

F FRONTERAS Y LÍMITES EN LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL FENÓMENO MUSICAL: LA CUESTIÓN DE LA LLAMADA MÚSICA CULTA

POMPEYO PÉREZ DÍAZ

Cuando en 1885¹ Alexander Ellis acuñó el término *Etnología Musical* para referirse al estudio de la música de los pueblos no europeos –desde la década de 1920 dicha terminología sería sustituida por la de *Musicología Comparada*, denominación surgida en Alemania y basada en el estudio de las culturas musicales “exóticas” a partir de los parámetros característicos de la tradición clásica europea, con la cual se comparaban–, estaba sentando las bases del enfoque eurocéntrico que dominó la Musicología occidental hasta el último tercio del siglo XX, momento en que nuevas corrientes de teoría e investigación, posteriormente conocidas como Nueva Musicología, pusieron en cuestión muchos de los enfoques tradicionales de esta disciplina que habían sido asumidos hasta entonces por el mundo académico sin asomo de contestación. Cabe añadir que, como hemos señalado, la música occidental considerada digna de estudio y con la cual “se comparaban” las demás era la que pertenecía a la rica tradición clásica existente, quedando fuera del punto de mira académico cualquier manifestación de las crecientes corrientes de música urbana ajenas a dicha tradición que se desarrollaban con el siglo.

La incorporación a la Musicología de variables hasta entonces casi siempre soslayadas como la ideología política, los modelos sociales y económicos, el género, la orientación sexual o la identidad étnica, entre otras, diseñaron un nuevo paradigma académico a la hora de abordar un estudio riguroso de cualquier manifestación musical desde una óptica contemporánea. Tal vez no resulte sorprendente que muchas de esas aportaciones llegaran precisamente desde el campo de la *Etnomusicología* –denominación que se había impuesto finalmente a la hora de sustituir el ya rancio término de *Musicología Comparada*– y surgidas de una demostración de sentido común tan rotunda como fue la de aplicar a la propia música clásica occidental las consideraciones y los niveles de análisis que se utilizaban para estudiar las músicas de “los otros”.

Ahora bien, la cuestión no resulta tan sencilla como eso. No se trata de un problema de anticuado eurocentrismo y de elitismo intelectual que ha quedado superado desde el momento en que se desechan las ideas de “músicas exóticas” o “populares y por lo tanto inferiores” y se pasa a abordar con las mismas herramientas el estudio de cualquier fenómeno musical. En realidad podría presentarse como un problema de lenguaje, problema que lleva implícito la permanencia de un prejuicio que sesga toda posibilidad de valoración objetiva del hecho musical en un porcentaje amplísimo de sus receptores potenciales. Me refiero al muy extendido uso del término *música culta* para referirse exclusivamente a la música clásica occidental.

No sólo tradiciones musicales no occidentales ricas y sofisticadas quedan inexorablemente apartadas de la posibilidad de poder ser consideradas sin matices como manifestaciones “cultas” o “artísticas” *per se*, sino que los diversos estilos y géneros musicales surgidos en Occidente –preferentemente en ámbito urbano– desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, aquellos que se engloban bajo la flexible denominación de Música Popular Urbana (MPU), permanecen también excluidos de cualquier posibilidad de máxima excelencia a partir de esta categorización. Es más, en el caso de darse la pertenencia simultánea de un profesional de reconocido prestigio a los ámbitos de la música clásica y de la MPU, tal circunstancia suele provocar cierto embarazo en la mayoría de los analistas. Un ejemplo puede resultar revelador:

En una entrevista publicada el cinco de julio de 2004², el compositor e intérprete galés John Cale se refería a sus estudios de viola, piano y composición realizados a principios de los años sesenta del pasado siglo en diversos –y prestigiosos– centros de enseñanza musical londinenses así como en la Julliard School de Nueva York. Asimismo, aludía a su relación y a sus experiencias con reputados representantes de la vanguardia compositiva del momento como Lamonte Young o John Cage, cuya influencia puede apreciarse sin dificultad en sus obras menos conocidas. En ese momento el autor de la entrevista, tal vez no demasiado cómodo con dichos derroteros, le pregunta el porqué de su paso a la música pop. Naturalmente, el John Cale de quien hablamos es el mismo que componía y tocaba el piano, el bajo y la viola eléctrica como miembro del grupo The Velvet Underground a finales de los sesenta y principios de los setenta, grupo de culto del rock alternativo surgido al amparo de la Factory de Andy Warhol y una de las bandas del género más influyentes de la historia. La necesidad del periodista, claramente no del músico en cuestión a raíz de su trayectoria en ambos terrenos a lo largo de los años, de encuadrarle en un ámbito determinado es un perfecto ejemplo de la actitud mayoritaria con respecto a esta cuestión. O se pertenece al mundo de la música culta o al de la música popular. John Cale debería pertenecer, por su historial con la Velvet, a la segunda categoría, aunque al escuchar la mayoría de sus grabaciones, independientemente del efecto que provoquen en cada oyente, difícilmente viene a la mente el adjetivo *popular* como una de

sus características destacadas. Por otra parte me gustaría recordar, a modo de contraste, cómo con frecuencia se le otorga, entre amplios segmentos de la población y de los medios de comunicación, la consideración de evento de “alta cultura” a acontecimientos tan peculiares como la interpretación de arreglos de fragmentos operísticos en grandes estadios con unos criterios artísticos bastante alejados de aquellos bajo los que fueron concebidos. Es una demostración de que la denominación *música culta* conlleva implícito un sello de calidad que no se pone en cuestión aunque se presente descontextualizada espacialmente y deconstruida estilísticamente. Se trata de un caso en que la denominación se complementa automáticamente con el rasgo añadido de un juicio de valor ya otorgado.

La constatación de esta clase de circunstancias pone de manifiesto la existencia frecuente de una doble frontera actitudinal en la recepción del fenómeno musical. Por un lado está la frontera “externa” que marca los límites entre la música occidental y la que no lo es, la que sigue siendo “exótica” en cuanto a su recepción por más que académicamente ya no resulte pertinente tal diferenciación. Por otra parte, existe una frontera “interna” que delimita qué estilos dentro de la música occidental pueden acceder a la consideración de *culta* y cuáles quedan fuera de la misma independientemente de sus méritos intrínsecos.

Si nos ceñimos al ámbito occidental, el motivo para preferir *culta* a *clásica* no está del todo claro. La probabilidad de que en el caso de utilizar *clásica* se produzca una confusión con la producción perteneciente al Clasicismo Vienés no parece demasiado elevada entre personas algo familiarizadas con un repertorio más o menos estandarizado. Por otra parte, la calificación de una música como *culta* parece conllevar, repetimos, una cierta valoración implícita, una consideración de obra *artística* añadida a su pertenencia a un estilo musical determinado y que resulta independiente de los méritos concretos de la obra en cuestión. Por descontado, a menudo quienes suelen usar habitualmente esta denominación se muestran francamente reacios a conceder esta cualidad *artística* a otros tipos de música, estén o no familiarizados con ellos.

Tradicionalmente se ha considerado que la música popular debe ser comprensible sin demasiado esfuerzo por la mayoría de las personas, que debe ser más bien fácil de ejecutar y que para disfrutar de ella no son necesarios conocimientos musicales específicos. Deben tratarse, además, de piezas de ambiciones modestas, en general breves, preferiblemente con una melodía muy prominente y fácil de recordar y una armonía sencilla. Realmente tales parámetros no son susceptibles de ser aplicados a muchas de las músicas consideradas actualmente como *populares*, y, lo que puede resultar más interesante, tampoco determinadas cualidades opuestas a alguno de dichos parámetros pueden exigirse sin más a la música considerada *culta*, sobre todo en lo referido a la exigencia de conocimientos específicos. Nadie puede sostener seriamente

