick Gidley, David Horn, Paul Oliver y John Shepherd.

²“A Latin American Approach in a Pioneering Essay”. El trabajo se publicó en inglés (*Popular Music Perspectives*, N°2, Gotemburgo/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia, 1985), italiano (Franco Fabbri, compilador: *What is Popular Music?*, Unicopli, Milán, 1985, en traducción de Leonardo Croatto) y alemán (Günter Mayer, compilador: *Aufsätze zur Populären Musik*. Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität, Berlín, 1991, en traducción del propio G. Mayer).

conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. Por lo tanto, la ponencia acerca de la “mesomúsica” fue presentada como “complemento” de una conferencia principal titulada “Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica”³.

Vega murió muy poco después, en febrero de 1966⁴, y la versión original castellana de su ponencia fue recién publicada en 1979, cargada de numerosos errores y “correcciones” de los editores⁵. Entretanto, sólo dos versiones eran conocidas públicamente: una cuidadosa traducción al inglés de la ponencia completa, realizada por Gilbert Chase y John Chappell y publicada en los Estados Unidos⁶, y una versión abreviada hecha por el propio Vega, y publicada en castellano inmediatamente después de su muerte⁷.

DOS

A pesar del noble esfuerzo de Chase y Chappell para la traducción al inglés, y de la publicación de la síntesis de Vega en castellano, casi nadie le había dado importancia a la ponencia de Bloomington. Es muy curioso, por supuesto, porque el texto de Vega es sin duda muy importante. Montones de tiempo se habían perdido buscando cosas ya estudiadas (y a menudo muy inteligentemente resueltas) allí. Pero, también por supuesto, Vega no era ni inglés ni estadounidense, y ni siquiera alemán o francés, sino un simple, pequeño y desconocido latinoamericano que insistía en vivir y trabajar en su propio país en vez de hacer sociabilidad en los países metropolitanos, y que era –¡hasta eso!– incapaz de escribir un ensayo en inglés o de hacer un viaje cada seis meses a Europa. Y bien, se lo tenía bien merecido: fue ignorado.

TRES

No por todos. Vega lanza sus ensayos tras muchos años de elaboración del concepto, pero entre tanto el término “mesomúsica” ha comenzado a andar. En los países del sur de América Latina varios estudiosos aceptan el neologismo y lo introducen en su propio léxico. Pero quedan arrinconados debido al hecho de que la ciencia es todavía imperialista, y en el así llamado Tercer Mundo necesita-

³Carlos Vega (1966 b): “La mesomúsica”. *Polifonía*, N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre 1966.

⁴Carlos Vega había nacido en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898. Murió en la ciudad de Buenos Aires el 10 de febrero de 1966.

⁵Carlos Vega (1979): “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 3, Buenos Aires, 1979.

⁶Carlos Vega (1966 a): “Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses”. *Ethnomusicology*, vol. 10 N° 1, Middletown, Conn., enero de 1966. Hay probablemente un error en la traducción del título. Debió haber sido “Mesomusic: an Essay on the Music of Everybody” o “of everyone”, teniendo en cuenta que Vega rechaza esta posibilidad de una correspondencia mecánica con la idea de “masas”. El ensayo aparece como escrito en Montevideo, Uruguay, pero es obvio que fue escrito en casa de Vega, en Buenos Aires, Argentina.

⁷Ya mencionado: Vega (1966 b).

mos el visto bueno de los centros metropolitanos hasta para incorporar un término científico.

El concepto de “mesomúsica” y el propio término son largamente discutidos por Vega con Lauro Ayestarán, su colega uruguayo (y de cierto modo su discípulo)⁸, durante la década del 1950. Ayestarán publica el término antes de 1960⁹ y lo aplica en conferencias¹⁰ y en sus cursos de la universidad nacional (Universidad de la República) en Montevideo. No queda muy claro a la fecha cuándo es publicada por primera vez, en sentido estricto, la palabra “mesomúsica” –si es que este hecho tuviera alguna importancia– pero todo lleva a concluir que Ayestarán asume el riesgo antes que el propio Vega.

