



+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 10 Año 2013

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

UN CONCEPTO REVISADO DE MÚSICA CLÁSICA

Victoria Eugenia Bautista García

Trabaja como docente desde el año 2000 en diversos ámbitos educativos, Conservatorio, Enseñanza Secundaria Obligatoria y la Universidad de Málaga, obtiene en esta el título de Doctora en Pedagogía y donde se encuentra actualmente como investigadora del grupo del Plan Andaluz de Investigación “Música, Arte, Creatividad e Innovación Educativa”. Entre sus publicaciones se encuentran “Aproximación al patrimonio natural y cultural de Archidona”; “Diseño y validación de un cuestionario de evaluación de la actitud hacia la música clásica del alumnado de E.S.O.”; “Recursos didácticos de geografía y cartografía: aplicaciones en el municipio de Archidona”, entre otros.

Resumen:

Desde 1611 hasta la actualidad, se encuentran en diferentes estudios una apuesta por diferentes tesis en torno al concepto de música clásica que abarcan diferentes puntos de vista: música clásica como arte, como una música característica de concierto, como música opuesta a la música popular, etc, sin llegar a una definición concreta que sea capaz de describir cada uno de los elementos que la componen y la complementan. Por ello pretendemos realizar un acercamiento a los elementos fundamentales que componen este concepto heterogéneo de música clásica.

Palabras clave: concepto, continuidad, des-modernidad, discontinuidad, Filosofía de la música, música clásica, postmodernidad.

A Revised Concept of Classical Music

Abstract:

All over of History of Music, theorists have studied a description of music of Classical Western Tradition from different points of view (music like art, concert music, opposition to pop music, so on) without a concrete definition. With this research we analyze different kinds of concepts belonging to musical history to development of own and different definition on each other musical styles.

Keywords: concept, continuity, des-modernity, discontinuity, philosophy of music, Classical Music, postmodernism.

Bautista García, Victoria Eugenia. “Un concepto revisado de música clásica”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 207-217, 2013, ISSN 1138-8579.

1. Introducción

Tras la infinidad de descripciones existentes sobre música clásica, integradas por pseudo-conceptos²⁴⁰ que conducen a remisiones interminables y cuyo significado es obviado por la mayoría de teóricos pero actualmente indefinido, nos encontramos con una labor prioritaria sustentada en la necesidad de definir dicho concepto.

En este estudio se recogen las diferentes denominaciones que son otorgadas a la música clásica desde el año 1611 hasta hoy día. Nomenclaturas que cada autor considera idóneas dependiendo de la época, del estilo musical o de la supremacía de la música clásica sobre la popular, pero actualmente indefinidas.

A partir de esta selección gnoseológica, trazamos el camino hacia un nuevo concepto de música clásica que, a su vez, sea capaz de recoger los elementos principales de estas definiciones y nos permita diferenciar este tipo de música respecto de otros estilos musicales paralelos.

2. Una visión actual del concepto “música clásica”

Este concepto de *música clásica*, que Rubén López Cano (2006:20) denomina “*el gran arte musical occidental*”, fue acuñado por el *Oxford English Dictionary* en 1836 cuya definición hace referencia a las composiciones europeas más destacadas del siglo XVIII. No podemos conocer el sentido que adquieren las palabras “más destacadas”, pero se conjetura que se refiere a la música más elaborada del período Clásico, a una música con mayor preparación académica donde no cabe la música folklórica que ya por la época, forma el grosso temático de algunas composiciones.

Ya en 1995 *The New Grove* aporta una definición más completa definiendo el concepto de música clásica desde diferentes puntos de vista e incluyendo además de la música del Clasicismo, un concepto más amplio que abarca tanto su origen epistemológico, como las definiciones recogidas por otros teóricos:

Término que junto a sus definiciones “clásica, Clasicismo, clasicista, etc”, ha sido aplicada a gran variedad de música de diferentes culturas. Del latín classicus (ciudadano de clase alta) [...] En una de las primeras definiciones (Dictionarie French and English Tongues, 1611), clásico es definido como (i) clásico, formal, ordenado o auténtico; (ii) correcto, capital, principal. Ambas vertientes han sido tratadas a lo largo de la historia como (i) disciplina formal, (ii) modelo de excelencia, (iii) nacida en Grecia o en la Antigüedad Clásica y (iv) como lo opuesto a “romántico”.

