

MÚSICA POPULAR Y PENSAMIENTO FILOSÓFICO: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA EN  
TORNO A LA VISIÓN DE THEODOR ADORNO SOBRE EL JAZZ

DAVID MOLANO ESTRADA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
MEDELLÍN  
2022

MÚSICA POPULAR Y PENSAMIENTO FILOSÓFICO: UNA REFLEXIÓN CRÍTICA EN  
TORNO A LA VISIÓN DE THEODOR ADORNO SOBRE EL JAZZ

DAVID MOLANO ESTRADA

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía y Letras

Asesor

LUIS FERNANDO VAHOS ECHEVERRI

Licenciado en Filosofía, Politólogo.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
MEDELLÍN

2022

**26 de octubre de 2022**

**David Molano Estrada**

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

*David Molano Estrada*

David Molano Estrada.  
CC 71779758 de Medellín

## **Agradecimientos**

A mis amigos por la música, a Maria Adelaida por la paciencia y sencillez, a mi familia por el día a día, a mi madre y mi hijo Martín, sobre todo...

## Contenido

Introducción	9
Orígenes de la Industria Musical	11
Clasificaciones	14
Adorno	20
Conclusiones	35
Coda	35
Da Capo al Fine	39
Referencias	42
Discografía	46

## Lista de Figuras

**Figura 1:** Postal emitida el 30 de julio de 1915 en Temple, EE.UU. 25

## Glosario

**Compás:** Convención de notación occidental que agrupa las figuras musicales y especifica la medida o métrica del tiempo en una pieza o en un fragmento musical.

**Jazz:** Forma de arte musical que se originó en EE.UU. mediante la confrontación de los afroamericanos con la música europea. Su instrumentación, melodía y armonía derivan principalmente de la tradición musical de Occidente, mientras que el ritmo, el fraseo y la producción de sonido y los elementos de armonía se derivan de la música africana (Berendt, 1994, p.695).

**Juglar:** Artista itinerante de la Edad Media que ofrecía espectáculos en las plazas públicas, así como entretenimiento en las fiestas o los eventos de reyes y nobles.

**Monodia:** Composición musical monofónica en la que las voces e instrumentos interpretan simultáneamente la misma melodía, al unísono o a una octava de distancia.

**Música Popular:** Composición musical cuya forma y estilo simples permiten que sea comprendida e interpretada por un gran público. En la modernidad, la música popular se distribuyó a grandes audiencias a través de la industria de la música. En la música contemporánea, su estructura comúnmente implica la repetición de secciones con un verso, un estribillo y un puente que proporciona una sección de transición y contraste.

**Música Seria:** Música considerada de alto valor fono estético, amparada por teorías y tradiciones musicales escritas y por estructuras complejas desde el punto de vista armónico, melódico y rítmico. En Occidente, el concepto se refiere típicamente a la música clásica.

**Polifonía:** Composición musical que incluye múltiples voces melódicas interpretadas simultáneamente. Las diferentes melodías son de importancia similar en la composición, pueden ser imitativas entre sí (canon) o pueden ser independientes y tener ritmos diversos.

## Resumen

Este artículo tiene por objetivo dar cuenta de la relación entre la música popular y el pensamiento filosófico a partir del análisis del texto *Moda sin tiempo* (1962) del filósofo alemán Theodore Adorno y de una aproximación al desarrollo histórico del jazz, entendido como un género musical meztizo, vinculado a la tradición musical europea occidental pero que se desarrolla dentro de unas problemáticas y unas búsquedas estéticas particulares.



## Introducción

*“Casi todas las luchas que han intentado cambiar el mundo se pueden relacionar con una canción o cualquier otra manifestación artística. Ahí están La internacional, la canción de los partisanos italianos Bella ciao o los himnos populares anarquistas A las barricadas e Hijo del pueblo, que inundaron las calles de Barcelona durante la revolución de 1936. La música une, emociona, transmite sensaciones e ideas. El arte no es sino un reflejo de la sociedad y del momento en que nace.”*

(Carlus Jové, 2006, p.5)

La tradición filosófica ha tomado con suma naturalidad el análisis musical y las funciones de ella dentro de una sociedad. Tanto Platón como Aristóteles dedicaron tiempo a indagar sobre los efectos de la música en la vida social e individual. El segundo, expuso en su Política, libro VIII la importancia de la música en la educación y en la formación del carácter:

Más bien hay que pensar que la música incita de alguna manera a la virtud, en lo que ella es capaz; como la gimnasia proporciona al cuerpo ciertas cualidades, también la música infunde ciertas cualidades al carácter, acostumbrándose a poder recrearse rectamente. O también —y esto sería la tercera explicación entre las dichas— contribuye de alguna manera a la diversión y al cultivo de la inteligencia.

(Aristóteles, 2005, p.464)

Dicha relación se ha sostenido con regularidad hasta nuestros días y muchos filósofos se han ocupado de indagar en la experiencia musical.

Uno de los ensayos más polémicos escrito por un filósofo en el siglo XX sobre música, específicamente sobre el jazz, se titula Moda sin tiempo (Adorno, 1962), del pensador alemán Theodore Adorno. Allí se plantea una reflexión sobre la evolución del jazz durante más de 100 años. El presente artículo se plantea como un ejercicio de diálogo sobre dicho ensayo evidenciando aspectos no tenidos en cuenta por Adorno y que cambian significativamente la visión propuesta por este sobre el jazz.

Este trabajo inicia con una contextualización del origen de la industria musical. Después, hace un recorrido histórico por los estilos musicales que hasta 1962 se habían desarrollado dentro de la tradición europea occidental. Para terminar con una reflexión crítica sobre el

texto de Adorno. Se pone en evidencia la relación entre estilos musicales y pensamiento hegemónico. Este artículo muestra cómo Adorno representa una tradición específica que no logra interpretar con claridad las diferencias musicales, culturales y contextuales dentro de las cuales se desarrolla el jazz. No se intenta desconocer la influencia de la tradición musical europea occidental en el jazz, más bien se pretenden resaltar las diferencias y el significado particular del jazz en un contexto social, político, cultural y económico específico.

## Orígenes de la Industria Musical

Durante los años 90, en la mayor época de violencia en la ciudad de Medellín, ir a casa de mi abuela resultaba una experiencia bastante acogedora. En la cocina, ella amasaba arepas con panela, mientras que en la sala una pequeña radio iluminaba las horas de zozobra cotidiana. Se escuchaba mucha radio en ese entonces, en especial Radio Nutibara de Todelar 1070 AM, que emitía de lunes a viernes en la tarde un programa sobre el tango. Aunque el favorito de mi abuela era sin duda “Una hora en Buenos Aires” en Radio Paisa, donde el fallecido Hernán Caro nos sumergía todas las noches en su erudición tanguera llena de fechas, nombres y orquestas. Mi primera experiencia musical fue con este género; no vislumbraba todavía el poder de la música y su capacidad para impregnar todo. Pero entonces ¿cómo interpretar este tipo de experiencias? ¿Existe la música popular? y si es así ¿qué características posee? ¿bajo qué criterios filosóficos valoramos la música popular?

Antes de que la industria musical estuviera fundamentada en la reproducción sonora a través de medios tecnológicos, existía una industria cuyo énfasis era la venta y escritura de partituras. La naciente clase media en EE.UU. a finales del siglo XIX solventaba esta industria en la medida de sus posibilidades. Muchas familias deseaban un piano en casa y el comercio de partituras estaba a la orden del día. Dunia Pernas, nos cuenta:

Durante el s. XIX la música se difundió en forma de partitura. Si una familia deseaba escuchar una pieza nueva o famosa en su casa, debían comprar la partitura e interpretarla, normalmente al piano. Muchas familias de clase media disponían de su propia sala de música, donde se reunían para escuchar las canciones elegidas. (Pernas, 2016, p.1)

Los editores dominaban el ambiente musical en tanto eran el puente entre el músico y quien deseaba interpretar sus temas en casa. Algunos de los representantes más exitosos se ubicaban en la calle 28 entre la 5ta y 6ta avenida de Manhattan, en Nueva York, donde dominaba un ambiente musical y teatral. A este lugar se le conoció como el *Tin Pan Alley*. Para 1885 este grupo de editores y compositores logró dar vida a un sin número de

canciones para teatros importantes como el de Broadway y popularizó canciones masivamente.

Se dice que *After the ball*,<sup>1</sup> de Charles K. Harris fue la primera canción en vender un millón de copias en partituras, todo esto antes de la aparición del fonógrafo. Uno de los compositores más destacados de esta época fue Irving Berlin, empresario de origen bielorruso y también autor del éxito comercial *God bless America*, de quien se dice, solo tenía conocimientos elementales de música, pero poseía una intuición musical extraordinaria para crear letras y melodías. Berlin, diseñó una serie de recomendaciones para la construcción de éxitos musicales que, sin duda, fueron determinantes en el desarrollo de la música durante los siglos XX y XXI y aportan luces sobre el objetivo de este trabajo. Decía Berlin:

La melodía musical debe estar dentro del rango de voz del público medio; las letras deben ser apropiadas para poder ser cantadas indistintamente por hombres y mujeres, el público de ambos sexos querrá comprar y cantar estas canciones; el título debe ser sencillo y fácilmente memorizable y debe estar explícito en la canción, enfatizado y acentuado cuantas más veces mejor; la letra debe contener ideas, emociones o cosas conocidas por todo el mundo; la canción debe ser simple; el autor debe considerar su trabajo cómo un negocio. (Gardeta, 2013, p.1)

Este último punto era el más relevante, se podía obviar alguna de las reglas, pero esa última no.