En todo caso, las referencias de Ayestarán son generales y Vega llega a hacer pública sólo la ponencia –también ella una introducción general– de Bloomington. La primera gran aplicación de ésta en un ensayo monográfico es el extenso y detallado estudio de Vega sobre el tango que, salvo un par de fragmentos, permanece inédito hasta hoy. Aunque inconcluso, se trata de una de sus principales obras, un aporte de gran envergadura, de acuerdo a los fragmentos conocidos¹¹ y de acuerdo al juicio de Ayestarán, quien se niega a tocar el manuscrito por razones éticas cuando le es enviado por los deudos de Vega (poco antes de su propia muerte), e insiste en la necesidad de que el libro sea publicado de inmediato tal cual ha sido dejado por Vega¹².

CUATRO

La importancia del texto “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos” de Carlos Vega reside fundamentalmente en:

a. *La proclama de la necesidad de estudiar un enorme terreno de creación y consumo musicales, negado hasta entonces por la musicología.*

⁸El manuscrito del ensayo está dedicado “A Lauro Ayestarán, musicólogo eminente”. Ayestarán había nacido el 9 de julio de 1913 en Montevideo, y allí murió el 22 de julio de 1966, cinco meses después de Vega.

⁹Lauro Ayestarán (1959): Presencia de la música en Latinoamérica; la joven generación musical y sus problemas. Universidad de la República, Montevideo, 1959 (publicación mimeográfica).

¹⁰Lauro Ayestarán (1960): “Alcance musical de la figura de Carlos Gardel” (conferencia dictada en Montevideo, 1960). *Ayestarán et alii: Homenaje a Carlos Gardel*. Dirección de Artes y Letras, Consejo Departamental de Montevideo, Montevideo, 1960.

¹¹Hasta ahora, sólo dos capítulos han sido publicados, además de un breve y excelente artículo sobre Carlos Gardel:

–Carlos Vega (1977): “La formación coreográfica del tango argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N°1, Buenos Aires, 1977.

–Carlos Vega (1967): “Las especies homónimas y afines de ‘Los orígenes del Tango argentino’” *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

–Carlos Vega (1966 c): “Antecedentes y contorno de Gardel”. *Cátulo Castillo et alii: Buenos Aires tiempo Gardel*. Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966.

¹²Confróntese esta información con la brindada por Pola Suárez Urtubey en “Los trabajos inéditos de Carlos Vega”. *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

Dice Vega: “No hablemos de la historia tradicional, que hasta ahora es una historia fragmentaria de la música superior [...]”¹³. “Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo [...]. Se trata de distinguir y de nombrar lo distinto para entendernos mejor”¹⁴. “La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla”¹⁵. Ayestarán señala que la propia existencia de palabras “revela la existencia de otra música, que no es la culta, que no es la folklórica [...]. Y la historia de esa música popular [...] no ha sido estudiada en forma sistemática”¹⁶. Y Vega: “En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia”¹⁷.

Obsérvese la desafiante proclama de Vega: “La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta”¹⁸.

b. *La definición del terreno a ser estudiado.*

Vega “cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexa con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria”. Pero, aclara con humildad y prudencia, “no es un hallazgo absoluto”¹⁹.

“La mesomúsica”, dice Vega, “es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”²⁰. Esta definición es en rigor una de las partes débiles del ensayo de Vega. Por su parte, Ayestarán evita la necesidad de dar una definición precisa (a veces mediante una humorada²¹), y prefiere establecer los límites de la nueva área de estudio, lo cual es realizado por Vega también, por supuesto.

¹³Vega (1979), p.4.

¹⁴Vega (1966 b), p.15.

¹⁵Vega (1979), p.4.

¹⁶Mencionado ya en 10: Ayestarán (1960), pp. 7 y 8.

¹⁷Vega (1979), p. 5.

¹⁸Vega (1979), p. 10.

¹⁹Vega (1979), p.5.

²⁰Vega (1979), p. 5.

²¹“La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla del arte, ‘aquello que todos saben lo que es’”. Ayestarán (1960), p. 8.