que para disfrutar, por ejemplo, de una sonata sea necesario poseer conocimientos de teoría musical y estar familiarizado con su esquema estructural, existiendo incluso reveladores estudios en esa línea³, pero a ello volveremos algo más adelante. De cualquier modo, si se intenta aplicar alguno de estos criterios de categorización a un estilo de música no occidental aparece inmediatamente el escollo de que sólo quienes estuviesen mínimamente familiarizados con sus códigos –incluso a nivel de oyente, sin necesidad de conocimientos eruditos– podrían poseer elementos de juicio suficientes para estimar hasta qué punto es *popular* o no. En realidad se trata de la misma circunstancia que necesita la MPU para ser juzgada, algo que sin embargo no parece resultar tan evidente en función de las valoraciones no argumentadas que sufre a menudo. La MPU es considerada muchas veces como inferior aún por quienes no poseen bajo ningún concepto esos elementos mínimos de juicio, mientras que los estilos no occidentales mantienen con frecuencia su consideración social de “exóticos” sólo aptos para sus propios “nativos” culturales, aficionados extravagantes o estudiosos especializados.

Deseo dejar claro que de ninguna manera sería procedente la negación de la existencia de *lo culto*, sino más bien su redefinición sin partir de juicios y categorizaciones apriorísticos. Es decir, puede incluso aceptarse la categorización como MPU para géneros como el jazz, la *chanson*, el cabaret artístico, el rock, etc... por tradición en la nomenclatura –del mismo modo que se acepta *música clásica*–, sin que ello implique que la misma quede asimilada obligadamente a parámetros propios del folklore popular o de otras manifestaciones que claramente carecen de pretensiones de creación artística. Se trataría de plantear que la categoría MPU no fuera incompatible con *culta*, que el pertenecer a una cultura musical no occidental no convierta un objeto musical cualquiera en una mera “curiosidad” y que cualquier fenómeno relacionado con la tradición clásica occidental no asumiera esa condición, *culta* como sinónimo de *arte mayor*, independientemente de su contenido real.

Si nos trasladamos por un momento a otros ámbitos como las artes plásticas o la literatura podremos ver algunos ejemplos claros. Un centro de arte contemporáneo de prestigio puede acoger una exposición dedicada al expresionismo abstracto y, de igual manera, una muestra monográfica de Roy Lichtenstein o una de arte africano. En ese caso dichos eventos recibirían probablemente un tratamiento similar en cuanto a espacio concedido, atención crítica y de los medios y recepción atenta por parte de aficionados y público en general. En el paisaje literario, la prosa de un autor de género –en su caso el llamado “género negro”– como Dashiell Hammett, por citar un nombre, es objeto de análisis académico y considerada representativa de la evolución de la narrativa durante el siglo XX de la misma manera que ocurre con colegas suyos muy alejados de cualquier adscripción a un género como el “negro”, de origen popular. Del mismo modo, un autor japonés puede convertirse en favorito de

los lectores occidentales y tener una recepción crítica muy favorable que convierta en simplemente anecdótico su origen “exótico”. A partir de este paralelismo, en círculos más o menos intelectuales o de personas cultivadas, pero no directamente ligadas a la música, no resulta tampoco extraño que alguien declare su admiración y sus experiencias personales como oyente en relación a la obra, pongamos por caso, de Mahler y de Tom Waits sin sentir la necesidad de explicarse o de casi pedir disculpas por tan extraña variedad de gustos, algo que sí ocurriría probablemente entre los más característicos aficionados a la *música culta* aunque se tratara de personas a las que de ninguna manera pudiera considerarse como especialmente intelectualizadas. En el caso de las músicas no occidentales, la frontera “externa” aparece con toda su fuerza: A menudo son reconocidas como interesantes o valiosas en la medida en que han sido apreciadas por músicos del canon clásico occidental (como ocurre con la música gamelan que influyó en Debussy o la música raga estudiada por Messiaen).