Muchas de las premisas de Berlin hacen parte del desarrollo de la música en todo el siglo XX y XXI. Podemos considerar que una parte de los análisis que se han elaborado desde la filosofía, la musicología, la sociología u otras áreas, incluyen estas ideas como referentes de discusión para bien o para mal. De estas premisas se han desprendido incluso una serie de prejuicios en torno a la industria musical. Las piezas musicales popularizadas por dicha industria han determinado una manera de relacionarnos con la música y de interpretarla.

Uno de los más importantes análisis que se hicieron sobre la música y su relación con la industria en el siglo XX fue elaborado por Theodor Adorno (Adorno, 1970), quien plantea una tensión entre una música seria y una música popular o de masas. Según Adorno, la

---

<sup>1</sup> Este trabajo contiene una discografía que puede ser escuchada a la par de la lectura. Se recomienda en la medida que aparecen canciones o géneros, escuchar.

música popular es utilitaria, en tanto sirve a una industria, está determinada por ella y sus fines son entretener y generar ganancias. En su teoría estética, Adorno definió música seria o genuina como aquella que permite el tránsito sentido por el artista individual a su expresión directa y personal. En este caso, la música seria es capaz de trascender su época, su entorno, su contexto e incluso la individualidad de su propio creador. Entre tanto, la música popular está determinada por factores sociales, culturales, económicos y políticos. Sol Biden-Chanal en su artículo titulado Perspectivas Filosóficas del Pop y Rock (Bidon-Chanal, 2019) nos plantea que, según Adorno, el escenario musical se encuentra dividido en dos polos. Por un lado, existe una música comercial o de masas, que tiene a su disposición los mecanismos de distribución y que, en consecuencia, colma los oídos de las masas. Por otro lado, existe una vanguardia aislada, que compone una música escuchada sólo por círculos reducidos y que se encuentra excluida de la cultura pública.

Para Adorno no hay posibilidad de independencia creativa en la música popular, pues su carácter utilitario determina su desarrollo. Adorno sólo ve posibilidades estéticas en las vanguardias musicales europeas o en las vinculadas con el desarrollo de esa tradición musical en EE.UU. a principios del siglo XX, especialmente el dodecafonismo. Afirma que estas vanguardias “conservan su capacidad crítica en relación a la realidad circundante, así como su valor estético” . Considera en cambio que las obras de la música de masas “se agotan en su condición de mercancía y carecen de valor artístico y por lo tanto, crítico” ( Adorno 1962 )

La naciente industria musical de principios del siglo XX intentó crear su propia escala de valores con base en las condiciones sociales y económicas de su momento histórico. Entre tanto, una parte del pensamiento filosófico personificado en Adorno, intentaba encajar las nuevas músicas dentro de valoraciones estéticas que no necesariamente se ajustaban a las dinámicas propias de la época ni al contexto. Es muy particular que un pensador como Adorno se refiera al jazz de la siguiente manera: “El jazz es una especie de *Gebrauchsmusik*, es decir, música de consumo para acompañar el baile y para entretener” (Amoruso, 2008, p.2). La finalidad en este caso es el entretenimiento y la diversión, por lo tanto, el jazz hace parte de una industria que solo busca tener un control de las subjetividades, generando la mayor cantidad de ganancias posibles, pero es incapaz de consolidar un lenguaje propio y creativo.

## Clasificaciones

Las clasificaciones o valoraciones en la música no son recientes. No obstante, términos como música popular, música folclórica, música urbana, música de masas, músicas del mundo, música sinfónica, rap, salsa, metal, música romántica, baladas, rock, electrónica, y en general los géneros y subgéneros que conocemos actualmente aparecieron ya entrado el siglo XX; es decir que no hicieron parte de las clasificaciones durante otros períodos de la historia. Dentro del vasto repertorio de la música ejecutada en el continente europeo o en la naciente música del continente americano desde el siglo XVII hasta el XIX, no se consideraban las separaciones o jerarquías que actualmente tienen sentido en los análisis sobre música. En cada período histórico se clasifica la música de forma diferente y se crean jerarquías dependiendo del contexto.

El Medioevo suele agruparse desde la caída del Imperio Romano (476 d.C.) hasta el siglo XV, cuando aparece el Renacimiento. La cotidianeidad medieval nos ofrece en su panorama musical la monodia religiosa o canto llano, un género musical orientado al acompañamiento de la liturgia cristiana, estrictamente vocal, de ritmo libre, a una sola voz, que incluye textos en latín y cuyo grupo de intérpretes más reconocido fue el de la Schola Cantorum. Este coro papal aparece desde el siglo IV y es establecido por el papa Gregorio Magno como un escuela firme, generalmente dirigida por los maestros de capilla, que eran los compositores o músicos más dotados de su entorno y que cumplían funciones de todo tipo. Los maestros de capilla gestionaban y vigilaban los templos, seleccionaban los cantores desde niños y se encargaban de su educación, manutención y adiestramiento, no solo en el canto y los conceptos musicales, sino también en un instrumento. Desde la institución religiosa se describe a la Schola Cantorum como “un lugar donde la enseñanza y práctica del canto eclesiástico se unen con el fin de ejecutar la música de la iglesia” (Alston, 1912, p.1). En este caso no solo se trata de características musicales que determinan un género vocal monódico y libre en su ritmo, sino de una comprensión del mundo, la naturaleza y el universo.

En contraste, durante el Medioevo surge la música profana de trovadores y juglares. Esta es una música monódica, vocal, con acompañamiento instrumental, por lo que su ritmo es mucho más claro. Esta surge en contextos aristocráticos y populares, sus temáticas son de amor, gestas de combate, sátiras políticas y morales. Los juglares cumplen un papel sustancial, pues viajan de pueblo en pueblo divirtiendo a su público con montajes que incluían malabarismo, trova y por supuesto, música. Fueron los juglares los encargados de dar a conocer toda la música que no fuera sacra, por lo que fueron perseguidos en muchos casos, ya que además no contaban con el origen aristócrata de los trovadores. En el contexto medieval, también aparece la polifonía (interpretación musical a varias voces o instrumentos), que influenciada por el canto llano y la música profana, determina una nueva forma de comprender el funcionamiento armónico y melódico en la música, características que muy probablemente llegan hasta nuestros días.

El Renacimiento abarca un período más corto, (siglos XV al XVI) y en términos musicales puede considerarse una época de consolidación de la polifonía, por lo tanto hay un desarrollo de lo que se viene haciendo durante el Medioevo. Entretanto en otras artes, hay una retoma del pensamiento clásico como fuente creativa. En este periodo surgen nuevas clasificaciones y las funciones sociales de la música parecen ser mucho más cercanas a las que actualmente consideramos.

Durante el Renacimiento hay un desplazamiento de la función social de la música, una diferencia sustancial con el Medioevo, donde se buscaba enaltecer la grandeza divina y ponerla en evidencia a través del lenguaje musical. En esa medida, durante el Medioevo no estaba tan clara la figura del oyente, puesto que no se buscaba satisfacer a quien escucha sino a Dios, esto en la música litúrgica. El ambiente músico-social estaba traspasado por lo sacro, por esto la música profana de juglares y trovadores representaba una visión en contravía de la cultura dominante y en muchos casos fueron perseguidos hasta la muerte. Durante el Renacimiento hay una sustitución del modelo, descubrimos una música con un carácter más humanista. Tania Vicente de León nos dice:

En las obras musicales compuestas durante el Renacimiento, se produce un fenómeno de laicización y por consiguiente, empiezan a afirmarse formas musicales de tipo profano, así como diferentes géneros de música instrumental. Este hecho hizo que —contrariamente a la época medieval, cuando no existía una clara diferenciación entre el ejecutante y su receptor— las obras musicales se

compusieron pensando en el destinatario, quien, al mismo tiempo, las convertía en algo propio. Por esta razón, la exigencia del nuevo público dictará las características de la producción musical y favorecerá una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible, capaz de satisfacer a la mayoría de los oyentes. (Vicente, 2013, p.40)

Es así como aparecen clasificaciones que permean toda Europa, vinculadas al nacimiento de la imprenta (1432) y a las migraciones. La globalización renacentista posibilita de un lado, la presencia, difusión y estudio de la música en diferentes espacios; y por otro, un constante diálogo entre diversas experiencias del quehacer musical. Adicionalmente, hay innovaciones sustanciales en la polifonía y en la tecnología asociada al desarrollo de nuevos y mejores instrumentos musicales. Durante el Renacimiento suelen diferenciarse dos grandes géneros, la música instrumental y la música vocal.

Dentro de la música instrumental se da un factor determinante que más que musical se refiere a sus funciones sociales. El surgimiento masivo de los bailes de salón otorga un mayor valor a la música instrumental en la sociedad laica, a tal punto que durante este período aparecen los primeros manuales detallados para efectuar bailes. Se publica por ejemplo *Orchésographie* de Thoinoit Arbeau (1589) en Francia; mientras que textos similares aparecen también en Italia, Alemania y España. Podemos inferir que socialmente durante el Renacimiento se aceptaba el vínculo entre música y baile con mucha naturalidad y se crea una relación nueva entre la música y el oyente, ya no asociada a la práctica litúrgica.

Dentro de la música vocal aparecen dos corrientes reconocidas: la música religiosa y la música profana. Aunque se desacelera la creación de nueva música litúrgica, estas manifestaciones siguen vigentes. En el contexto de la música religiosa hay dos expresiones musicales cotidianas que son la misa y el motete. El primero, con su estructura musical convencional heredada de la Edad Media y el segundo, constituido por piezas musicales donde se cantan citas bíblicas.

