



**TRANS 15 (2011)**  
**RESEÑAS/ REVIEWS**

**Derek B. Scott. Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna. Nueva York: Oxford University Press, 2008. 320 pp. ISBN: 9780195309461**

Reseña de Leonardo J. Waisman (CONICET/ Universidad Nacional de Córdoba)

El libro de Derek Scott, uno de los primeros promotores de la “musicología crítica”, se presenta en el material publicitario como un estudio pionero de la música popular en el siglo XIX. De alguna manera lo es, pero paradójicamente nos hace patente, en sus referencias y bibliografía, que hay una verdadera tradición de escritos sobre aspectos específicos de su tema. Como sucede en general en los estudios de música popular, muchos de éstos no provienen de la musicología, sino de disciplinas como la historia social, cultural o literaria. Contra lo que se podría esperar, no se trata casi exclusivamente de producciones recientes: además de los libros y artículos contemporáneos a los hechos que describen, una buena cantidad de títulos es de la primera mitad del siglo XX. En lo que el presente volumen es decididamente innovador es en su enfoque multinacional y multigenérico, ya que se trata de establecer una genealogía (seguramente parcial) de la hegemónica música popular de nuestros días a partir de una amplia base histórica. Quizás no todo lo amplia que pudiéramos desear los que no pertenecemos ni al mundo angloparlante ni francófono: las referencias al ámbito mediterráneo son casi inexistentes. En particular, el abigarrado espectro de la música popular y semi-popular española, está totalmente ausente, a

---

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



pesar de su fuerte desarrollo comercial y urbano en su país de origen y a pesar de su gran difusión internacional.

Consta el volumen de dos partes claramente diferenciadas. En la primera, Scott promete un panorama “de la nueva música popular para el hogar, la sala de conciertos y la escena, en el contexto de la vida social, económica y cultural” de las ciudades citadas en el título (pp. 7-8). Se presenta en cuatro capítulos: “Profesionalismo y comercialismo”, “Nuevos mercados para bienes culturales”, “Música, moralidad y el orden social” y “La escisión entre arte y entretenimiento”. La segunda parte aborda estudios más detallados de otros tantos géneros surgidos, nutridos y desarrollados en esas metrópolis: el vals vienés, los *minstrels*, el *music hall*, y el cabaret artístico.

La diversidad de enfoques empleada en la segunda parte, en la que se interroga a cada uno de estos géneros con objetivos y presupuestos muy diversos, es perfectamente aceptable; de hecho, contribuye a la riqueza del libro. Menos aceptable es la falta de una línea coherente de relato para la primera parte, que aparece más como una acumulación de facetas de un objeto poliédrico que como una visión de conjunto sistemática y coherente. Quizás lo que falte para lograr esto último sea una reflexión teórica más extensa y explícita sobre las bases epistemológicas del objeto de estudio: Scott hace frecuentes referencias a modelos teóricos (los “mundos del arte” de Becker, la “distinción” de Bourdieu) y a menudo previene al lector contra una aplicación simplista de conceptos como “clases sociales” o “gusto”, pero falta una definición positiva de lo que, en el marco del presente estudio, el autor considera “música popular”. ¿Cuál es el sujeto de su narración? A falta de un tratamiento adecuado en el libro, el lector termina por concluir que éste es la música popular de la segunda mitad del siglo XX, y que la exploración del pasado no es otra cosa que una búsqueda de precursores y la historia una construcción teleológica al estilo de los “antecedentes de la tonalidad” o “creadores de la forma sonata” que tanto desprestigio alcanzaron en la musicología crítica hace algunas décadas. Es cierto que la introducción nos instruye sobre los cambios de sentido de la palabra “popular” a lo largo del siglo XIX y que el autor declara su propósito de exponer la aparición de un estilo específico –o, al menos, de ciertas marcas estilísticas– que permitirán hablar de una música popular por estilo y no popular por aceptación masiva. Pero a falta de una definición categórica, lo que más se percibe en el discurso de Scott son los rasgos citados como antecedentes de la música popular de hoy, considerada implícitamente como una categoría intemporal (“la revolución [de la música] popular en el siglo diecinueve resultó ser permanente” [p. 5]), así como la “música clásica” es tácitamente supuesta como invariante. Se olvida así la clarividente advertencia formulada por Middleton hace