Pero hay un punto en el que Ayestarán y Vega difieren, y ese punto es muy importante. Dice Vega que la mesomúsica “convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica”²². Ayestarán evita la peligrosa identificación entre la música culta y lo “urbano” y entre música folclórica y lo “rural”, trampa en la que han caído no sólo Vega sino muchos otros teóricos²³, y utiliza solamente la idea básica de una música situada en “el medio”, entre la música culta y la música folclórica. No siente la necesidad de dar una definición de música culta, sobreentendida en nuestra sociedad como el “estrato superior de la música”, obviamente “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor²⁴. Pero da una muy precisa definición de folclore, haciendo una inteligente y clara síntesis de todo lo que ha sido escrito hasta 1965: para Ayestarán, folclore “es la ciencia que estudia las supervivencias culturales –espirituales y materiales– de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”²⁵. Para él, la “nota básica” del folclore –y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia– “es el hecho de la supervivencia”. Las otras características (las “notas caracterizadoras”) usadas habitualmente para definir el terreno, pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho “tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar”. Pero “[lo] fundamental es eso: la supervivencia”.

Estos estratos pertenecen por supuesto a nuestra así llamada cultura occidental. Ni Vega ni Ayestarán tratan de usar este punto de vista para culturas no-europeas, aunque se encuentren todavía, al final de sus vidas (1966), en una postura entre peyorativa y paternalista frente a las músicas “primitivas”, como era habitual en la musicología occidental.

c. El establecimiento de una base de estudio seria.

El ensayo de Vega es un buen punto de partida para un estudio sistemático de la mesomúsica. Ha sido organizado en tres grandes capítulos (Caracterización, Historia, Conclusiones), subdividiendo el primero en seis etapas (Nombres, Mesomúsica, Dinámica, Teoría, Educación, Economía), y dando en el segundo un enfoque introductorio (Prehistoria) y dos ejemplos de un tratamiento riguroso de dos situaciones concretas diferentes (La contradanza, El triste).

Vega protesta contra el “pobre vocabulario” que estamos obligados a utilizar, “entre cultural y social”, y que “no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras

²²Vega (1979), p.5.

²³Augusto Raúl Cortázar e Isabel Aretz entre los más destacados de la Argentina.

²⁴Ayestarán (1959), p.4.

²⁵Lauro Ayestarán: seminario sobre folclore y metodología de la investigación folclórica en la Universidad de Montevideo (Facultad de Humanidades y Ciencias), 26 de marzo de 1966. Véase: Coriún Aharonián (1969): “Apuntes acerca de la mesomúsica”. *Prólogo*, N°2/2, Montevideo, enero/julio 1969.

todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etc., y la ordenación de la correspondiente nomenclatura²⁶.

Más adelante escribe: “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente ‘canción’ y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia [...]. Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes –a menudo son la continuación de otras o su modificación–, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión²⁷.”

Y más adelante: “Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable. /Debemos insistir en que, genealógicamente, la mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente en base a música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es –entre todos los de todas clases– el instrumento civilizador por excelencia²⁸. Muchos conceptos expuestos por Vega pueden ser extensamente discutidos, por supuesto, pero sería difícil poder discutirlos si no existiese la base de discusión suministrada por Vega.

d. *La propuesta de un término científicamente válido.*

“Mesomúsica” es un término relativamente neutro y, por otro lado, no posee historia, cosa que podría distraer o confundir. El significado es simplemente “música media”²⁹ o “corriente musical media”³⁰. Además, se presta fácilmente a ser traducido en forma literal a otras lenguas (por lo menos a las europeas occidentales: “mesomusic” en inglés, “mésomusique” en francés, “Mesomusik” en alemán, “mesomusica” en italiano, “mesomúsica” en portugués,...).

²⁶Vega (1979), p. 5.

²⁷Vega (1979), p. 6.

²⁸Vega (1979), p.10.

²⁹Vega (1996 b), p.15.

³⁰Vega (1979), p.10.