Hoy día existen diferentes puntos de vista sobre su argumentación conceptual, siendo una de ellas el concepto de música clásica como “exclusión”, es decir, como música opuesta a

²⁴⁰ Se entiende por “pseudo-conceptos” las definiciones que no conducen a una concreta delimitación conceptual y que hacen remisiones continuadas a otros conceptos, obviando la definición de la que se trate.

la música popular. En un estudio de campo relacionado con la música contemporánea, Marta Cureses²⁴¹ enuncia en este sentido: “todas las denominaciones referidas se entendieron siempre en el marco de la “música culta” (es decir, excluyendo la música pop que también se engloba en la producción sonora contemporánea²⁴²)”. Juan Gómez²⁴³ en su estudio sobre las letras de la música pop, la denomina como “un tipo de música popular (opuesta a la música clásica o culta)”. En esta línea Quim Puig²⁴⁴ afirma que “la denominación de música pop se refiere a un número variable de estilos musicales dispares de origen anglosajón aparecidos a lo largo del siglo XX y cuyo único punto en común es no ser considerados música clásica”.

Desde un punto de vista más elaborado podemos hablar del concepto de música clásica como “condición”, cuya interpretación y composición requieren de un amplio conocimiento teórico y técnico y que algunos autores denominan “música de concierto²⁴⁵”:

“[...] producto originario de Europa que se ha extendido al mundo entero [...] que se ha denominado docta, sabia, profesional y seria, porque su composición e interpretación exige un arsenal teórico y técnico que sólo es posible obtener en el marco de los conservatorios, así como de un virtuosismo y talento innato en los intérpretes y compositores (Tamayo y Fernández 2010)”.

Dentro de la categoría a la que hemos denominado “condición”, se aporta una segunda premisa fundada en la especialización del auditor, incluyendo únicamente a las minorías capaces de concebir este tipo de música²⁴⁶. Otros autores²⁴⁷ incluyen un concepto más amplio dentro de la música de concierto donde se encuentran además de la música instrumental, operística o de escena, la música popular²⁴⁸ y folklórica que, arreglada²⁴⁹, ha formado parte de este tipo de música concertante. En esta línea Valdés²⁵⁰ aporta una característica de orden cualitativo, definiéndola como “*música de orden jerárquico*

²⁴¹ Véase “La música contemporánea en la Educación Secundaria” (Cureses 1998: 213).

²⁴² El concepto de “música contemporánea” en este estudio también es algo difuso, entendiéndose como tal a la música impresionista, expresionista, etc, concepto que ha quedado obsoleto y que es necesario revisar.

²⁴³ Consúltase el artículo de Gómez (2004) titulado: “La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español”. *Anales de Literatura Española* 17: 52.

²⁴⁴ Puig (2007:107) en su obra “Sexo, drogas y música pop: supuestas trasgresiones, comunicación de masas y consumo en la música pop española (1977-2006)”, parte del concepto de música pop para definir el de música clásica como un concepto opuesto o de “exclusión”.

²⁴⁵ Consúltase el artículo de Tamayo y Hernández (2010:9) titulado “La necesidad de preservar lo que nos define. Análisis crítico de las categorías música de concierto y memoria cultural”.

²⁴⁶ El concepto de música elitista, sólo para minorías recuerda la distinción clasista de oyentes a que hacía referencia Teodor Adorno (2002: 155) con “el buen oyente, el consumidor de cultura, el oyente emocional y el resentido”.

²⁴⁷ Eli, Victoria y Gómez, Zoida. 2005. *Haciendo Música Cubana*. La Habana: Félix Varela.

²⁴⁸ Este concepto de música popular engloba la música *pop, rock, dance*, etc.

²⁴⁹ Con “arreglada” hacemos alusión a un tipo de música que ha sido desarrollada en base a una estructura armónica.

²⁵⁰ Véase “La música que nos rodea” (Valdés 2007:21).

mayor”, es decir, una música de alto nivel de especialización. Por último, Wilfrido Terrazas²⁵¹ parte de las transformaciones²⁵² que sufre la música de concierto para situarla en dos vertientes en las que continúa su curso: “*la de los artistas que se dedican al repertorio tradicional de concierto y la de los que hacen Música Contemporánea [...] aquella música que abarca las últimas 2, 3, 4 ó 5 décadas de música de concierto*”.