ya 20 años: no olvidar que la historia de la música popular está íntimamente entrelazada con la de la música académica. De hecho, (como he propuesto en Waisman 2008: 12) se puede decir que en un mismo momento, las décadas finales del siglo XVIII, se produce, no el desgajamiento de una música popular de una “clásica” preexistente, sino una división de un tronco único en dos nuevas ramas. Así como se va formando una estética y un mundo Beckeriano alrededor de la música popular, también se va constituyendo uno en torno a la música “clásica”. Ambas emergen simultáneamente y ambas están en etapa formativa durante el siglo XIX. Algo de esto se deja vislumbrar en el capítulo 4, quizás el más interesante del libro, pero en otros capítulos del libro campea una visión monolítica y una estética invariante de la música “seria”.

La ausencia de una reflexión más rigurosa a estos respectos desdibuja los contornos de lo que el autor pretende narrar. Por ejemplo, en su tratamiento de Offenbach, se echa de menos alguna referencia al indudable enraizamiento y las claras continuidades entre la tradición más que centenaria de la *opéra comique* y la *opéra bouffe*. En lugar de presentar al compositor francoalemán dentro de su marco genérico “natural”, se propone como término de comparación la ópera seria italiana (“Parte del atractivo popular de Offenbach era su uso de *couplets* [verso más estribillo] en lugar de arias y cavatinas” [p. 55]). Y, ya que estamos, ¿por qué se incluye dentro de la música popular a la *opéra bouffe* y no a la *opera buffa*? De hecho, uno de los recursos favoritos y más antiguos de esta última era la parodia de la *opera seria*, un elemento que Scott convierte en central para la definición de la opereta ochocentista (pp. 101-108).

Por otra parte, el armado narrativo de los capítulos generales se resiente por una falta de ilación o de planificación a pequeña escala. El tramo inicial del primer capítulo, por ejemplo, comienza con un par de párrafos sobre el crecimiento numérico de los músicos profesionales (“profesionalización” me parece una designación engañosa, ya que –por ejemplo– los músicos catedralicios del siglo XVIII eran tan profesionales como los profanos del XIX), continúa con dos páginas sobre las organizaciones de conciertos (¡de música “clásica”!) en las cuatro ciudades de la muestra durante la primera mitad del siglo, prosigue con temas misceláneos como son algunos precios, el estatus social del público y ciertas prácticas musicales de aficionados, luego presenta el *music hall* como ejemplo de emprendimiento comercial, se dedica en seguida a las mujeres músicas y concluye la sección con notas sobre los precios en los Conciertos Promenade (al menos para el lector no británico, no queda claro que es una *promenade*, algo que se devela recién en el capítulo siguiente) y la capacidad económica de las clases bajas para acceder a la música. A continuación, vienen secciones subtituladas e internamente homogéneas sobre la impresión

musical, la industria del piano, el derecho de autor y el *star system*. Toda la información brindada es interesante y relevante, pero la impresión que deja en el lector es más la de un “cortar y pegar” según categorías predeterminadas que la de un discurso construido a partir de la lógica interna que el autor percibe en su objeto de estudio.

El segundo capítulo pasa revista a los “nuevos mercados”, entendidos más como nuevos géneros y nuevos escenarios musicales especializados que como nuevas formas de difusión y consumo de la música. Los salones privados, los Promenade Concerts, el *music hall* (Londres), los cafés-concert y cabarets (París), los espectáculos de *minstrels* pseudo-negros y géneros afines (Nueva York), los *variety shows* y dos tipos distintos de *vaudeville* (Nueva York y París) desfilan por esas páginas, incluyendo heterogénea y amena información sobre clientela, empresarios, estilos y características de sus respectivas formas de funcionar. En algunos casos, sería de desear un tratamiento algo más detallado: más que un panorama es un menú, del cual se nos explican sólo algunos platos.