CINCO

En una primera discusión de la ponencia presentada por Carlos Vega a la Conferencia de Bloomington, podemos anotar, entre otros puntos:

1. El hecho de que el término “mesomúsica” es relativamente inadecuado³¹, porque –a pesar de la buena voluntad de Vega– implica “arriba” y “abajo”, “alto” y “bajo”, conceptos que no son menos controvertibles por ser frecuentados por algunos sociólogos. Aunque Vega parece evitar la posibilidad de un uso peyorativo³², la propia idea de “medio” ligada con las consideraciones acerca del “descenso” o “ascenso”³³ crea un permanente peligro de prejuicios piramidales o por lo menos de juicios apriorísticos derivados inevitablemente del “arriba” y “abajo”. Éstos son en todo caso ciertos para la sociedad en la cual es estudiada la mesomúsica, y son aceptados en la cultura burguesa europea occidental, pero ello no puede constituir una excusa para el estudioso en materia de antropología cultural.

En todo caso, no existe por ahora un término más adecuado, excepto quizás el de “música popular”, que era válido en época de Vega en muy pocos idiomas (fue muy resistido en francés hasta cerca de 1990, es problemático en el castellano de España, y todavía hoy es inutilizable en italiano), y que es atacado entonces por el musicólogo argentino debido a su implícito juicio de valor, y por el error que pueda generar el uso del confuso adjetivo “popular”. Treinta años después de la muerte de Vega, la expresión “música popular” ha ganado terreno en el mundo, pero continúa siendo imprecisa y prestándose a no pocas confusiones.

Es que “mesomúsica” permite, por ejemplo, reunir (tal como se encuentran en la realidad) la “U-Musik” y la producción de los “Liedermacher” en la terminología germana, o los productos musicales etiquetados en francés como “chanson”, “variétés”, “musique légère” y “pop” (y también el extraño neologismo bilingüe “musique des mass-media”). He aquí un listado de fuentes fonográficas accesibles en su mayoría entre 1970 y 1980, listado que puede servir de referencia para comprender la amplitud de hechos musicales que engloba el término propuesto por Carlos Vega:

- 1.1. The Beatles: *Roll over Beethoven* (Charles Edward “Chuck” Berry).
- 1.2. Buffy Sainte-Marie: *Little Wheel spin and spin* (Buffy Sainte-Marie).
- 1.3. The Robert Shaw Chorale and Orchestra: New York (de *On the Town*) (Comden-Green & Leonard Bernstein).
- 1.4. The Mothers: *Billy the Mountain* (Frank Zappa).
- 1.5. Duke Ellington y su orquesta: *Black and Tan Fantasy* (Edward Kennedy “Duke” Ellington & Bubber Miley).
- 1.6. Aristide Brunat: *Belleville, Ménilmontant* (1880) (Aristide Brunat).
- 1.7. Mike Oldfield: *Tubular Bells* (Mike Oldfield).
- 1.8. Alain Souchon: *Jamais content* (Alain Souchon & Laurent Voulzy).

³¹Aharonián (1969), ya citado en 25.

³²Ayestarán trata de aclarar la situación cuando señala explícitamente que entiende (véase arriba) “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor”.

³³Vega (1979), p. 9. Vega usa las palabras “ascenso” y/o “descenso” en otros ensayos, pero siempre con un significado predominantemente sociológico.

- 1.9. Naná Músjuri (Nana Mouskouri): *Den itan nissi* (Nikos Kazantsakis & Manos Hadjidakis).
 1.10. Melina Mercuri: *Den itan nissi* (*idem*).
 1.11. Asdghig Kamalián y orquesta dirigida por Tatul Altunián: *Harsi gangant'* (V. Harutiunián & J. Avetisián).
 1.12. Folk och Rackare: *Vänner och fränder* (tradicional sueco, arr. de Folk och Rackare).
 1.13. Wolf Biermann: *Deutsches Miserere* (Wolf Biermann).
 1.14. Ernst Busch: *Solidaritätslied* (Bertolt Brecht & Hanns Eisler).
 1.15. Staatsmusikkorps des Bundeswehr: *Marsch des York'schen Korps* (¿1810?) (Ludwig van Beethoven).
 1.16. Boston Pops Orchestre, director Arthur Fiedler: *Zacatecas* (1892) (Genaro Codina).
 1.17. Silvino Armas y Juancito Martínez: *El cangrejo* (Gabriel C. Ruiz & Silvino Armas).
 1.18. Quinteto Contrapunto: *Quirpa llanera* (M.A. Loyola).
 1.19. Omara Portuondo: *Voy a ser feliz* (Jorge Estadella).
 1.20. Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno: *Orgasmo total* (Arrigo Barnabé).