Otros autores siguen defendiendo el concepto ya “tradicional” de música clásica o culta como música tonal característica del temperamento igual y de la tonalidad²⁵³; de música culta como “memoria”²⁵⁴ entendiéndola como “*la suma de instituciones con las cuales el hombre otorga sentido a la [...] vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo, que adquiere significado gracias al persistir en su memoria ordenadora*”; o de música culta como arte sonoro²⁵⁵.

En pos de la inexistencia de una concreta definición de música clásica, partimos hacia la construcción de un nuevo concepto. De todas las definiciones anteriores, optamos por un pensamiento más amplio donde emerja una cierta especialización musical y donde el “artista” propuesto por Terrazas sea tanto el músico intérprete del período clásico como el músico del siglo XXI.

Situándonos en la especialización musical, no podemos dejar atrás la compleja estructura que integra la música clásica desde la Edad Media hasta la actualidad. De ahí, la importancia de la especialización musical que requiere este tipo de música para su práctica teórica e instrumental. Por otro lado, contrario a la propuesta de Tamayo y Fernández (2010), es indiferente dónde reciban la formación estos “especialistas”, bastando con una correcta comprensión del concepto musical clásico que lleve a su interiorización. En el mismo sentido, el concepto de “artista” se encuentra integrado por músicos tanto de una armonía clásica como de una textura contemporánea.

A lo largo de la historia, no podemos olvidar que la música clásica ha convivido con la Filosofía desde sus inicios. Por esta razón, pensamos que es necesario conocer el camino que sigue la Filosofía sobre nuestro concepto clásico.

²⁵¹ Terrazas, Wilfrido. 2007. Ser intérprete a principios del siglo XX. Dos textos breves. *Redes Música* 18.

²⁵² El autor se refiere a transformaciones formales y conceptuales que adquiere el concepto de música actualmente y por ello distingue entre los artistas y “los que hacen” Música Contemporánea, refiriéndose como “artistas” a los intérpretes del repertorio tradicional clásico y como “los que hacen” Música Contemporánea a los intérpretes de música clásica actual que utilizan las nuevas tecnologías y demás “artilugios” para ejecutarla.

²⁵³ Scarnecchia, P. 1998. *Música popular y música culta*. Barcelona, Cidob Icaria 54.

²⁵⁴ Valls, M. 2007. Para entender la música. Madrid: Alianza Editorial, 11.

²⁵⁵ Molina, Miguel. 2008. El Arte Sonoro. *ITAMAR* 1.

3. Un visión filosófica: continuidad histórica y de-construcción postmoderna

Con el paso del tiempo, el concepto de música clásica ha sufrido numerosas transformaciones desde el punto de vista filosófico²⁵⁶; comenzando por una visión de música autónoma, de música pura situada en un plano principal sobre los elementos que la acompañan y ligada a un público al que va dirigida, hasta situarse fuera del plano principal para adquirir una importancia accesoria frente a los elementos que la acompañan y donde el público pierde su papel principal formando parte del plano externo de la obra. Esta bifurcación que algunos compositores sitúan en 1945, conlleva un análisis desde el plano estético que nos permita situar a la música clásica desde una argumentación conceptual concreta.

El hecho artístico ha sido abordado desde distintos puntos de vista a lo largo de la historia, pero el que más se asemeja a nuestra forma de pensar la música es el esgrimido por Arthur Danto²⁵⁷. El autor distingue tres estadios de comprensión: el relato vasariano, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX en el que el arte se concibe como representación²⁵⁸; el relato de Clement Greenberg, momento en que se concentra en explorar las posibilidades técnicas inherentes a cada medio²⁵⁹; y la etapa post-histórica, en la que las artes plásticas dejan de ceñirse a la consecución de los relatos históricos restringidos para abrirse a un espacio plural donde afloran una multiplicidad de tendencias (realistas, formalistas, etc). En este contexto es donde decae el hecho artístico como tal y comienza a emerger el interés por los aspectos reflexivos y especulativos que se encuentran en la filosofía del arte. Según Danto, este resurgimiento tiene su razón de ser en la imposibilidad de diferenciar un *“artefacto del pop-art de otros productos cotidianos de consumo, la cuestión de la factura se torna secundaria y la reflexión especulativa sobre qué es el arte, adquiere mayor relevancia”*. A partir de aquí, pronostica una disolución final del arte en la filosofía (un punto de vista de la consumación desde la perspectiva hegeliana²⁶⁰).