En la música profana encontramos gran diversidad de subgéneros en toda Europa. El más reconocido de todos es el madrigal, género vocal e instrumental ligado a la poesía y a la literatura, con una temática profana que era normalmente interpretada en lenguas vernáculas y no en latín, como la música litúrgica. El cánon por su parte, es la vertiente



instrumental de la música profana, con carácter polifónico. También aparece la *chanson* en Francia que generalmente incluye temas de amor, sátira política y crítica social.

La ópera, de origen italiano, también hace parte de la música vocal profana surgida durante el Renacimiento. Allí se mezcla la música de las cortes con la de los artistas callejeros, dotando de vitalidad musical y teatral gestas de héroes y situaciones cotidianas con las que las personas se pudieran sentir identificados. Es muy particular que dentro de este género surjan dos corrientes, la ópera seria y la ópera bufa. La primera, más pomposa, toca temáticas históricas, mitos y temas literarios. La segunda, más sencilla, interpreta temas de amor y temas cotidianos, y está dirigida a la gente común.

En España surgirá la zarzuela. Muy parecida a la ópera, la zarzuela mezcla música, canto, poesía y teatro, con temáticas cómicas o en torno a temas cotidianos. En España también se desarrollará la ensalada, un género que combina temas, idiomas, música sacra y profana y que incluye la polifonía.

Otro género europeo muy particular será la *tocatta*, donde los instrumentistas exponen su virtuosismo e improvisan. La *tocatta* tendrá un gran desarrollo, siendo explorada y enriquecida posteriormente en la Alemania barroca por Bach.

En este exuberante paisaje musical renacentista surge la figura del mecenazgo o el patrono, El mecenazgo en el Medioevo estaba determinado y controlado por la iglesia, quien era la encargada de contratar los maestros de capilla. En el Renacimiento, este rol podría ser llevado a cabo por cualquier ciudadano adinerado. El mecenas era el encargado de ofrecer hospedaje, alimentación y sustento al artista, con el fin de obtener prestigio social. Su aporte permitía desarrollar la obra del artista a cambio de ciertos encargos específicos según las necesidades. Una de las familias más reconocidas por esto fueron los Medici, ubicados en Florencia, quienes tuvieron bajo su mecenazgo a figuras como Leonardo Da Vinci, Botticelli y Miguel Angel, entre otros. El patrono por su parte, era una persona adinerada que encarga una pieza a un artista, estableciendo un acuerdo puntual que no incluía obligaciones adicionales para ninguna de las partes.

Se sabe que artistas posteriores al Renacimiento, como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Wagner tuvieron relaciones de mecenazgo determinantes en sus obras. Lo relevante es que el anonimato del compositor musical del Medioevo, vinculado a la exaltación religiosa

y cuya labor musical es complementaria a otras, muta gradualmente en el tiempo hasta que durante el período del Romanticismo se consolida, dando paso a la figura del compositor e instrumentista, en algunas casos virtuoso estrella, que se dedica exclusivamente a la creación musical. El artista, otorga además prestigio y reconocimiento social al mecenas por su obra, en un intercambio de estabilidad económica y producción de obra dando vida al concepto de músico artista que actualmente tenemos. En el texto Mecenas, clientes y artistas (Navarro, 2013), encontramos la siguiente descripción de este momento histórico:

A partir de la difusión de los nuevos valores, los encargos de obras de arte así como el inicio del coleccionismo, redundan en incrementar el prestigio social y político de aquellos que los encargan. Burgueses, señores laicos o eclesiásticos compiten entre sí por alcanzar el mecenazgo llevando a su servicio a algún renombrado artista o por convertirse en clientes (comitentes) y encargarle obras. El vínculo gremial se rompe y el artista se integra en un nuevo sistema de mercado basado en el juego de la oferta y la demanda, permitiéndole una gran movilidad. (Navarro.2013 p.1)

Sin duda, el tema del mecenazgo posee muchos matices y el proceso de emancipación de los músicos será progresivo y paralelo a la relación artista-cliente surgida en el Renacimiento, llegando hasta nuestros días con nuevas formas.

La última clasificación tenida en cuenta dentro de este trabajo es más reciente, y se da en América del Sur. Su desarrollo inicia con la llegada de los europeos y se extiende casi hasta la actualidad, cuando aparece por primera vez el término música folclórica o música popular, en oposición a otras músicas, lo que implica que el concepto posee un origen y está asociado a una escala de valores. Gran parte de la música realizada en América durante este período tiene un formato y estilo europeos, sin embargo es casi desconocida y no suelen incluirse autores de centro y sur américa dentro las descripciones sobre el Barroco, Romanticismo , Clasicismo en clasificaciones sobre este periodo. Basta dar un paso por los textos de los historiadores de la música, en cuyos escritos están ausentes los compositores de esta zona que realizaron obras durante dichos periodos.

Las músicas que surgieron en América con estilo, instrumentación, desarrollo armónico, melódico, rítmico y función social, no son vistas con la suficiente consideración, sobre todo en ámbitos musicales o académicos. Todo esto en un contexto sociocultural traspasado por la esclavitud de hombres y mujeres traídos de África y la destrucción de pueblos originarios

basados en la idea de supremacía cultural, que indudablemente tendrá una influencia en la valoración de la música que se desarrolló en el nuevo continente.

Juliana Pérez Gonzales (2011) citando a Castanga nos dice:

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 (...) que a partir del siglo XX, comenzó a ser llamada erudita o artística. (Castanga, 2010, p.38)

Hay que tener en cuenta que hay una visión hegemónica en términos políticos, económicos, culturales y musicales durante este periodo en América, lo que no hace fácil clasificar la multiplicidad de géneros con identidad propia surgidos durante este periodo. La música americana nace bajo la sombra de géneros conocidos dentro del lenguaje musical europeo occidental y que en todo el continente se asumen como el legado académico y cultural de la conquista. Frecuentemente se considera que es este legado el que merece ser enseñado y recordado. No es algo menor en términos musicales y sociales que en cada uno de los países de América aparezcan estilos musicales con características y desarrollos únicos. Es en estos períodos donde comienzan a cimentarse muchos de los preceptos o clasificaciones a partir de los cuales consideramos la música en nuestros días y que son el tema de este trabajo. Términos como, música sería, académica, culta, escrita (partitura) en contraste con música popular, de masas, folclórica, oral se toman gradualmente el análisis de las composiciones musicales y aparecen casi todos dentro del periodo conocido como Práctica común entre los siglos XVII al XIX (Barroco, Clasicismo, Romanticismo) y serán una constante en la terminología usada no sólo por académicos sino por el común de la gente para referirse a determinadas músicas y son a partir de la lectura del texto *Moda sin tiempo* de Theodore Adorno el motivo de este trabajo.

## Adorno

*“La música como todo elemento sustantivo de una cultura, no puede ser apreciada en sus valores sin conocer su función en la integridad del sistema de esa misma cultura, de la cual aquella forma parte. La música en general, así sus expresiones como sus instrumentos, responden a factores muy complejos; sin el estudio de estos, aquella no puede ser comprendida.”*

(Ortíz, 1975)

El 4 de noviembre de 1948 fue estrenada en Albuquerque, Nuevo México, la obra dodecafónica *Un sobreviviente de Varsovia*, del compositor Arnold Schönberg. La obra narra la experiencia de un sobreviviente al exterminio judío por parte de los nazis en 1943. Se dice que entre 10.000 y 15.000 refugiados alemanes y austriacos se exiliaron en California EE.UU. donde Schönberg escribió la obra.

Un año antes de este suceso, Chano Pozo y Dizzy Gillespie sacaron a la luz el tema *Manteca*, que establecería un vínculo casi natural entre la música realizada en EE.UU. y la música del Caribe y Suramérica. Chano Pozo, era migrante cubano, sin ninguna formación académica; se dice que este tarareaba la melodía, la línea del bajo y lo que harían los trombones. Dizzy, maravillado ante tan singular naturalidad para la música terminó el arreglo y con esta creación ambos partieron en muchas ramas el desarrollo del jazz para siempre.

El 18 de noviembre de 1963 fue grabada en vivo la composición *Alabama*, con un meticuloso registro sonoro que buscaba evidenciar el horror y terror del racismo, que llevó al asesinato de 4 adolescentes con 19 cartuchos de dinamita puestos por miembros del Ku Klux Klan, quienes bajo el auspicio de los jefes de la policía, se sintieron legitimados para llevarlo a cabo. Solo hasta 1977, 2001 y 2002, tres de los cuatro sospechosos obtuvieron una condena; el último murió de viejo. Se dice que John Coltrane repitió la pieza 5 veces en estudio, intentando emular el discurso dado por Martin Luther King después de la muerte de estas 4 niñas.

En este contexto musical, fue publicado un compilado de ensayos del filósofo Theodor Adorno bajo el título *Prismas* (Adorno, 1962), donde se critica a la cultura y sociedad. En

ese momento, Adorno llevaba casi 20 años exiliado en EE.UU., por lo que es posible suponer que todo este entorno era conocido por él y que de estimarlo necesario hubiera podido tener contacto directo con los músicos de jazz, como lo tuvo con muchos de la tradición musical europea, entre ellos Schönberg, quién se encontraba exiliado allí mismo y fue su maestro.

Uno de los ensayos más polémicos de Prismas es *Moda sin tiempo* (Adorno, 1962, p.126) en donde el pensador alemán intenta, desde su perspectiva estética y su visión crítica de las industrias culturales, hacer un análisis del desarrollo y la transformación del jazz en más de 100 años de evolución. Adorno toma como marco temporal las primeras canciones de *work song* y *gospel*, hasta el *bebop* desarrollado entre las décadas del 40 y 50 del siglo XX. El ensayo, aunque corto, condensa una visión del mundo y la música que, teniendo en cuenta lo que queremos analizar en este trabajo, resulta pertinente evaluar.