Carlos Vega escribe: “La voz ‘popular’ carece de nitidez para los estudios musicológicos”³⁴. “Es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contrapone a las clases cultas, alude a los grupos semiletrados, comunes, llanos, no cultivados [...]. Con frecuencia ‘popular’ es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. ‘Música popular’, en castellano [...] significa también ‘música difundida’, y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de ‘pueblo’ que incluye a todos los habitantes de una región o país”³⁵. Agrega Vega: “Es la acepción política [...]”.

Para Vega “la expresión ‘música popular’, en el sentido de ‘música difundida’, no determina jerarquías. Cierta ‘música clásica’ puede ser ‘popular’, es decir, ‘difundida’”³⁶. Su ejemplo es excelente:

- 1.21. Luciano Pavarotti (tenor) y orquesta: *La donna é mobile* (de *Rigoletto*, 1851) (Giuseppe Verdi, sobre libreto de Piave basado en Victor Hugo).

Vega señala que “es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse ‘música popular’, música del pueblo”³⁷. En realidad, el sorprendente ejemplo merecería una discusión pormenorizada, por cuanto se abre a otros ámbitos de análisis³⁸.

³⁴Vega (1979), p. 4.

³⁵Vega (1979), p.4.

³⁶Vega (1979), p.4.

³⁷Vega (1979), p. 4.

³⁸De hecho, Verdi está haciendo aquí un doble juego. Tenemos por un lado el hecho de que en casi todas sus óperas procura lograr por lo menos una canción “pegadiza” que el público pueda cantar a la salida (búsqueda común a otros compositores de teatro musical, incluidos los zarzuelistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX). Sólo que aquí se vale de esa complicidad inocente de los espectadores para obtener una estremecedora vuelta de tuerca de la trama dramática. Por otra parte, *La donna é mobile* debe ser una canción popular, y así aparece en la obra. De modo que el ejemplo de Vega se desdobra en realidad en un complejísimo juego de espejos en el que *La donna é mobile* no aparece en rigor como una pieza de lenguaje culto que luego será popularizada. Es más: Verdi la compone explícitamente como si fuera una canción popular.

Podemos agregar algunos otros ejemplos de regiones que podríamos denominar fronteras, regiones que han sido más explotadas en años recientes. Veamos un par de características opuestas: podríamos definir uno como de buen gusto y el otro como paradigma del mal gusto.

- 1.22. Swingle Singers: *Fuga en Do menor* (del *Clave bien temperado*, volumen I) (Johann Sebastian Bach),
 1.23. Gluck Track: *Love Concert* (Detto Mariano, "rielab. sul tema di Ciaikovskij", sic, es decir, "reelaborado sobre el tema de Chaikovski").

O ejemplos de difusión masificada:

- 1.24. The Three Degrees: *Givin up, givin in* (Giorgio Moroder & P. Bellote).

O ejemplos de aceptación masificada, lo cual significa menor difusión (programada):

- 1.25. Grémio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel: *Onde o Brasil aprendeu a liberdade* (Martinho da Vila).

Pero vamos a encontrar muchísima música que es mesomúsica pero cuyo nivel de masificación es altamente controvertible, debido a diferentes razones. Y no se convierten en música culta o artística o música con alguna otra rara etiqueta separadora.

- 1.26. João Gilberto: *Águas de março* (Antônio Carlos "Tom" Jobim).
 1.27. Tom Zé: *Toc* (Antônio José Santana Martins, "Tom Zé").
 1.28. Violeta Parra: *Gracias a la vida* (Violeta Parra).

2. La importancia de la conclusión acerca de *la existencia paralela de los lenguajes musicales*, al menos dentro del ámbito de influencia de la cultura europea occidental burguesa: el de la música culta o artística, y el de la mesomúsica. Esta conclusión no es explícita en el ensayo de Vega, pero es —o parece ser— una consecuencia casi lógica. Podemos señalar la existencia de dos lenguajes y, por supuesto, de dos códigos. Y observemos que la existencia paralela de esos dos lenguajes y códigos es sobreentendida y aceptada implícitamente, por inclusión o por omisión, en toda el área cultural occidental, y desde hace muchos siglos.