Parece bastante claro que en el panorama musical del siglo XX no ha existido una figura que actuara al modo, por ejemplo, de Andy Warhol en la plástica, como catalizador a la hora de reconocer el valor artístico de manifestaciones culturales hasta entonces fuera del canon académico. De hecho, aproximaciones serias en ese sentido —y recuerdo ahora el interés por la MPU de los componentes del grupo francés de Los Seis⁴— ha redundado en ocasiones más bien negativamente en el juicio global otorgado a los implicados. Antes al contrario, ha predominado una actitud pretendidamente exigente en cuanto a la “pureza” del arte sonoro, actitud extendida entre los estamentos más directamente relacionados con la música pese a que entre críticos, aficionados y musicólogos abundan relativamente aquellos que no presentan un bagaje intelectual satisfactorio en cuanto a familiaridad con otras formas de creación, o con la relación entre el arte aspectos sociales y culturales relevantes de su entorno —y no digamos de ámbitos fuera de la frontera cultural “externa”—, por no entrar en cuestiones sobre conocimiento en general, a nivel de lenguaje académico apto para el debate, de la sociedad en la que se desenvuelven. Se trata de una actitud que normalmente percibe la música como algo *puramente musical*, valga la —sólo— aparente redundancia, sin nada que ver con otra cosa que ella misma. Eso, como ha señalado malévolamente Nicholas Cook⁵, puede crear la impresión, salvo entre los propios aludidos, de que dado que no tiene que ver con nada, “la música no puede tener mucha importancia”. Generalmente cuanto más afianzada está esa actitud de aislamiento frente al resto de fenómenos culturales, más probable resulta que se maneje el término *culto* de manera arbitraria sin preocupaciones subyacente.

Tal vez la forma más adecuada de reflexionar sobre la cuestión sea considerando que la percepción de una manifestación sonora como *culta* o *popular* se basa en la “representación” mental que de la misma realiza el oyente. Algunos autores⁶ han defendido que una cultura musical es básicamente una entidad cognitiva, definida

por el conjunto de códigos y elementos retóricos que el oyente debe conocer para comprender correctamente lo que ha oído. Así, el “entrenamiento” en determinadas pautas sonoras permite al receptor decodificar el material que recibe e interpretarlo según los códigos de significación correspondientes que previamente ha aprendido. En el caso que estamos tratando la representación cognitiva vendría marcada por la identificación de un género musical determinado –por ejemplo “un aria de ópera” o “un tema de jazz”– y a partir de dicha identificación se atribuiría o no de manera automática el conjunto de cualidades susceptibles de convertir esa música en *culta* y *artística* según el género en el que el oyente la ha situado, sin activar ningún otro ángulo de observación o de juicio crítico. Se trataría, pues, de una cuestión básicamente entroncada con los aspectos de recepción de la música la que en último término lleva a establecer el juicio al respecto, una recepción orientada en cierto modo en el sentido de la escucha del material implicado de forma más bien ideológica (en un sentido amplio del término), sin proceder a un análisis de tipo técnico o estético de sus elementos. Resulta innecesario subrayar la cuestión de que si, además, se trata de una manifestación musical propia de una cultura no occidental, la “representación” cognitiva de la misma se vuelve más confusa y con frecuencia se renuncia, en el mejor de los casos, a la posibilidad de un juicio basado en una apreciación meramente estética, mientras que en el peor se produce un rechazo frontal del fenómeno.

Esta clase de recepción del material sonoro está íntimamente ligada al modo en que se forma el concepto de *obra* como ente acabado y estable dentro de nuestro contexto cultural. El problema surge del hecho de que ese concepto de *obra* es propio de un entorno concreto, la tradición clásica occidental, y de un tiempo concreto –o quizás sería más exacto decir a partir de un momento histórico determinado–, con lo que cualquier otra manifestación musical incumple sus premisas de una u otra forma perpetuando la clase de (pre)juicio mencionado.

Por supuesto que resulta indiscutible que la música clásica occidental reúne en principio todos los factores necesarios para convertirse en una forma de expresión indudablemente artística, y muy a menudo lo logra. Posee una tradición larga, variada y sólida, una base teórica muy elaborada, la capacidad de producir obras de notable complejidad de contenido, requiere de un importante proceso de aprendizaje para dominar su composición y su interpretación y disfruta de un código de escritura preciso para muchas de las variables implicadas en su resultado final. Ahora bien, no *necesariamente* toda composición o interpretación realizadas dentro del marco de la tradición clásica alcanza sin más un rango que la sitúe en un estado superior a cualquier otra manifestación

musical. Volviendo a la comparación con el ámbito literario, una mala novela con pretensiones filosóficas no es mejor obra artística que una buena novela de género –y difícilmente se pronunciaría hoy en día la crítica en otro sentido, salvo sectores muy conservadores literariamente hablando–, y algunas novelas de aventuras del siglo XIX, por ejemplo, son objeto actualmente de reediciones y de brillantes ensayos analíticos mientras que otras obras supuestamente más sesudas y académicas del mismo período duermen el sueño de los justos y son consideradas como textos menores. Sin embargo, en el ámbito musical se supone la superioridad intrínseca de cualquier creación fijada en partitura y pensada para ser ejecutada por instrumentos sinfónicos *a priori* de sus valores reales.