Al inicio de este trabajo se planteó el nacimiento de la industria musical en *Tin Pan Alley*, acompañado de la aparición de los postulados de Irving Berlin en torno a las características de las composiciones musicales. En la primera sección se mostraron algunas de las críticas que Adorno plantea en contravía de la Industria. Si bien ambos postulados podrían parecer opuestos, como vimos en la segunda sección sobre las clasificaciones, si hablamos de la parte musical estrictamente, las relaciones y vínculos entre géneros en la historia de la música en Europa y América son permanentes y sin restricciones. La polifonía es un desarrollo de la monodía; la música profana y la sacra guardan vínculos temáticos; en el Renacimiento, la ópera buffa, la ópera seria, la zarzuela, el madrigal, la chanson, la música instrumental y la música cantada, están todas inmersas en diálogos que parecen no tener en cuenta fronteras geográficas, políticas o conceptuales. Las músicas desarrolladas en el contexto de la llegada de los Europeos a América están determinadas en gran parte por las relaciones, producto de intercambios culturales. De ahí que surjan géneros con características similares y otros que buscan apartarse.

Pero cuando nos limitamos a características sociales, políticas o culturales derivadas de la música el asunto cambia. Como se dijo anteriormente, los juglares y trovadores en el Medioevo fueron perseguidos y la música profana estigmatizada. En el Renacimiento, hay un cambio de visión del mundo en donde la música profana e instrumental plantean relaciones distintas con el cuerpo y el baile, lo que supone como vimos la aparición de los

primeros libros sobre danza. Podemos afirmar que algunos sectores sociales asociados a las tradiciones religiosas vieron con reserva todo este desarrollo. En la actualidad, muchos de esos prejuicios son un legado visible en América de cómo se establecen jerarquías o cómo se privilegian ciertas músicas por encima de otras, dotando de sentido cultural y social la música, estableciendo rangos en donde la interpretación musical está al servicio de un pensamiento, una institución o Estado.

Se puede concluir que las clasificaciones dotan de sentido y que son deliberadas. Así, cuando afirmamos que una música es popular, sería, profana, sacra o buffa, estamos caracterizando, estableciendo límites que aunque no necesariamente musicales, sí son sociales, culturales, políticos o económicos. Las clasificaciones expresan relaciones de poder, de manera que ciertas músicas son vistas con menor o mayor valor según la corriente de pensamiento que domina. El texto de Adorno, plantea una discusión en este nivel, sus aseveraciones están vinculadas con una tradición que se ve a sí misma cultural, política, económica y musicalmente en un nivel de desarrollo mayor que otras. Cuando Adorno caracteriza, lo hace dentro de esta lógica, inmerso y ligado a una tradición musical a la que en este caso textualmente llama música seria, dotando de sentido y valor su análisis :

Como riqueza rítmica, la que ofrece el jazz precisamente no puede ser más escasa. La música seria, desde Brahms en adelante, había descubierto mucho antes que el jazz todo lo que en éste puede llamar la atención, y no se había detenido en ello. (Adorno, 1962, p.129)

No se mostrará en este trabajo el momento exacto en que aparece el concepto de música seria. Se sabe que aparece en el período llamado Práctica común, que va desde el 1.600 hasta 1.900, es decir durante el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo. Su construcción recorre todo el desarrollo de la música tonal hasta la aparición de la atonalidad en la música europea occidental, lo cual es significativo para entender desde qué lugar Adorno realiza su análisis y dentro de qué perspectivas estéticas y musicales.

Pero entonces ¿podemos equiparar momentos musicales e históricos? En este caso ¿podemos equiparar jazz con música europea occidental? ¿Es válida la relación entre Brahms y el jazz planteada en el texto de Adorno?

La primera controversia está en el primer párrafo del ensayo de Adorno: Durante más de cuarenta años, desde que en 1914 estalló en América el entusiasmo contagioso por el jazz, éste se ha mantenido como fenómeno de masas” (Adorno, 1962, p.126). Esta afirmación resulta muy importante pues en ella sustenta toda su crítica al jazz. Según Adorno, el jazz es un producto de la industria cultural, repetitivo, monótono y falto de creatividad. Teniendo en cuenta su concepto negativo sobre la industria musical y su teoría estética en donde la música seria o genuina es aquella que “permite el tránsito sentido por el artista individual a su expresión directa y persona” (Amoruso, 2008, p.2).

Es vital aclarar si al momento de escribir el texto, el jazz era realmente un fenómeno de masas. Uno de los libros más editados sobre historia del jazz, escrito paradójicamente por un alemán, es *The Jazz Book*, de Joachim Berendt, publicado en 1952 y reeditado con revisiones del autor por más de 40 años en diferentes idiomas. Berendt inicia su análisis de la evolución del género con la siguiente frase: “El jazz ha sido siempre un asunto de una minoría” (Berendt, 1994, p.13).

El desarrollo de la música realizada en EE.UU. después de la llegada de los europeos a América no puede entenderse como un movimiento homogéneo. Desde lo musical, hablamos de una mixtura de elementos, de tradiciones distintas que gradualmente van adquiriendo una identidad propia. Es así como el *ragtime* (ritmo partido), uno de los estilos que determina la aparición del jazz, contiene elementos de la tradición europea occidental. El *ragtime* es música compuesta, no improvisada y con estructuras musicales parecidas a las desarrolladas en el continente europeo; así lo afirma en su libro Joachim Berendt:

El *ragtime* se compone a la manera de la música de piano del siglo pasado. A veces tiene la forma de trío del minueto clásico; otras, consta de diversas unidades formales como, por ejemplo, los valeses de Johann Strauss. También pianísticamente corresponde a la música de piano del siglo XIX; contiene todo lo que era importante entonces: de Chopin y ante todo Liszt hasta la marcha y la polca, pero todo esto con una concepción rítmica y con el estilo intensificado de los negros. (Berendt, 1994, p.17)

En este caso, como se ha venido sosteniendo, las relaciones estrictamente musicales tienen un funcionamiento casi propio, mientras las relaciones sociales generadas en torno a la música poseen otras dinámicas.

Interpretar el fenómeno musical en EE.UU. sin tener en cuenta aspectos como la segregación racial, es analizar con demasiada ligereza el tema. El jazz, ni en su origen ni durante su desarrollo, ni hasta la muerte de Adorno fue música de masas. El jazz nace y evoluciona como expresión de la libertad de mujeres, hombres y niños traídos de otras tierras en una diáspora violenta, cruel y despiadada, que se afirma y consolida en unas políticas estatales de segregación y reivindicación de un color de piel que se asume histórica, cultural y económicamente por encima de otro.

El jazz se gestó bajo el peso de las leyes Jim Crow, una de las más brutales muestras de odio racial amparadas por un Estado desde 1876 hasta 1965, bajo el lema: “separados pero iguales”. Estas leyes impusieron desventajas en todos los órdenes sociales y justificaron la persecución y el asesinato de personas que no respondieran a las características físicas o culturales valoradas por el *status quo*. Las leyes Jim Crow ampararon no solo prejuicios, sino violencia física y psicológica en todos los aspectos de la vida desde el siglo XVII hasta el XX en EE.UU.

En los años siguientes y sobre todo después de 1890, los gobiernos estatales del Sur adoptaron leyes de segregación que impusieron la separación de las razas en casi todos los aspectos de la vida diaria. En ellas se exigía la segregación en las escuelas públicas, los carros de ferrocarril y las bibliotecas públicas, así como en fuentes de agua para beber, restaurantes y hoteles. El sistema llegó a ser conocido informalmente como Jim Crow, en alusión a la canción Jump Jim Crow, perteneciente a un espectáculo musical de 1828 que solía ser representado por artistas blancos con la cara pintada de negro para caricaturizar a los negros como seres ignorantes e inferiores. (Oficina de Programas de Información Internacional de EE.UU., 2000, p. 21)

El odio racial y la desconfianza se instauraron en todos los espacios, incluso en la forma de concebir las tradiciones e interpretar los lenguajes y los símbolos musicales. Uno de los mitos fundacionales del blues, por ejemplo, contiene todo el temor de la sociedad norteamericana de principios del siglo XX, donde todo lo que estuviera impregnado de África o de negro era mal visto. Cuenta la leyenda que Robert Johnson, el primer gran guitarrista de la era blues, siendo un músico mediocre, firmó un pacto con el diablo en el cruce de caminos entre la calle Highway con la 49, en Clarksdale; invocando a medianoche los



poderes sobrenaturales con el fin de lograr el dominio del instrumento. Así es descrito este acontecimiento en Historia maldita del rock:

Se decía que era tal que al escucharlo parecía que sonaban dos guitarras en vez de una y su fantasmal voz podía cambiar fácilmente de tono y formas. La leyenda se disparó: desaparece, regresa hecho un maestro, afectado de una catarata en el ojo izquierdo que se entendió como una superstición vudú del “ojo del diablo” y para aderezar el conjunto muchos temas del repertorio hablaban del diablo. (de los Santos, 2020, p.39)

La superstición religiosa, la estigmatización de la música negra estadounidense y sus bailes han sido una constante en la aceptación masiva de los estilos desarrollados allí. La dureza de las leyes impidieron que en muchos casos dichos géneros se mostraran en su naturaleza real. La música negra necesitaba generalmente un rostro juvenil y blanco para lograr una aceptación masiva. La figura de Elvis Presley es el ejemplo más claro. Históricamente Elvis Presley suele colocarse por encima de artistas como Chuck Berry quien, sin menospreciar al primero, tiene una relevancia musical mayor en toda la evolución del género rock.