En la introducción al capítulo siguiente, el autor advierte sobre los problemas teóricos que plantea la relación entre música, moral y orden social. Y su recorrido por las diversas implicancias ideológicas de la música en el siglo XIX los hace patentes. Si, por una parte, ésta se nos presenta como una manifestación privilegiada de los valores morales burgueses de templanza, trabajo, autosuficiencia, por otra, se hace hincapié en el sentimentalismo romántico. Además, muchas músicas de la época fueron vistas como amenazas a la moralidad pública y muchas otras representan un punto de vista opuesto a los valores recién mencionados, parodiándolos, haciendo patente sus hipocresías y construyendo una especie de contracultura. El recorrido de Scott por todas estas facetas tiene el mérito de patentizar la riqueza de contenidos de las músicas populares, pero sus limitaciones teóricas (que se quieren justificar en la página 58 por el enfoque histórico del libro) no permiten una comprensión global del tema.

“La escisión entre arte y entretenimiento” aparece como el núcleo conceptual del libro, y tiene éxito en plantear algunos de los problemas centrales del dualismo cultural que supone el título y que constituyó un dato esencial de la cultura occidental al menos hasta mediados del siglo XX. Se entremezclan aquí elementos de estética, clase social e ideología. Originalidad o novedad, facilidad o dificultad de factura y comprensión, comercialismo o fidelidad a valores “artísticos”, apelación a lo sensorial o al intelecto, interés efímero o duradero son algunas de las oposiciones binarias cuyos antecedentes se exploran. El surgimiento del concepto de “folk” como tercero en discordia, a fines del período estudiado, está también incluido en este interesante capítulo

La segunda parte del libro está ordenada con criterio principalmente cronológico. La “revolución” del vals vienés es tratada sobre todo desde el punto de vista estilístico, aunque no se ignoran aspectos de la recepción y se incluye un examen bastante detenido de su historia, a través de una síntesis de las biografías de Lanner, Strauss padre y Strauss hijo. Se precisan como características definitorias de un “estilo popular” aspectos rítmicos (las “pushed notes”, notas que se adelantan a la marcación del tiempo), melódico-armónicos (la sexta agregada, la séptima que no opera como sensible) y de orquestación. En esta empresa, Scott se apoya sobre investigaciones previas, como las de Schönherr, Linke y Van der Merwe. La discusión es lúcida, pero sería necesario agregar que, en todos y cada uno de los aspectos, no se trata de innovaciones que van más allá de la práctica musical académica, sino de la mayor frecuencia que adquieren estos procedimientos en el vals vienés, hasta constituirse en marcas distintivas. Por sólo citar un contraejemplo: el tema del primer movimiento de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz incluye (cc. 103-106) una séptima y una sexta que no necesitan ni reciben resolución. Observar esto no significa desvalorizar la música en cuestión, sino precisar los alcances del término “revolución” en cuanto a ella se aplica: no se trata de innovaciones o aportes a un postulado crecimiento lineal de los recursos técnicos de la música sino de la instalación de un mecanismo propio de las músicas populares: la reiteración de marcas estilísticas que operan como identificadores (de la música y de los sujetos que constituyen su público) y que producen placer por su misma insistente recurrencia.

Hacia el final del capítulo, volvemos sobre la problemática de la distinción entre “arte superior” y “música ligera”. Los esfuerzos del segundo Strauss por hacer que la segunda adquiriera la respetabilidad de la primera confirman, por una parte, que esta división ya era plenamente operativa a mediados del siglo XIX; por otra, sin embargo, nos recuerdan que, contra el postulado de continuidad en la tradición popular que formula Scott (p. 5), para la mayoría del público consumidor de hoy, los valeses son “música clásica”.

El capítulo sobre los *minstrels* pseudo-negros y negros en Norteamérica y en su recepción europea es el que más se aproxima a una historia en el sentido tradicional; algo especialmente útil para los lectores de habla hispana, generalmente ignorantes (como yo) de esa importante tradición popular. La lista de diez rasgos africanos de esta música provista por Scott es estimulante y polémica. Se podría, por ejemplo, discutir la “negritud” de la mayoría de ellos en base a su constante presencia en las músicas *folk* de diversos países europeos (especialmente naciones eslavas y España) que, a través del nacionalismo musical, se hacían presentes por ese entonces en el mundo musical urbano. Me refiero a: el pulso constante, los bordones, la estructura en motivos

cortos repetidos, la síncopa no acentuada, la íntima relación con la danza, las séptimas “descendidas” (el ejemplo 6.7 de la página 153 podría ser un paradigma del séptimo modo medieval). El autor, de hecho, reconoce influencias irlandesas y judías sobre la música de los *minstrels*.