La música clásica occidental es susceptible de un análisis técnico que puede plantearse desde distintos enfoques y abarcar numerosos aspectos de la partitura. Sin embargo no debemos olvidar que el análisis es una construcción teórica hecha *a posteriori* del verdadero fenómeno musical, en el sentido de que no constituye la base de la percepción de la música por el oyente aún tratándose de personas con formación académica en ese sentido. Numerosos estudios han demostrado cómo la manera en que nuestra mente percibe y procesa la obra musical no es necesariamente paralela a lo que nuestros conocimientos de análisis pueden indicar⁷, por lo que debemos entender su uso como una construcción cultural –enriquecedora, eso sí– más que como la aplicación de un instrumento científico objetivo. La teoría musical no es ajena a la influencia de las ideologías –y la creencia contraria en su “pureza” es una de las raíces del problema abordado en estas páginas–, y Pilar Ramos⁸ ya ha recogido la aseveración de Samson de que “el sujeto está irremediabilmente implicado en el análisis musical y construye el objeto de su análisis de acuerdo con ciertas premisas”. Así, el análisis estaría, como disciplina, más cerca de la hermenéutica que de la ciencia objetiva. En relación con el tema tratado, las distintas maneras en las que podemos analizar una sonata o un cuarteto de cuerda han sido perfiladas a partir de la propia existencia de esa clase de obras con sus características propias, con lo cual no debe esperarse necesariamente que sean las idóneas para otras corrientes musicales.

Pensar que una interpretación de música raga india, de gagaku japonés, un solo de Charlie Parker o una *chanson* urbana en la tradición francesa no son susceptibles de análisis por no adecuarse al mismo procedimiento que aplicaríamos, digamos, a una fuga supone tener, como mínimo, una visión bastante limitada del asunto. Simplemente hay que conocer los códigos sobre los que se construyen dichas músicas para poder entonces aprehender sus valores si los hubiere. Debemos admitir, sin embargo, que este reconocimiento hacia los

códigos del “otro” no es de hallazgo fácil en el ámbito de la recepción crítica de un estilo musical. Para quien no esté familiarizado con la crítica en el ámbito de la MPU, por ejemplo, puede resultar sorprendente comparar el nivel de los escritos sobre jazz o sobre rock que se realizan en publicaciones especializadas con aquellos dedicados a la música clásica. Es posible encontrar en ambos la excelencia, la profundidad en los planteamientos o la mera pedantería, pero casi siempre la actitud de ignorar aparentemente la existencia de otros estilos. En realidad poseen rasgos bastante similares en muchos aspectos que hacen sospechar que el prejuicio arraiga con enorme facilidad a la hora de juzgar un fenómeno musical.

No debemos olvidar que probablemente un porcentaje importante de la actitud más convencional a la hora de emitir juicios críticos en el ámbito que nos ocupa parte de la siguiente afirmación: *Puede considerarse superior a la obra musical capaz de permanecer como algo inmutable fijado en la partitura*. Se trata de una cualidad generalmente asociada con la música clásica occidental. Sin embargo, deja de ser un principio del todo exacto si pasamos a tener en cuenta cuestiones relacionadas con la interpretación y la recepción de las obras tanto en el momento de su gestación como a lo largo del tiempo –cuestiones empero ajenas a muchos enfoques musicológicos no tan lejanos, orientados únicamente hacia la partitura como encarnación de la *obra*–, por no mencionar, y ya se aludió a ello líneas atrás, que si retrocedemos un par de siglos hacia el pasado o nos acercamos a algunas formas de composición contemporánea, dicha cualidad de obra fijada por la escritura puede resultar cuando menos dudosa⁹.