La música, bailes y ritos vinculados a la tradición africana fueron prácticamente escondidos durante los siglos XVII, XVIII, XIX y hasta mediados del XX. Durante el siglo XVII en Nueva Orleans, quizás la ciudad más importante en la aparición y desarrollo del jazz, se prohibió a mujeres y hombres negros bailar en lugares públicos, incluso domingo y festivos. El parque *Congo square*, donde se llevaban a cabo todas las actividades festivas, fue sellado en múltiples ocasiones. En 1817 se les permitió a los negros congregarse los domingos en lugares autorizados, pero luego las leyes cambiaron varias veces para terminar en 1945 siendo cesados todos los bailes en dicha plaza.

El odio racial de la época se dispersó de tal manera que llegó hasta géneros musicales como el rock de mediados de siglo XX, que musicalmente vinculado con la tradición negra, es descrito por el pastor estadounidense Albert Carter como “música atea que convierte a los jóvenes en adoradores del diablo, estimula la expresión personal del sexo, motiva el egoísmo, altera la estabilidad nerviosa, destruye el sagrado matrimonio” (Carter, p.18). Todos estos prejuicios fueron combatidos por músicos de *ragtime*, *blues*, *dixieland*, *jazz*, *swing*, *bebop* y *free jazz*, para los cuales el acceso a grabaciones y estudios estaba restringido en un alto porcentaje y para quienes emitir críticas al respecto era mal visto.



## El blues de Jim Crow<sup>2</sup>

Bunk Johnson me lo dijo también,  
Ese viejo Jim Crow-ismo es mala suerte a  
morir para mí y para tí.

He estado viajando de punta a punta;  
En todas partes donde he estado  
encuentro algo del viejo Jim Crow.

Una cosa gente, que quiero que todo el  
mundo sepa,  
Van a encontrar algo del viejo Jim Crow a  
todas partes donde vayan

Abajo en Louisiana, Tennessee, Georgia  
es un poderoso buen lugar para ir,  
Unirse y acabar con este viejo Jim Crow.

Yo le dije a todo el mundo por la radio,  
decidanse, únanse y acaben este viejo Jim  
Crow.

Quiero decirles gente algo que no saben,  
Hay mucho Jim Crow en un espectáculo  
de película.

Voy a cantar este verso, no voy cantar  
más,  
Por favor únanse, acaben con este viejo  
Jim Crow.

## Jim Crow Blues

*Bunk Johnson told me too,  
These old Jim Crow-isms 's dead bad luck  
for me an' you.*

*I been trav-lin', i been trav-lin' from toe to  
toe;  
Ev-'ry where I have been I find some old  
Jim Crow.*

*One thing, people, I want ev'rybody to  
know,  
You gonna find some Jim Crow ev'ry place  
you go.*

*Down in Louisiana, Tennessee, Georgia's  
a mighty good place to go,  
An' get together, break up this old Jim  
Crow.*

*I told everybody over the radio,  
Make up their mind an' get together, break  
up this old Jim Crow.*

*I want to tell you people somethin' that you  
don't know,  
It's a lotta Jim Crow in a movin' picture  
show.*

*I'm gonna sing this verse, I ain't gonna  
sing no more,  
Please get together, break up this old Jim  
Crow.*

---

<sup>2</sup> Traducción libre.

Otros músicos que compusieron sobre el tema son: Sonny Rollins, baluarte del *free jazz* con su *The freedom suite*; el pianista Billy Taylor, con su composición *I wish I knew how it would feel to be free* (hubiera querido saber lo que se siente ser libre) o John Coltrane con *Alabama*. Dichos artistas no representan, desde ninguna perspectiva, la música de masas. Menos aún Billie Holiday con *Strange fruit*, una de las composiciones más enigmáticas y contestatarias, interpretada por si fuera poco por una mujer negra. Esta última canción vio la luz en 1939 y está basada en un poema de un profesor judío, que una noche vio una foto de un hombre negro colgado en un árbol (Figura 1). Holliday fue perseguida, encarcelada y su calidad musical puesta en duda:

La gente empezó a ir al *Café society* sólo para escuchar *Strange fruit* cantada por aquella mujer negra en trance. La propia Holiday diría después que la canción le recordaba la muerte de su padre, a quien “por culpa de las leyes segregacionistas del Sur”, le negaron la asistencia médica en un hospital ocupado por pacientes blancos. Quizá por eso algunos testigos la vieron llorar más de una vez mientras cantar este himno antiracista. (Álvarez, 2020, p.1)

Adorno enfiló toda su batería crítica contra el jazz, pero se equivocó de blanco. Sus afirmaciones no sustentan hechos históricos o musicales objetivos. Dice Adorno (1962) :

El monocromo piano fue desplazado del predominio que tuvo en el ragtime y sustituido por pequeños conjuntos, generalmente de viento; así también las salvajes prácticas de las primeras Jazz bands del sur, principalmente de Nueva Orleans, o de las de Chicago, se han suavizado al ritmo de la creciente comercialización y recepción, y aunque periódicamente se reaniman (por esfuerzo profesional), vuelven regularmente a sucumbir al negocio, llámense swing, bebop, pierden siempre su filo. (Adorno, 1962, p.126)

Se puede entender la intención de hacer un análisis solo musical y a partir de allí otorgar valor a una obra, pero en el contexto del jazz es imposible. La música desde el siglo XVII hasta el siglo XX en EE.UU. responde a unas dinámicas sociales, culturales traspasadas en todos sus formas por lo musical. El jazz, surge de una realidad histórica, múltiple y mestiza, que intenta trascender por medio de la música, incluso a la manera de Adorno, permitiendo “el tránsito sentido por el artista individual a su expresión directa y personal” (Adorno, 1962, p.127). El autor de *Moda sin tiempo*, se expresa como si fuera posible

separar el exterminio judío de la composición Un sobreviviente en Varsovia, de Schönberg, hablando solo de particularidades musicales o acomodando hechos históricos a su gusto.

Leroi Jones, conocido como Amriri Baraka, fue uno de los escritores y ensayistas de jazz más importantes del siglo XX en EE.UU. Su libro *Black music* (Baraka, 1998), recoge ensayos publicados por él desde 1959 hasta 1967 y ejemplifica la percepción para algunos analistas europeos sobre el jazz :

Damos por supuesto el medio social y cultural y la filosofía de los que emergió Mozart como occidentales, el pensamiento socio-cultural del siglo XVIII europeo nos llega como un legado histórico continuo, y constituye una parte orgánica de Occidente en el siglo XX. La filosofía sociocultural de los negros en los Estados Unidos (como un fenómeno histórico continuo) no es menos específico ni menos importante para cualquier especulación crítica inteligente acerca de la música que salió de ella. Y de nuevo: no es esta una súplica por mejores análisis sociológicos del jazz, pero lo cierto es que esta música no puede ser completamente entendida, en términos críticos, sin que se preste algo de atención a las “actitudes” que la produjeron. (Baraka, 1998, p.16)

Más adelante continúa Jones,

Un crítico solo puede hablar de la “herejía del *bebop*” si desconoce por completo los catalizadores psicológicos que hicieron que esa música fuera el registro exacto del pensamiento cultural y social de toda una generación de norteamericanos negros. Las estéticas del blues y del jazz, para ser comprendidas, deben ser observadas en su contexto lo más ampliamente posible. El *bebop* fue hecho por personas. La pregunta que se debe hacer la crítica es: ¿por qué? Pero es justamente este por qué de la música negra lo que ha sido ignorado o malentendido consistentemente; y es una pregunta que no puede ser respondida sin antes comprender la necesidad de hacérsela. (Baraka, 1998, p.18)

El texto de Adorno (1962) no parece orientado a hacer un análisis sobre el jazz. Podríamos quizás pensar que su crítica se dirige más al *Tin Pan Alley* o a figuras como Irving Berlin, que como vimos, estandarizaron unos criterios con el único objetivo de hacer éxitos musicales. La crítica de Adorno puede pensarse dirigida a un sector de músicos, compositores y directores de la época del *swing* ligados a la industria del entretenimiento

de Broadway, como Woody Herman, Benny Goodman o Glenn Miller. Conocidos como el jazz de la costa Este, estos artistas blancos tenían una mayor aceptación social y menor persecución estatal. Aun así, cuesta entender los argumentos de Adorno. En su discusión sobre el jazz subyace un diálogo acerca del valor y el significado de la música, en el que Adorno ve al jazz como un manierismo de la interpretación: “no se compone en el jazz (...) Lo que se hace es música fácil. (Adorno, 1962, p.128)

Adorno describe el jazz como una música monótona, poco creativa, repetitiva, producto de eunucos que solo aman a sus verdugos; en suma, la antítesis de la creatividad. Sin embargo, los argumentos musicales e históricos que presenta están vinculados a una tradición cuyas prácticas culturales en torno a la música son otras. La lógica de Adorno equivale a valorar en la actualidad la música clásica hindu bajo los paradigmas estéticos europeos occidentales.

En el mismo compendio de ensayos donde Adorno escribe sobre el jazz hay también un análisis sobre Schönberg y el dodecafonismo. Se lee allí una manera de argumentar diferente. Su nivel de comprensión y detalle de la obra de este gran autor es inmensamente mayor que en su ensayo sobre el jazz:

El temprano *Lied Lockung*, del op. 6, que puede tomarse como ejemplo prototípico de un carácter presente aún en la fase dodecafónica, tiene una introducción de diez compases. Coloca en sucesión tres grupos que contrastan duramente y son diversos también en *tempo*: el primero es de cuatro compases, y el segundo y el tercero de tres cada uno. Ninguno de ellos repite perceptible y sensitivamente algo de los anteriores, pero los tres están relacionados por la variación. (Adorno, 1962, p.163)

La minucia del análisis sobre Schönberg, contrasta con las pocas alusiones a las obras más importantes de la historia del jazz, a los *worksong* o al *ragtime* y su crítica al *swing* donde apenas recoge autores. Se trivializa la síncopa musical como un mero artilugio técnico rítmico sobre el que se sustenta todo el “primitivo” fervor por el baile, sin tomar en cuenta la tradición que el jazz representa, en donde la danza no es un manierismo de la época sino más bien un condensación de la relación entre la vida, la muerte y la libertad que trasciende en la experiencia musical.