Vega dice: "Hay una Historia general de la música [...]; hay numerosos diccionarios musicales [...]; pero esta admirable labor se refiere sólo y únicamente a la música superior [...]. Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución. /Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia". Y en el párrafo precedente: "Fue [...] durante el período de la lírica trovadoresca, cuando [...] se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota.

Además del género supremo que, según Grocheo, 'se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador', existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior³⁹, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto pre-armónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica⁴⁰.

Y otro punto importante: no existen un tercer lenguaje y un tercer código para el estrato folclórico, dado que la música folclórica tiene (o comparte) el mismo lenguaje y el mismo código de la mesomúsica, en la medida en que el estrato folclórico es definido a través de Ayestarán, en principio, como el de las supervivencias de hechos mesomusicales pertenecientes a culturas desintegradas. Vega escribe: "casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad - campaña"⁴¹. Ayestarán dice que la mesomúsica "es una enorme masa que [...] hace impacto sobre la música folklórica. No toda sino alguna de ella el pueblo la recoge y en su memoria augusta la organiza o –mejor aún– la reorganiza"⁴².

Refirámonos a algunos ejemplos de hechos que son contemporáneos entre sí, pero que pertenecen a los diferentes estratos musicales. Escogeremos en este caso los fragmentos musicales ilustrativos con una característica adicional: una limitación geográfica, una unidad territorial y político-cultural. Nuestros ejemplos serán tomados de Italia.

En primer término, un ejemplo de música culta, tal como es compuesta en nuestros días:

2.1. Maurizio Pollini (piano):...*sofferte onde serene...* (1976) (Luigi Nono).

Pero ocurre que por más de un siglo (el último, por supuesto), la idea de música culta se ha referido no solamente a la música culta compuesta contemporáneamente a los oyentes, sino –y especialmente– a un panorama museístico del pasado más o menos reciente. Digamos, de Vivaldi a Puccini, con alguna extensión a un pasado más distante si el consumidor resultara más exquisito:

2.2. Bamberg Sinfonie-Orchester, dir. Jonel Perlea: abertura de *Il barbiere di Siviglia* (1816) (Gioacchino Rossini).

Tenemos también una producción de mesomúsica, en este caso con aceptación por parte del sistema de una sana contemporaneidad⁴³. Pero ello no es suficiente

³⁹Como en los demás casos, Vega utiliza la expresión "música superior" como sinónimo de "música culta", y rechaza esta última.

⁴⁰Vega (1979), p. 11.

⁴¹Vega (1979), p. 9. Véase nota 33.

⁴²Ayestarán (1959), pp.17 y 18.

⁴³Esta situación ha comenzado a modificarse en las décadas del 1980 y 1990 –quizás sólo momentáneamente–, a favor, también aquí, de una museistización enfermiza.

para tener una única mesomúsica. La naturaleza de la música, la direccionalidad sociocultural pueden ser muy diversificadas:

- 2.3. Ornella Vanoni: *Quei giorni insieme a te* (M. G. Pacelli & Riz Ortolani).
- 2.4. Europa: *Una bambolina che fa no, no, no* (F. Gerald & Michel Olnareff, versión italiana de H. Haggiag Pagani).
- 2.5. Angelo Branduardi: *Ballo in fa diésis minore* (Luisa/Angelo Branduardi & Angelo Branduardi, con franco plagio de una pieza del siglo XVI, *Schirazula marazula*, grabada por el Ulsamer Collegium).
- 2.6. Giovanna Marini: *Vi parlo dell'America* (Giovanna Marini).
- 2.7. Nuova Compagnia di Canto Popolare: *Tammuriata alli uno* (tradicional, arreglo Roberto De Simone).

El último ejemplo es una buena muestra de la posibilidad de un *feedback* o realimentación con el estrato folclórico, con el objetivo concreto de una búsqueda de identidad cultural que es negada permanentemente, en la medida de lo posible, por el poder capitalista. En todo caso, la realimentación constituye un mecanismo habitual en mesomúsica.