Surge la ruptura de la estructura modernista y llega lo que algunos denominan postmodernidad²⁶¹. En la postmodernidad o “desmodernidad”, al igual que en períodos anteriores, podemos contemplar unas mismas premisas estéticas que nos hagan comprender

²⁵⁶ Véanse las teorías del XIX referidas a la Psicomatemáticas o las teorías matemáticas y físicas del XX en: Fichet, Louis. 1996. *Las teorías científicas de la música del siglo XIX y XX*. Paris: Vrin.

²⁵⁷ Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

²⁵⁸ De ahí que este arte esté en continuo desarrollo para irse adaptando en cada momento a la realidad

²⁵⁹ Donde se sitúa una depuración gradual de los elementos retóricos de otras artes y una búsqueda de los fundamentos esenciales pertenecientes a cada medio (la pintura abandona las figuras ilusionistas para crear profundidad y explora las posibilidades de su espacio bidimensional).

²⁶⁰ Danto afirma que su visión sobre el fin del arte se fundamenta en la siguiente afirmación de Hegel: “El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es arte”.

²⁶¹ A partir de ahora nos referiremos al término “postmodernidad” como “des-modernidad” en base al concepto de Lyon de descentralización de la modernidad.

el hecho artístico en sí mismo, de operar y de pensar la praxis artística. En este contexto, Ramaut-Chevassus²⁶² habla de una nueva era postmoderna que se contrapone a la abstracción sonora característica de la música de 1945 en adelante y cuya tendencia es la reutilización de materiales preexistentes tanto por parte de la música experimental, como por parte de la música de vanguardia europea. Por otro lado, también divide esta nueva era postmoderna en dos vertientes: una música post-moderna europea que denomina de “continuidad histórica moderna” y una música experimental norteamericana caracterizada por una “de-construcción postmoderna” de todo concepto de tradición unitaria y universal y que pervive tras las corrientes posteriores a 1945²⁶³, a lo que Solomos (2001:56) matiza “John Adams está en la línea de un Samuel Barber disfrazado de Leonard Bernstein y a nadie sorprenderá si Pärt suena a menudo como Carl Orff”. En palabras de Kaiero (2008:5) “*esta concepción retoma repertorio y lenguajes preexistentes con objeto de des-sedimentar los significados originales y reutilizarlos para producir nuevos textos musicales que nada retienen de un mensaje primero y esencial*”²⁶⁴. Según la autora, la música experimental ahora se identifica con el concepto de de-construcción postmoderna formulada por Derrida, donde se parte de una fragmentación de la esencia textual y cuyo fragmento se torna independiente y con una esencia propia separada del texto principal. Continúa:

“[...] De esta manera, los términos se des-localizan al perder su posición en el seno de esta estructura central que les confería una función y un sentido. Estos términos desplazados, deslocalizados se contemplan como huellas sin identidad, susceptibles de adquirir múltiples y variados significados en función de las nuevas combinaciones en las que participan” (Kaiero 2008:5).

4. Música clásica como música desmoderna o discontinua

Tras la superación de la época moderna comienza una nueva definición de música donde la estética acomete una de-construcción del campo autónomo de la misma acuñado en la modernidad, constituyendo según Kaiero (2008:6) una “*consecución extrema del proyecto moderno*” que tras el intento de recuperación de su elemento primigenio, acaba en la disolución de toda esencia y en la postulación de una ausencia de origen. En opinión de Rubén López Cano²⁶⁵ (2006:28), Cage lleva a cabo esta tarea al liberar la música de toda dimensión retórica y simbólica y reducirla a su naturaleza más esencial, es decir, a una emergencia de sonidos en el tiempo que conlleva la desarticulación del campo musical autónomo.

²⁶² Ramaut-Chevassus, B. (1998). *Musique et postmodernité*. Paris: P.U.F.

²⁶³ Solomos, M. (2001). Postmodernidad, veinte años después. *Doce notas preliminares*, 8, 56.