Por todo ello, ser un posible objeto de análisis según ciertos códigos *clásicos* no debería entenderse en sí mismo como una prueba definitiva de superioridad artística. Si aceptáramos que el *status* de obra *artística* viniera marcado por la calidad de la misma dentro de los códigos del género concreto al cual pertenece, el enfoque cambiaría, si bien surgiría en cambio la cuestión de bajo qué criterios se puede decidir sobre ese valor específico de cada obra. Tal propuesta conlleva que dentro de cada género o tipo de lenguaje musical pueden existir tanto la excelencia como la ausencia de la misma, sin que su adscripción a uno u otro otorgue las credenciales de mayor consideración de manera automática. Se trataría, en definitiva, que la terminología no contradijera lo que ya deberíamos saber, que en cualquier estilo musical, incluida la música clásica occidental, existen obras maestras, de nivel medio y muy deficientes, que fenómenos tan habituales como un concierto o una grabación discográfica pueden ser actos con una verdadera cualidad artística o eventos meramente rutinarios cuando no un proyecto realizado con un espíritu exclusivamente comercial.

Obviamente, dentro de cada estilo musical ya se juzgan de hecho las diferentes obras, sólo es necesaria la desaparición del repetidamente aludido prejuicio que establece que, por ejemplo, el peor compositor posible de ópera sigue siendo, pese a

todo, un artista de nivel superior al mejor músico de cualquier otro estilo fuera de la tradición clásica occidental, un supuesto inconcebible en otras ramas de la cultura. Se trata de un tipo de prejuicios, que afecta a menudo a los medios utilizados más que al contenido de una obra, es en el fondo el mismo juicio arbitrario que dentro del entorno *clásico* tendería a considerar más importante una sinfonía mediocre que un *lied* extraordinario.

El punto de vista basado en el supuesto de la excelencia de la composición clásica occidental, en general y bajo cualquier condición, frente a toda creación externa, el mantenimiento, en último término del calificativo de *culta* como un sinónimo de *música clásica* se antoja como un presupuesto difícilmente defendible dentro de una mentalidad científica y dentro de un mundo contemporáneo e intercomunicado –globalizado, en un sentido no negativo del término–. En un contexto donde la investigación musical ya no debe conformarse con encontrar un dato en un archivo o en, como ha escrito Pilar Ramos¹⁰, “pasar a limpio documentos antiguos”, donde la interacción de los factores socioeconómicos, culturales, de género o incluso políticos se convierte en objeto del máximo interés, resulta anacrónico, en según qué casos irracionalmente xenófobo y, repetimos, indefendible científicamente la negación de la cualidad *culta* a numerosas manifestaciones musicales que pueden merecerla pese a no pertenecer a lo que entendemos como tradición clásica occidental y que pueden ser también objeto de crítica, análisis e investigación de nivel académico.

Líneas atrás nos referíamos al aislamiento en el que podían verse envueltos ciertos enfoques de la Musicología permaneciendo al margen del resto de fenómenos culturales del entorno contemporáneo –enfoques que ya han sido corregidos por corrientes más recientes, sí, pero todavía fuertemente enraizados en cuerpos académicos como el español–. Si dentro de las propias fronteras de la *música clásica* se han creado verdaderos cotos cerrados para la música contemporánea y, en cierto modo, también para las interpretaciones históricamente informadas –por no decir auténticos guetos en forma de sellos discográficos o divisiones diferenciadas de los mismos, festivales específicos con un tipo de público propio y una presencia testimonial en las programaciones generales–, la impermeabilidad de estas fronteras, las que hemos denominado “externa” e “interna”, a todo lo que se percibe como un mundo distinto resulta aún más llamativa.