Vega dice: "Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios"⁴⁴.

La frontera entre música culta y mesomúsica es una frontera compleja, pero su mera existencia es la evidencia de la coexistencia de ambos territorios. Y la permanencia histórica de tal separación durante el período de dominación de la burguesía le confiere una tajante definición, a pesar de las áreas nebulosas, de las frecuentes confusiones, de los problemas fronterizos. El cine ha desarrollado especialmente un gusto y una praxis novedosa en el tránsito por zonas fronterizas:

- 2.8. Grabación de la banda sonora original: música para el film *C'era una volta il West* (Ennio Morricone).

Finalmente, tengamos por lo menos un fragmento de referencias del estrato folclórico:

- 2.9. Grupo de mujeres en Cerqueto di Fano Adriano, Teramo: *Donna Lombarda* (tradicional, grabado por Nicola Jobbi).

3. La trascendencia de establecer —en el ámbito de la cultura burguesa europea occidental— que *el papel de vanguardia le pertenece a la música culta, mientras que la mesomúsica tiene un comportamiento más conservador*, haciendo interactuar elementos de esa música culta de vanguardia con otros elementos tomados del pasado de la misma música culta, de su propio pasado mesomusical y de la música folclórica, así como de culturas ajenas. En palabras de Vega: "La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy

⁴⁴Vega (1979), p. 16.

giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos⁴⁵.

En tanto ejemplos, permítasenos referimos a los ya enumerados.

4. La toma de conciencia de *la enorme importancia social, económica y política de la música popular, y su relación con los centros de poder*. Aun cuando hace que “la acepción política [es] extraña a nuestros problemas⁴⁶ y muestra cierta ingenuidad aquí y allá, Vega llega mediante su severa metodología a una muy seria calibración del significado socio-económico de la mesomúsica.

Escribe: “La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas –donde convive con la música local–, extraña a los primitivos⁴⁷. Pero muestra semillas más comprometedoras en otras aseveraciones. O quizás se trata de su educación jesuítica que lo lleva a su manera cautelosa de expresarse, en la que se hace necesario entender lo que se dice entre líneas y avanzar con las conclusiones, tal como Ayestarán acostumbraba hacer.

Vega: “Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su flujo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero [...] pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas⁴⁸. “Las especies de la mesomúsica⁴⁹ obedecen al régimen de la moda –en el grado de la duración media–. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etc.) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales [...]. Un sistema de subfocos de radiación –generalmente las capitales nacionales– adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas⁵⁰.

⁴⁵Vega (1979), p. 6.

⁴⁶Vega (1979), p. 4.

⁴⁷Vega (1979), p. 16.

⁴⁸Vega (1979), p. 5.

⁴⁹En la publicación de 1979 faltan fragmentos de esta frase. La damos aquí completa, de acuerdo al manuscrito de Vega.

⁵⁰Vega (1979), p. 6.

He aquí una excelente descripción del funcionamiento imperialista, aun cuando el vocabulario de Vega sea políticamente “limpio”. El esquema en sí de una red de centros y subcentros sucesivos constituye una explicación precisa de la idea principal de la construcción de la expansión capitalista, en la que esta red es, por supuesto, bi-direccional. “Irradiación” es el mecanismo en virtud del cual la metrópoli, el centro de poder político y económico, se asegura la homogeneidad cultural necesaria para un mercado coherente –si no unificado–. “Modernizadas” significa por supuesto europeizadas. La capacidad de recibir “elementos propios o ajenos”, etc., es la capacidad de evitar el agotamiento de novedades culturales para el mantenimiento del mercado, saqueando también culturalmente a los pueblos sometidos, dando un maquillaje adecuado a sus propietarios culturales anteriores, y utilizando este “nuevo” producto en tanto igualador “universal” renovado de gustos para las colonias, el necesario igualador gregario del gran mercado de la revolución industrial de la burguesía europea occidental.