Como dice dice Isabelle Leymarie:

La música y la danza -formas de expresión por excelencia en todas las sociedades negras- desempeñaron un papel esencial para los esclavos de América. Se convirtieron en un exutorio contra su sufrimiento y en un medio de reafirmar su identidad. Cuando los amos no les permitían bailar en sus viviendas -escribió el cura Dominicó Labat en el siglo XVIII- después de trabajar en las plantaciones de caña de azúcar, andarán tres o cuatro leguas los sábados a medianoche para encontrarse allí donde se celebre un baile. (Leymarie, 1997, p.39)

Así, la opinión de Adorno parece más un asunto de gusto personal que de comprensión de unas cualidades musicales. Como se dijo anteriormente, cuando se trata de una discusión sobre el valor de la música, las clasificaciones suelen ser deliberadas y responden a visiones del mundo. En el texto, Adorno identifica dos clases, la música seria, académica y culta y la música de masas, fácil, popular y no académica.

El Profesor Juan Sebastián Ochoa de la Universidad Javeriana en su tesis doctoral titulada Los discursos de superioridad en el jazz frente a otras música contemporáneas, nos plantea lo siguiente:

Los criterios con los que se considera, al interior de la academia, qué música es verdadero arte, lo cual implica qué música es objeto legítimo de estudio, hacen parte de un cuerpo ideológico relativamente coherente y estructurado, típico de la modernidad occidental. Por lo tanto, los criterios con los que se juzga a la música clásica como música superior frente a cualquier otra música, lo cual la hace parte de la alta cultura, no se pueden enumerar a la manera de una lista de chequeo, como elementos separados, sino que se deben mirar como un todo, como argumentaciones interrelacionadas. (Ochoa, 2010, p.14)

Ochoa nos ofrece unos criterios bajo los cuales esta música artística, clásica, superior, se constituye como alta cultura y cómo dichos valores son determinantes en la forma como nos relacionamos con ella. Estos criterios no solo inciden en las academias de música colombianas en donde se enseña jazz, y no cumbia, joropo o guabinas, sino también, desde mi punto de vista, incide en las valoraciones de Adorno sobre el jazz.

Según Ochoa, el primer criterio debe ser siempre la originalidad. Se parte de la capacidad individual y compositiva del músico y por lo tanto no debe existir una imitación o copia de

algo ya realizado sino un producto con identidad propia. Dice el profesor que en ese contexto, la imitación es propia de la artesanía y no del arte. De la mano de esta capacidad creativa está la genialidad.

El genio es capaz de ver más allá de todo, es así como en tercer lugar, este genio creativo es capaz de trascender las fuerzas sociales y concentrar su atención en la música. “La obra de arte debe estar por fuera de las condiciones sociales de su existencia” (Ochoa, 2010, p.14) para que se entienda como una obra “pura y autónoma”. En la medida que la música se aleja de las condiciones objetivas de la existencia se privilegia la música instrumental sobre la música cantada, pues al tener letra, la música cantada está sujeta a un referente concreto, lo cual la hace “impura”, la “contamina”. En este caso la valoración debe ser objetiva, racional y científica, sobre todo teniendo en cuenta que estamos hablando de música escrita, lo que determina un énfasis y desarrollo mayor en la parte armónica y no tanto en lo rítmico ya que lo rítmico se asocia a la subjetividad, al cuerpo, a las emociones. Por esto, la música “artística” debe ser compleja y debe requerir de excelencia técnica para su interpretación, es decir un virtuosismo instrumental.

Más allá de la rigurosidad histórica o contextual que podamos apelar del texto de Adorno, vemos al filósofo alemán inscrito dentro de una lógica argumental de originalidad, genialidad, autonomía musical, virtuosismo técnico y apego a la partitura. La música seria que refiere en su texto, es capaz de producir este efecto disonante con respecto a su tradición y anclada en su legado histórico, acepta o altera a la manera del dodecafonismo el lenguaje musical, pero con unos antecedentes que la sitúan en un estatus mayor. Desde luego el jazz, siendo una música popular, fácil, oral y de masas, en su apego a la industria (imitativa por naturaleza) sólo se constituye si acaso en una “moda sin tiempo”.

En el ensayo sobre Schönberg, al referir sus capacidades musicales dice Adorno :

De hecho, la música de Schönberg exige desde el primer momento una colaboración activa y concentrada: la más aguda atención a la multiplicidad de lo simultáneo, renuncia a las habituales muletas de una audición que siempre sabe ya lo que va a venir después, tensa percepción de lo individual, específico, capacidad de apresar con precisión caracteres que cambian frecuentemente en reducidísimo ámbito, y capacidad de entender su historia sin repeticiones. La pureza y la rectitud con las que Schönberg se entrega siempre a la exigencia de la cosa le han dejado



sin influencia; la seriedad, la riqueza y la integridad de su música suscita más bien rencor. (Adorno, 1962, p. 157)

Schönberg es capaz de trascender las fuerzas sociales y, como Beethoven, crea un lenguaje nuevo (dodecafonismo), por lo que se requiere una compleja abstracción intelectual para comprender su música (dominio técnico-virtuosismo). El músico-artista por su parte, es incomprendido y excluido de los círculos académicos y sociales. Pero entonces ¿escapa el jazz y sus músicos a estas particularidades en la época de Adorno? Me atrevería a decir que no, pero el contexto y desarrollo del jazz nos sugiere un tipo de análisis especial, ampliado a otras músicas del continente americano es muy posible. Como plantea Leroi Jones, estas nuevas músicas trascienden el aspecto puramente musical:

No es solo que la mayoría de los efectos del jazz sean imposibles de transcribir, sino que también cada nota significa algo que es adyacente a la notación musical. Las notas de un solo de jazz existen en una notación no sólo por razones musicales. Las notas de un solo de jazz, cuando aparecen, existen como tales por razones que son musicales solo de manera concomitante. Los alaridos de Coltrane no son “musicales”, pero son música, y una música muy conmovedora. Los gritos de Ornette Coleman son musicales solo una vez que se comprende la música que su “actitud” emocional intenta crear. (Baraka, 1998, p.17)

Esa actitud, ese ¿por qué? que plantea Jones en su *Black music* constituye una revelación en su época y en la nuestra. La dispersión y fragmentación del ritmo en el *ragtime*, el emotivo grito libertario del *blues*, la alegría que se baila del *swing*, la transgresión de las relaciones melódicas, armónicas y rítmicas del *bebop* o el *free jazz*, todas estas músicas plantean a la tradición europea occidental unas nuevas maneras de relacionarse con lo musical. El jazz en este caso expone una idea soberana de libertad individual y colectiva, que trasciende la partitura como expresión final de la obra. Se libera en la improvisación espontánea y disruptiva, la obra musical no tiene su fin en la partitura escrita, esta se transgrede y transforma. El estándar de jazz no es un manierismo musical, es apenas un puerta que tiene su asiento en la expresión individual o colectiva en donde no necesariamente el ejercicio compositivo está determinado por un genio trascendente, sino también por una colectividad anónima, autónoma y libre. Como diría el saxofonista

Gilad Atzmon:

El jazz es una visión del mundo, una forma innovadora de resistencia para mí, tocar jazz es luchar contra el orden mundial de Bush, Blair y Sharon, buscar la liberación incluso a sabiendas de que nunca la obtendré, atacar el nuevo colonialismo estadounidense, proclamar aquello en lo que creo, hacer campaña a favor de la liberación de mis hermanos palestinos e iraquíes. Tocar jazz es sugerir una realidad alternativa, reinventarme, estar listo para hacerlo hasta el final amargo. (Atzmon, 2004, p.488)

En este punto del trabajo se pueden deducir algunas conclusiones, pero sería importante retomar las preguntas que se plantearon al principio de este texto: ¿bajo qué criterios filosófico valoramos la música popular?

## Conclusiones

Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia (el examen, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada, en este caso la música), el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la música o la obra musical, concepto problemático, ambiguo y hoy en entredicho. La multiplicidad de puntos de vista respecto a este concepto provoca una multiplicidad de planteamientos analíticos. (Nagore, 2004, p.2)

### Coda

Como planteamos en la introducción, el análisis musical no es reciente. Desde Grecia hasta nuestros días, muchos filósofos han abordado el tema de la música. Sin embargo, no es sino hasta el siglo XIX cuando aparecen los primeros intentos por transformar dichos conceptos en ciencia. La musicología intenta explicar las características de la creación musical dotando al naciente público de la era industrial con herramientas para comprender la música.