Hoy en día es muy poco habitual encontrar un evento musical de importancia –pongamos un festival de gran presupuesto con participación de intérpretes relevantes– que presente secciones paralelas dedicadas a la interacción con otros campos de la creación artística. Imaginemos que incluyeran un coloquio literario, una muestra de artistas plásticos contemporáneos y un conjunto de instalaciones multimedia, todo relacionado de una forma u otra con la experiencia musical y tal vez con un marcado matiz multicultural. Sin duda podría percibirse como novedoso y hasta

rompedor, y sin embargo es algo que ocurre habitualmente en festivales contemporáneos que desde una óptica tradicional pueden ser calificados como de música popular o de músicas “del mundo”, y por ello no realmente *artísticos*. Volvamos a una evidencia concreta comparativa con otras disciplinas artísticas: El concepto de “arte pop” con todas sus implicaciones, tan común en las artes plásticas, es simplemente inexistente en los escritos sobre música, donde casi siempre ambas palabras constituyen ideas antagónicas.

Uno de los factores que contribuyen al mantenimiento de esta situación es que la celebración de conciertos, festivales, representaciones de ópera, etc. en un marco dedicado a la *música clásica* se nutre de un tipo de público aficionado que no necesariamente está muy interesado en la cultura, que puede que no frecuente otro tipo de eventos relacionados con el arte o el pensamiento y que en definitiva percibe la asistencia al concierto exclusivamente como un acto de ocio social —un público además con frecuencia de tinte conservador, entendiendo el término tanto ideológicamente como en cuanto actitud vital, una cualidad tan característica que incluso ahuyenta a otra clase de oyente potencial y de signo contrario que percibe estos eventos como una manifestación cultural caduca—. En consonancia con ello, las programaciones suelen presentar unos contenidos con pocas sorpresas e incluso las obras interpretadas se hacen según unos criterios estandarizados a lo largo del siglo XX que tienden a homologar estilos, épocas y sonoridades, moderando contrastes de *tempo* y dinámica y soslayando cuestiones filológicas o historicistas para evitar, en suma, toda perturbación en un acto con vocación “relajante”. Se trata de la forma de concebir la música como un material apto para todos los públicos, una postura que habitualmente se denomina como *mainstream*.

Desde un punto de vista estrictamente de viabilidad económica esta situación tal vez resulte favorable, aunque desde luego en modo alguno interesante, y no pongo objeciones a que la asistencia a conciertos forme parte del ocio urbano; es algo perfectamente lícito de igual manera que asistir a una sala de cine no tiene que implicar un hondo interés del espectador en el arte cinematográfico. Más dudoso resulta el convencimiento de que el asistir a un concierto *clásico*, independientemente de sus características específicas, suponga un acto de *alta cultura* y sitúe a su público, por pasivo que sea, en un nivel superior frente al de cualquier otro acto musical. Como estrategia comercial permite promover fenómenos como los, ya descritos, conciertos de cantantes de ópera en los estadios o la venta de edulcoradas recopilaciones con fragmentos de obras más o menos importantes —de sobra conocidos son los *Adagios Karajan* y similares que prometen “cultura y relajación”—, manteniendo a los receptores en la creencia de que consumen un producto del máximo nivel intelectual. Se trata de una cuestión de mercado, hay muchos casos así en otras facetas de la vida actual y no debemos escandalizarnos demasiado. El problema surge cuando la crítica

especializada acepta estos presupuestos como base ideológica, y, lo que es más grave, los seguramente cada vez más escasos en número pero aún marcadamente influyentes estamentos de la Musicología más tradicional no parecen interesados en desmentirlos –cuando no los acepta también sin más– con lo cual el entorno general de la música clásica occidental queda en cierto modo desautorizado, por obsoleto, ante los ojos de otras áreas de la cultura –paradójicamente más abiertas hacia las “otras” músicas–, áreas que acaban percibiendo todo lo que rodea al fenómeno musical *clásico* como algo aislado del tronco común del resto de las artes y del pensamiento, cuando no como simplemente anticuado y acomodaticio.

Conviene, por otro lado, tener en cuenta que si los puntos de vista exclusivamente comerciales pueden llegar a arrinconar cada vez más todo lo que se aparte del *mainstream* –y estrechar cada vez más estos límites–, encerrando así en los guetos ya aludidos cuantas facetas de la creación y la interpretación musicales se alejen de los parámetros de ocio puro como oferta de mercado –y serían encerradas, probablemente, las facetas más artísticas–, la cualidad *culta* en un sentido real del término estará cada vez más en peligro de supervivencia. La cuestión afecta no sólo a una terminología que estimamos como científicamente inadecuada, sino que los presupuestos de base que la sustentan pueden contribuir indirectamente a acentuar las dificultades de supervivencia de la *música clásica* a medio plazo, entre unos prejuicios incapaces de adaptarse a la realidad de una rica variedad de fenómenos musicales que coexisten en planos diferentes pero no necesariamente de desigual rango, unos criterios comerciales ajenos a preocupaciones artísticas –y felices promocionando como alta cultura el *chill out* sinfónico– y un mundo cultural indiferente a sus avatares por no percibirla como parte realmente de los suyos.