²⁶⁴ Kaiero, Ainhoa (2008). La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 12, 5.

²⁶⁵ López, Rubén. 2006. “La música ya no es lo que era: una aproximación a las postmodernidades de la música”. *Revista Boletín Música* 17: 28.

Era en la modernidad donde el concepto de música clásica se concibe como “*obra de arte total*” (Kaiero 2008:7) en su plano espiritual y materialista²⁶⁶, para pasar hacia una *desmodernidad* en la que el concepto de obra musical se encuentra desconcentrado y cuyos protagonistas son ahora los diferentes medios de expresión con los que correlaciona y que operan en el terreno de la no-identidad. Concretamente, podríamos afirmar que esta interferencia entre diferentes medios artísticos es una estrategia que se dirige a de-construir una idea musical originaria y enfocar nuestra atención hacia todos los aspectos periféricos que antes habían pasado desapercibidos. Estas prácticas ponen así de manifiesto la dimensión no sonora de las acciones y elementos musicales (apariciencia visual de una partitura, de un piano o de una *performance* orquestal), haciéndonos reflexionar sobre la sonoridad producida por medios artísticos situados fuera del ámbito musical (sonidos generados por coreografía, etc) y quedando el concepto moderno de música clásica cuestionado y de-construido. En la estética postmoderna, la práctica musical se presenta constituida por aspectos vinculados con otros medios (visual, coreográfico), al mismo tiempo que la sonoridad, aunque se mantiene vinculada a la música como patrimonio exclusivo y distintivo de la misma, se contempla como un elemento que participa igualmente en la práctica de otras disciplinas artísticas.

5. Corrientes que vierten del arte musical occidental y corrientes paralelas

En el camino hacia una definición de música clásica o culta, no podemos dejar atrás las corrientes que emergen en paralelo a lo largo de los años o que en ocasiones derivan directamente de ella, como ocurre con el fenómeno de la música popular. En el fenómeno popular podemos distinguir una corriente musical que deriva directamente de la música culta, como es la música de consumo o “música gastronómica”²⁶⁷ y otra que nace directamente del fenómeno popular en sí y que converge en paralelo a la corriente musical culta, como ocurre con la *folklórica desarrollada*²⁶⁸.

Dentro de la música de consumo se encuentran movimientos como el dance, el techno, el rock, el punk y demás manifestaciones electrónicas que reciben su herencia directamente de la música electroacústica proveniente de Colonia, Milán o París y cuyo objetivo es puramente capitalista, aunque todas contengan una tendencia ideológica definida. Del otro lado se encuentra lo que denominamos *música folklórica desarrollada*, donde destacan el

²⁶⁶ Se entiende como “espiritual” porque se encarna “desde arriba” desde diferentes medios artísticos con los que interactúa, estableciéndose una jerarquía en función de la aptitud para representar la idea fundamental. Por otro lado, hablamos de un plano materialista, porque el concepto parte de la particularidad y autonomía del medio artístico y comprende la posibilidad de establecer una convergencia “desde abajo” para alumbrar una significación global de carácter difuso, como ocurre por ejemplo, en la música de Debussy sobre poemas simbolistas.

²⁶⁷ Término al que los profesores Jaime Hormigos y Antonio Martín (2004:7) hacen alusión refiriéndose a la música de consumo.

²⁶⁸ En adelante se explicará la definición de “música folklórica desarrollada”.

jazz, el flamenco o el folk, siendo manifestaciones musicales que provienen del pueblo caracterizadas por ser un tipo de música de pura tradición oral.

A partir de aquí planteamos dos corrientes diferentes: una corriente dependiente²⁶⁹, caracterizada por la música de consumo cuyo origen se sitúa en la música electroacústica culta; y otra independiente, identificada con la música folklórica desarrollada donde se sitúan las fuentes populares de tradición oral.

Respecto a la música de consumo, su desarrollo en continua regresión causada por su armonía obsoleta del XIX y su estructura compositiva del SVIII (ABA), nos lleva a la conclusión de que se trata de una música popular alejada de la vertiente musical clásica o culta.

La segunda corriente es más extensa, quedando inmersa dentro de lo que denominamos música folklórica y que a su vez se divide en *música folklórica pura* y *música folklórica desarrollada*.