Veamos, ahora, algunos ejemplos del concepto de red de Vega, primero a través de algunos pocos aspectos del último período de radiación del vals⁵¹:

- 4.1. NBC Symphony Orchestra, director Arturo Toscanini: *An der schönen blauen Donau* (1867) (Johann Strauss, Sohn).
- 4.2. Joan Morris (soprano) & William Bolcom (piano): *After the Ball* (1892) (Charles K. Harris).
- 4.3. Carlos Gardel: *Como quiere la madre a sus hijos* (h. 1910) (José Betinotti).
- 4.4. Ángel Vargas con la orquesta de Ángel D'Agostino: *Esquinas porteñas* (1933) (Homero Manzi & Sebastián Piana).
- 4.5. Teresa Velásquez: *La flor de la canela* (Isabel “Chabuca” Granda).

O a través de remotas huellas folclóricas de la mazurca o de la polca:

- 4.6. Emilio Rivero (acordeón): *Mazurca* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).
- 4.7. Chico Soares (acordeón): *Polca canaria* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).

Una muestra de un producto “nativo”, ya “modernizado”, y algunas de sus posibles réplicas metropolitanas⁵²:

- 4.8. Andrés Huesca y sus Costeños: *La bamba* (tradicional, grabado en 1940 en México por RCA).
- 4.9. Ritchie Valens: *La bamba* (tradicional, “arreglo y adaptado” en 1959 en Estados Unidos por Ritchie Valens, nombre artístico de Richard Valenzuela).
- 4.10. Claus Ogerman y su orquesta: *La bamba* (tradicional, ¡pero firmado Claus Ogerman!).

El concepto de Vega puede ser aplicado por supuesto a fenómenos más contemporáneos, como el rock. En primer término, el saqueo de diferentes productos pertenecientes a culturas sometidas, digo la “adopción”. Luego, el agrupamiento bajo un “nombre” o una etiqueta, “una vez cumplidos los requisitos indispensables”, o una vez que el producto ha perdido todas sus posibilidades de ser peligroso. Y entonces, el lanzamiento mundial:

- 4.11. Los Gatos: *Seremos amigos* (Litto Nebbia).
- 4.12. Dino & Montevideo Blues: *Para hacer música, para hacer* (Miguel Livichich).

⁵¹Véase Vega (1977), pp. 12 y 13.

⁵²La historia del caso “La bamba” es complejísima y llena de inesperados vericuetos, algunos de los cuales he intentado mostrar en otro trabajo.

Con la posibilidad de encontrar grotescas situaciones de realimentación colonial:

4.13. Francis Bebey y orquesta: *Lagos Festival* (Francis Bebey).

Ya un la posibilidad, después de un tiempo, de invertir el significado sociopolítico (ya visto en parte en 4.12), o al menos de modificarlo conscientemente:

4.14. Nationalteatern: *Livet är en fest* (Nationalteatern).

4.15. Stormy Six: *Piazza degli Affari* (Umberto Fiori & Franco Fabbri).

Vega plantea un concepto complementario, que nos pone en guardia respecto a algunos estudiosos ingenuos de años recientes, obstinados en la impaciente idea de que la estructura y el mecanismo de la cultura han cambiado radicalmente en nuestro siglo, aun cuando el capitalismo está todavía ahí. Refiriéndose a los comienzos de la cultura burguesa, establece que “aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5% del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años. /Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño –y transmitir sin notación– buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores”⁵³.

Vega ofrece también una idea del aspecto económico de la mesomúsica, el cual no necesita explicación para los lectores de este trabajo puesto que ha sido ampliamente tratado en años recientes, en especial por sociólogos.

Pero la inclusión en un ensayo musicológico de esa exposición del enorme volumen económico de la mesomúsica, junto con el análisis de su incidencia cotidiana en la vida de todos, de su peso educativo, de su utilidad como arma política –tanto para los centros de poder como para las posibilidades de resistencia contra ellos–, es medida suficiente de la estatura histórica del aporte teórico de Carlos Vega⁵⁴, la transparente evidencia de su significación –desde 1965– en tanto inevitable e ineludible punto de partida.

⁵³Vega (1979), p. 10.

⁵⁴A pesar de los intentos eurocentristas y norteamericanocentristas –es decir, coloniales a secas– de silenciar su voz. A pesar de las pequeñas, mediocres, traiciones compatriotas.