A partir de lo expuesto, nos parece que el término “música clásica” –incluso “música clásica occidental” en textos con afán de precisión o vocación erudita– es más acertado para el uso académico y crítico tanto por su significado real como por la actitud intelectual implícita, sin prejuicios autocomplacientes enturbiando la claridad de análisis y de juicio, y sin promover más o menos indirectamente la separación del ámbito *clásico* del resto de la creación musical, como se ha hecho hasta ahora sin calibrar ninguna de sus variables de calidad o estilo. Asimismo, este cambio de actitud más acorde con las nuevas corrientes del pensamiento musicológico favorecería el entronque con el resto del pensamiento artístico –el que no se plantearía ante una programación de conciertos si el Steve Reich Ensemble es *culto* mientras que el ensemble experimental islandés Sigur Ros es, por el contrario, *popular*, o si un virtuoso del *balakon* senegalés es *exótico*– sino atendería a qué clase de música realizan, bajo qué criterios y si a partir de ellos se encuentran ante un fenómeno de creación culta, de tradición popular o concebida para el mero consumo. La teoría musical que abriera así sus criterios sería probablemente más rica y su capacidad de

juicio crítico más amplia, las posibilidades de difusión de la creación musical más allá de sus límites cercanos serían más variadas, y la capacidad de supervivencia de las tendencias musicales de vocación artística frente a las presiones del mercado seguramente mayor. Además, y con no menor importancia, este replanteamiento en el uso del lenguaje ayudaría a erradicar los automatismos de pensamiento que perpetúan las categorizaciones apriorísticas y las barreras cognitivas que he denominado como fronteras “exterior” e “interior”, obstáculos al fin y al cabo para una adecuada recepción del fenómeno musical en el mundo contemporáneo.

NOTAS

- ¹ ELLIS, Alexander: “On the musical scales of various nations”, en *Journal of the Society of Arts*, vol. XXXIII. Londres, 1885.
- ² SEISDEDOS, Iker: “John Cale/Músico de pop”, en *El País*, 5 de julio de 2004.
- ³ Véase, por ejemplo, COOK, Nicholas: *Music, Imagination & Culture*. Nueva York, Oxford University Press, 1990. A este respecto resulta especialmente interesante el capítulo 1 del libro.
- ⁴ Al respecto resulta reveladora la actitud de Francis Poulenc en los diferentes programas radiofónicos de los que fue responsable. Véase, por ejemplo, KYAS, Lucie. “Francis Poulenc-disc jockey”. En: BUCKLAND, Sydney y CHIMÈNES, Myriam (eds.), *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*. Aldershot, Ashgate, 1999.
- ⁵ COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid, Alianza, 2001. p. 10.
- ⁶ Véase SERAFINE, Mary Louise. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- ⁷ COOK, Nicholas. *Op. Cit.* (1990). pp. 43 y ss. En esa sección del libro se recogen y comentan interesantes experimentos realizados por diversos autores que podríamos adscribir al campo de la Psicología cognitiva y que observan el procesamiento de la información musical. También lúcidas reflexiones al respecto son las expuestas en ROSEN, Charles. “Explaining the obvious”. En: *The frontiers of meaning*. Londres, Kahn & Averill, 1994.
- ⁸ RAMOS, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, Narcea, 2003. p. 136. El texto citado por ella es SAMSON, Jim. “Analysis in context”. En: COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ⁹ Al respecto se argumenta con gran lucidez en GOEHR, Lidia. “Without the Work-Concept”. En: *The imaginary museum of musical works*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- ¹⁰ RAMOS, P. *Op. Cit.* p. 146.