En 1885, Guido Adler escribió uno de los primeros tratados sobre musicología: Alcance, método y objetivo de la musicología. Este texto abre la discusión en torno a las posibilidades de estructurar y conceptualizar la expresión musical. Adler habló de musicología histórica y sistemática. La primera trata sobre el desarrollo de los estilos y formas musicales; la segunda, sobre las leyes que rigen lo musical: la armonía, la melodía y el ritmo. Sin embargo, la musicología nace ya inmersa en una dicotomía: música utilitaria vs. música seria:

El término musicología hizo su ingreso en la historia en 1827, año de la muerte de Beethoven, un momento en que aparece la *Gebrauchsmusik*, la música de diversión (Johann Strauss) separada de la música seria. Es el momento en el que los conciertos introducen, por primera vez, músicas del pasado (Mendelssohn y La pasión según San Mateo, de Bach), adquiriendo una conciencia de la historicidad de las obras. (Guzmán Naranjo, 2016, p.1)

El texto de Adorno *Moda sin tiempo* (1962) plantea una discusión en este orden. Aunque caracterizaciones como música seria, utilitaria, popular, académica, folclórica no escrita y escrita (partituras), aparecen durante el siglo XIX, aún hoy en día y más durante la época de Adorno, hacen parte del análisis musical, lo que posibilita entender el texto de Adorno dentro una línea dura de análisis estructuralista. Solo remitirnos al texto es suficiente para entender el desprecio de Adorno por el jazz y la imposibilidad de verlo como una manifestación artística profunda.

El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, castrate como proclama y ríe el eunucoide sonido de la jazz band, y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia. (Adorno, 1962, p.137)

La manera de referirse al jazz de Adorno por momentos parece más un insulto que un análisis:

El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es potencialmente uno de esos acusados al estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos. (Adorno, 1962, p.140)

Nagore (2004) plantea que han existido 3 corrientes más o menos constantes: una estructuralista, otra hermenéutica y una corriente cognitiva o fenomenológica. Dentro de las dos primeras podríamos ubicar a Adorno. El análisis estructuralista según Nagore, considera la música como un artefacto o un texto fijado en una partitura por un compositor, o por un transcriptor en el caso de la música oral. Este tipo de análisis destaca las cualidades de la obra, su funcionamiento sistematizado y sus características. Se trata de un análisis formal y funcional de la pieza. Este estructuralismo musical considera la composición (pieza, partitura, transcripción) como una entidad autónoma y separada de su realidad concreta. Por otro lado, bajo la corriente hermenéutica, la obra es concebida como un objeto cambiante, determinado no solo por las cualidades musicales y la ejecución dentro de un *performance*, sino también por sus características históricas. Nagore explica que “el análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual” (p.3). La hermenéutica musical entiende la pieza en su

devenir histórico, lo que sugiere una subjetivación del objeto de estudio y cambios en la valoración de la obra. El tercer tipo de análisis concibe la música más allá de la obra y la entiende como un objeto determinado también por la percepción, “a través, de los mecanismos psicológicos de la percepción o escucha, que son el objeto del análisis” (Nagore, 2004, p.3).

Este trabajo, así como los textos citados dentro de él, se enmarcan dentro de una concepción un tanto estructuralista y hermenéutica de la interpretación musical. Si bien este texto expone una visión contraria a la de Adorno sobre el jazz, los métodos de análisis se enmarcan dentro de las 2 primeras corrientes presentadas por Nagore, ambos análisis contienen elementos a partir de los cuales se intenta entender, valorar y estructurar la música.

Este trabajo se instaura dentro de una concepción del arte musical que expone valores como originalidad, autonomía creativa frente a contexto, genialidad y complejidad como determinantes en la creación de piezas musicales tanto en contextos académicos como populares lo que hace complejo el análisis, dado que la tecnología, la democratización del arte, la facilidad para conseguir instrumentos en diversos espacios, el acceso a los textos (partituras) han equilibrado la balanza incluso en la época de Adorno de tal manera que es posible encontrar en la llamada música popular o de masas búsquedas personales, autónomas y complejas desde la ejecución y la creación. En la época de Adorno ya era evidente que muchas obras de jazz cumplen con las mismas características a partir de las cuales se valoró tradicionalmente la música europea occidental.

Abordar el análisis musical en la actualidad plantea retos significativos. La interdisciplinariedad y el contexto parecen ser la clave. Si algo podemos criticar del texto de Adorno es precisamente la falta de contextualización y rigor histórico en torno a la producción jazzística. Desde el título, *Moda sin tiempo*, se nos sugiere un manierismo musical que no revela la realidad de los procesos históricos, culturales y musicales que se estaban desarrollando en dicho momento dentro de una comunidad discriminada, con la complacencia del Estado y de muchos ciudadanos, que determinaron en gran medida, el carácter y la actitud de los músicos ligados al género Jazz.

Como plantea Nagore:

Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de explicar su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado. (Nagore, 2004, p.8)

Esta falta de contextualización en el texto de Adorno revela una visión del jazz traspasada más por el gusto personal que por consideraciones musicales o culturales y responden más a prejuicios sociales que, como hemos visto, eran comunes y aceptados en todos los ámbitos de la sociedad incluso en ambientes académicos y filosóficos durante este periodo en EE.UU. y Europa. De ahí la obvia dicotomía entre música seria y música popular o de masas, planteada durante todo el escrito del pensador Alemán.

Como explica Nagore, el actual análisis musical requiere mucha apertura y es posible que tres piezas distintas planteen diferentes técnicas y metodologías de estudio:

El aumento del interés por las músicas no canonizadas (una de las consecuencias más positivas del rechazo del concepto idealista de obra y autor es el acercamiento a géneros, tipos de música o contextos musicales considerados tradicionalmente como menores), una nueva valoración del sonido y el contexto. Estos aspectos pueden y deben renovar nuestro trabajo musicológico y analítico. (Nagore, 2004, p.10)

Esta apreciación vale tanto para la época de Adorno como para la nuestra.

## Da Capo al Fine

*“Ya no aguantaba las armonías estereotipadas que cualquiera tocaba entonces. No paraba de pensar que debía haber algo diferente. A veces lo podía oír pero no lo podía tocar”*

(Navarro y Gavasa, 2011, p.484)

Las músicas producidas en la actualidad responden a mixturas y a una sinergia histórica que son difíciles de observar con claridad y requieren análisis detallados y profundos. Este texto constituye apenas una exposición, en el sentido musical, del término, un primer movimiento donde se presentan los temas. Quedan por discutir las actuales relaciones entre tecnología y música, que plantean nuevos retos desde el análisis, la creación, la instrumentación, la ejecución y la escucha de la música, tanto en lo individual como en lo colectivo. Sin lugar a dudas, se abre un panorama todavía más complejo que requiere, quizás, nuevas categorías o valores en torno a la música compuesta o interpretada.

Las clasificaciones que dieron origen a conceptos como el de música popular son insuficientes desde mi criterio y no retratan lo que musicalmente pasa, ni la complejidad de la experiencia musical del oyente actual, por lo que el concepto de música popular, parece perdido en la indefinición. En las academias de música, lo popular refiere valores como fácil, no académico y oral. Son pocas las universidades que incluyen la enseñanza de músicas calificadas dentro de esta categoría, aunque esto ha venido cambiando.

En mi caso, estudié percusión con énfasis en músicas populares, cuando la normalidad es que se estudie música clásica, o en mi caso, percusión sinfónica. Quizás incluso jazz, dada la aceptación casi unánime del jazz como música de élite, música académica, que vale la pena recordar y enseñar. Son muchos los conservatorios de música que hoy en día presentan el programa de jazz en el mundo, la Universidad EAFIT en Medellín, para dar un ejemplo local.

El desarrollo técnico musical actual a la hora de interpretar instrumentos de reciente aparición es tan alto que requiere también la creación de nuevas formas de análisis que puedan interpretar estos acontecimientos. Dentro de los nuevos instrumentos se cuentan los instrumentos de percusión (congas, timbales, bongos, maracas, cajón, etc.), batería, bajo, guitarra eléctrica y saxofón. Estos instrumentos abren múltiples posibilidades

expresivas tanto para músicos como para oyentes, posibilitando el desarrollo de nuevos formatos instrumentales y géneros. Cabe recordar que 100 años de creación es poco, cuando se compara con instrumentos como la guitarra acústica, el violín o el piano, que tienen más de 300 años de desarrollo.

Un ejemplo bastante interesante en la música contemporánea es el arpista colombiano Edmar Castañeda, quien inspirado en los trabajos musicales de Jaco Pastorius y la música llanera colombo-venezolana creó un híbrido de arpa con bajo.

Esto es una técnica que he desarrollado por muchos años aquí en Nueva York en esta búsqueda del jazz, en la búsqueda de crear algo nuevo, y es que con la mano izquierda tú lo utilizas como un bajista y con la mano derecha como un guitarrista o piano, nunca pienso como un arpa. (Arias, 2022, p.1)

Otro ejemplo maravilloso es el percusionista colombiano Samuel Torres quien introduce las congas como instrumento solista dentro de los formatos sinfónicos. Aunque trabajar dicho instrumento con un sentido melódico se venía desarrollando desde la década del 40 en el jazz, Torres logra consolidar una expresión personal que va más allá de acompañar melódicamente una canción con 3 congas.

La audición del disco es sorprendente. Luego de la introducción de la orquesta, la entrada de las congas parece una prolongación de la melodía. ¡Un instrumento que tiene un papel de soporte rítmico, de repente, se convierte en solista! Cuando le pregunto cómo se logra ese efecto, Torres me explica: Las congas son melódicas. Y ahora existen unos parches plásticos que permiten afinarlas con exactitud, porque el cuero se afecta con la humedad y puede variar hasta medio tono. Por eso un instrumento como el tambor alegre es más difícil. Pero este ejercicio no es nuevo; lo hacía Cándido Camero y lo hacía Patato Valdés. (Garay, 2020, p.1)

Jorge Drexler en un conversatorio sobre música e identidad (Drexler, 2017) nos recuerda que la décima creada por el poeta y músico Vicente Espinel en 1591 en España, dejó de practicarse allí, mientras que en más de 20 países en América hasta el día de hoy, se interpreta con diferentes nombres.