No faltan en este capítulo los párrafos inspirados por la corrección política, a mis ojos una irritante propensión de las musicologías recientes. Preguntarse sobre la evaluación moral de blancos que se disfrazaban de negros y provocaban la risa del público a costa de la “raza inferior” es una parte de la agenda disciplinar que quizás interese a algunos.

El *music hall* de Londres, objeto del capítulo 7, es estudiado desde el ángulo de la creación del personaje del *cockney* (el londinense de clase baja) y su dialecto. A partir de la primera e influyente aparición del tipo en el *Pickwick* de Dickens, Scott traza una evolución que va desde la parodia hasta la creación de lo “real imaginario”: el creador simula, no la realidad, sino un signo de ella. En esto se acerca (y el autor nos previene contra una relación demasiado cercana, sin aclarar por qué) a la concepción del “simulacro”, descrita por Baudrillard (1984: 10). Desmonta así la asociación ideológicamente condicionada, establecida por la crítica contemporánea y seguida por la historiografía posterior, de que cantantes como Gus Elen representaban “el verdadero” pobre de las calles londinenses, mientras que otros, como Albert Chevalier, diluían sus aspectos chocantes a través de una sentimentalidad de clase media.

Merece un breve comentario el repetido aserto sobre una influencia de la música judía sobre las melodías del *music hall* (pp. 178-81, 184). ¿Qué significa “música judía” para el autor? De las prácticas musicales de los judíos londinenses a mediados de siglo no nos ofrece nada: sólo una armonización dentro de una recopilación de “antiguas melodías de la liturgia de los judíos de España y Portugal” publicada, eso sí, en Londres, y una canción en idish de “música tradicional” sin mayores precisiones. El tipo melódico-armónico al cual adscribe estas músicas no es otro que el de la famosa melodía de *El Moldava* de Smetana, probablemente derivado del “Aria di Mantova” del siglo XVII y representado por mil y una versiones folklóricas polacas, checas, escocesas, suecas y es cierto— por el himno israelí, compuesto en 1888 sobre la base de una canción probablemente de Besarabia. Tomar un tipo musical de amplia difusión europea y llamarlo sin más “judío” es actuar con ligereza, y también lo es el hacer caso omiso de la multiplicidad de tipos y tradiciones que entran en las diversas músicas del judaísmo.

El capítulo final, aunque dedicado al cabaret artístico parisino, plantea temas que son de interés muy actual: la relación entre músicas de estilo popular, crítica social y vanguardia artística.

La figura de Aristide Bruant (1851-1925) es paradigmática al respecto y la gradual transformación de un género popular en arte para élites (un destino compartido por las tendencias “modernizadoras” del jazz, el tango y el rock, entre otros) marca la problematicidad del concepto de “música popular” y sus fronteras.

*Sounds of the metropolis* es un texto de lectura imprescindible para los interesados en los orígenes de la música popular y sumamente enriquecedor para todo observador de la cultura popular. Sus decisiones en cuanto a la selección de temas a tratar y su renuncia a exponerlos sistemáticamente pueden resultar frustrantes para el lector, pero al mismo tiempo despiertan su apetito señalando decenas de áreas sobre las que sería bueno saber algo más. Señalo sólo dos grandes áreas no desarrolladas: la “música gitana” (a la que se dedican dos párrafos en las páginas 166-67) y la habanera (que no es siquiera mencionada) y otros géneros de procedencia hispana. Scott no nos brinda un panorama exhaustivo de la música popular del “siglo romántico” ni una teoría que lo explique, pero se abordan repertorios y temas de gran interés y se impulsa al lector a completar las carencias de una musicología popular en la que todo está aún por hacerse.

---

## Referencias

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Waisman, Leonardo J. 2008. “El surgimiento de la música popular: Mozart y Martín y Soler como atributos de clase”. *Avances, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba* 13(2): 11-22.

---

## Cita recomendada

Waisman, Leonardo J. 2011. Reseña de “Derek B. Scott: *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]