La música desborda los límites, no conoce fronteras, en algunos casos se resiste al análisis. Este debate plantea retos interesantes desde la academia, tanto de filosofía como de música, las transformaciones que se viene dando a todo nivel en el ambiente musical actual



son muy relevantes y nos dan indicios de cómo estamos habitando el mundo. La música revela pinceladas de lo que somos. De alguna manera, los tangos que escuchaba mi abuela en Radio Paises, su nostalgia por un país lejano (Argentina) que nunca conoció, pero que habitó en sueños por décadas sintiendo y pensando que las canciones de Gardel, eran un retrato de su vida, amores, tristezas y dicen mucho sobre ella.

Charlie Parker cuenta:

Sí, esa noche improvisé durante mucho tiempo sobre Cherokee. Mientras lo hacía, me di cuenta de que al utilizar los intervalos superiores de las armonías como línea melódica, colocando debajo armonías nuevas más o menos afines, podía tocar de repente aquello que por tanto tiempo había oído dentro de mí. Me llené de vida. (Catalán, 2016, p.486)

Esa música que clasificamos o valoramos como popular, quizá indescifrable, contiene vida, baile, disonancia y azar; pero también posee estructura y orden, es el fruto de unas tradiciones que apenas comienzan a entenderse... si acaso...

**Fine**

## Referencias

- Adler, G. & Mugglestond, R. (1981). *The Scope, Method, and Aim Musicology* (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), Australia: International Council for Traditional Music, pp. 1-21.
- Adorno, T. W. (1962). *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Ariel.  
<https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/adorno-theodor-1955-prismas.pdf>
- Adorno, T. W. (1970). Moda sin tiempo. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992), (6), 90–103. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11877>
- Adorno, T. W. traducción de Navarro Pérez, J. (1970). *Teoría estética: Obra completa*. Ediciones Akal. <https://books.google.com.co/books?id=BXWZCAAQBAJ>
- Alston, G.C. (1912). Schola Cantorum. In [The Catholic Encyclopedia](#). New York: Robert Appleton Company. Retrieved November 6, 2022 from New Advent:  
<http://www.newadvent.org/cathen/13547b.htm>
- Álvarez, R. J. (2020). '*Strange fruit*' de *Billie Holiday*: tres estrofas de jazz contra el racismo. *El Mundo* 7 de junio de 2020.  
<https://www.elmundo.es/cultura/musica/2020/06/07/5ed92bd3fdddf593c8b45d7.html>
- Amoruso, N. (2008). Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 55, 18.
- Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. 2011. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6
- Arbeau, T. (1589). *Orchésographie: traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*.
- Aristóteles, traducción de Fernández, E. G. (2005). *Política*. Ediciones Istmo, S.A.

Atzmon, G. (2004). *¡Salvemos el jazz!* The Guardian 16 de noviembre de 2004.

<https://rebellion.org/salvemos-el-jazz/>

Baraka, I. A., Baraka, A., & Jones, L. (1998). *Black Music*. W. Morrow.

<https://books.google.com.co/books?id=OEgYAQAIAAJ>

Berendt, J. E. (1994). *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica. ISBN 958-38-0003-1.

Bidon-Chanal, S. (2019). Philosophical perspectives on pop-rock. In *Boletín de Estética* (Issue 47, pp. 26–64). Centro de Investigaciones Filosóficas. <https://doi.org/10.36446/BE.2019.47.91>

Castagna, P. (2010). *Música Americana portuguesa*. História e Música do Brasil. São Paulo. Ediciones Alameda.

Drexler, J. (2017). *Poetry, music and identity* [Video]. TED talk.

<https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>

Garay, J. C. (2020). *De Colombia para el mundo, un concierto para congas y orquesta*. Revista Semana del 24 de enero de 2020.

<https://www.semana.com/cultura/articulo/samuel-torres-y-la-orquesta-nueva-filarmonia-y-su-concierto-para-congas-y-orquesta/649306/>

García Martín, J. A. (2021). La lucha contra la segregación racial y por los derechos civiles en Estados Unidos: una aproximación a través de la canción-protesta estadounidense. *El Futuro del Pasado*, 13, pp. 451-504.

<https://doi.org/10.14201/fdp.2737>

Gardeta, C. (2013). 1920-1930: La modernidad al poder. Tin Pan Alley, fábrica de éxitos. Jazzitis.

<https://www.jazzitis.com/articulos/1920-1930-la-modernidad-al-poder-4-tin-pan-alley-fabrica-de-exitos-ii/>

Guzmán Naranjo, A. (2016). *Contexto histórico del análisis musical*. Universidad EAFIT - Maestría en teoría de la música.

[https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m\\_\\_todos\\_de\\_an\\_\\_lisis\\_-\\_nattiez\\_tri](https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m__todos_de_an__lisis_-_nattiez_tri)

Jové, C. (2006). *Joe Hill: Sindicalismo con banda sonora*. Madrid, España: Ediciones de Intervención Cultural-EI Viejo Topo.

Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas del Sur*, 1(1). <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top>

Navarro, J. M. (2013). *RENACIMIENTO: Mecenas, clientes y artistas*. Vivirarte. <http://jmnavarron.blogspot.com/2013/06/renacimiento-mecenas-clientes-y-artistas.html>

Navarro, F. y Gavasa, J. (2011). *Charlie Parker*. Blog del 27 de julio de 2011 <https://juangavasa.blogia.com/2011/072701-charlie-parker-por-fernando-navarro.php>

Ochoa, J. S., (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. *El Artista*, (7), 11-27. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87417258002>

Ortiz Fernández, F. (1975). *Los negros curros*. La Habana, Cuba. Editorial de ciencias sociales.

Ospina R., S. (2010). Juliana Pérez González. *Las historias de la música en hispanoamérica (1876-2000)*. Maguaré.

Perez Gonzalez, J. (2011) *Música Popular en las historias de la música latinoamericanas del siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto*. En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música.

Pernas, D. (2016). Tin Pan Alley: la calle que fue la capital de la música a primeros del s.XX. *Cultura Inquieta*. <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/10732-tin-pan-alley-la-calle-que-fue-la-capital-de-la-musica-a-primeros-del-s-xx.html>

Ramón Catalán, J. (2016). T. W. Adorno y el jazz: un apagón intelectual. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (141), 477–490. <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i141.2398>

Ratner Arias, S. (2022). *Edmar Castañeda, arpa a ritmo de jazz con sabor a Colombia*. Los Angeles Times en Español del 13 de abril de 2022.

[https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2022-04-13/edmar-castaneda-  
arpa-a-ritmo-de-jazz-con-sabor-a-colombia](https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2022-04-13/edmar-castaneda-<br/>arpa-a-ritmo-de-jazz-con-sabor-a-colombia)

de los Santos, J. R. (2020). *Historia maldita del rock*. Luciérnaga CAS.

Vicente, T. (2013). Aspectos preliminares. In *Artes MusicAles Revista* (Vol. 36).

(Oficina de Programas de Información Internacional DEPARTAMENTO DE ESTADO DE  
EE.UU.2008 pág. 21)

## Discografía

1. <https://www.youtube.com/watch?v=jLehM6ZIJq4> (after the ball 1892)
2. <https://www.youtube.com/watch?v=BoBZ89rw3zM> (God bless America 1918)
3. <https://www.youtube.com/watch?v=qZchKSm7I5k> Dodecafonismo
4. <https://www.youtube.com/watch?v=IxMVTbl1x68> canto monódico
5. <https://www.youtube.com/watch?v=Ni9BoswrjFo> canto polifónico
6. <https://www.youtube.com/watch?v=Xk1W22yHLJQ&list=PLwspCTvIIAtNWYNszbbFmeFJ9-EBB6No7&index=4> Musica de trovadores
7. <https://www.youtube.com/watch?v=3-ocRHw2dYU> musica de juglares
8. <https://www.youtube.com/watch?v=FUVQYYSZtw0> Profana , renacentista
9. <https://www.youtube.com/watch?v=aqHlmgnetpw> Instrumental del renacimiento
10. <https://www.youtube.com/watch?v=rq55kmRfm08>  
<https://www.youtube.com/watch?v=61FFwn-s26o> danzas o bailes renacentistas
11. <https://www.youtube.com/watch?v=l8sbTaf8YKA> barroco latinoamericano
12. <https://www.youtube.com/watch?v=61r2gD6UopU> un sobreviviente en Varsovia
13. <https://www.youtube.com/watch?v=j2fhraskYP0> Manteca
14. <https://www.youtube.com/watch?v=saN1BwixJxA> Alabama
15. <https://www.youtube.com/watch?v=3X9LvC9WkkQ> Brahms , danza hungara
16. <https://www.youtube.com/watch?v=nDkd9bVhmek&t=617s> Ragtime
17. <https://www.youtube.com/watch?v=d5Rz2WCR4YY> Chuck berry y Elvis presley
18. [https://www.youtube.com/watch?v=Fq0IXTTS\\_1E](https://www.youtube.com/watch?v=Fq0IXTTS_1E) Jim crow blues

19. <https://www.youtube.com/watch?v=KWTkuLDy76o> leroi jones

20. <https://www.youtube.com/watch?v=3fgxyyrgZ-I> bebop

21. <https://www.youtube.com/watch?v=iPDzISda8P8> free jazz

22. <https://www.youtube.com/watch?v=EAVejLjXVdw> Glenn miller

23. <https://www.youtube.com/watch?v=cNtlOrkrRLA> Schoenberg Op.6

24. <https://www.youtube.com/watch?v=SloWRVE-H58&list=PLt9oXDyRq3CFdGwx9HQJOdTkbrPYo0AWC> Work song