En este estudio definimos el primer concepto (música folklórica pura) como un tipo de música popular que no sufre transformación alguna y que se encuentra inmerso en la música culta del pasado (Clasicismo, Nacionalismo, Neoclasicismo) conservando su temática compositiva original, mientras el segundo concepto (música folklórica desarrollada) se presenta como una corriente autónoma que nace de la música del pueblo y que se desarrolla independientemente destruyendo su temática compositiva original. En este último caso podemos hablar de las transformaciones que sufre la música africana hasta llegar a la música jazz, del flamenco anterior al siglo XVIII y su transformación después del XVIII o de la música folk, claro ejemplo del desarrollo de la música popular (Charles Seeger²⁷⁰, 1980).

6. ¿Música clásica inerte?

Tras una revisión exhaustiva sobre los diferentes conceptos de música clásica que a lo largo de las últimas décadas se han pronunciado, avanzamos hacia un concepto actualizado.

La música clásica o culta es la música que desde la Antigua Grecia se conoce como música teórica y que, a su vez, acoge a la música práctica. A partir de aquí, es reconocida como una corriente europea musical donde convergen la filosofía y la música y cuyo concepto actual encierra además las dos corrientes musicales definidas por Ramaut-Chevassus cuyo punto de bifurcación se sitúa en el año 1945: una primera corriente anterior a 1945 que se divide a su vez en música de *continuidad histórica* o corriente postmoderna (post-estructural o

²⁶⁹ El término “dependiente” o “independiente” está íntimamente relacionado con su vinculación a la música clásica o culta.

²⁷⁰ Este autor define la música *folk* en 3 criterios: 1) los 4 tipos de folk “primitivo, élite, gente y popular” (Cecil Sharp, A.L. Lloyd); 2) procesos culturales más que tipos musicales, tradición oral (Redfield, Dundes); 3) rechazo de límites rígidos.

des-moderna²⁷¹) europea y música de *de-construcción postmoderna* (post-estructural) o corriente experimental norteamericana; la segunda corriente referida a la música posterior a 1945, es la ya definida por Dibelius (2004:333) como música posmoderna.

Aunque realmente la música posmoderna es conocida dentro de la vertiente clásica, Solomos la denomina música “premoderna” (2001:49), no incluyéndola en la música culta sino en la música popular.

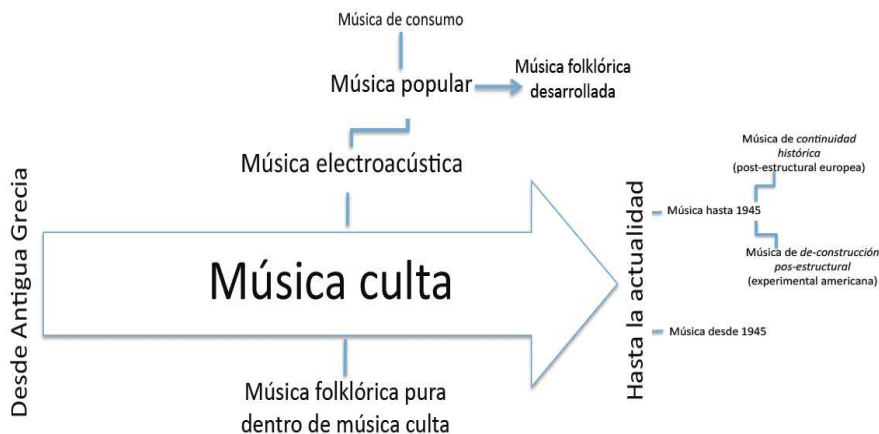


Figura 1. Definición esquematizada del concepto renovado de música clásica o culta.

Hasta la llegada de la música electroacústica, el término música clásica queda perfectamente delimitado como un tipo de arte para cuyo entendimiento (práctico y teórico) se requiere de una especialización. A partir del desarrollo de la música electroacústica, comienzan a emerger estructuras tonales que se confunden con la música culta, pero que corresponden a la música popular. Es lo que Martín y Hormigos (2004:7) denominan “*estéticas musicales fugaces*” determinadas por “la multiplicidad de conciencias estéticas fragmentadas” y causadas por una creciente “democratización” de la cultura. A este respecto los profesores continúan:

[...] se ha producido una drástica separación entre música culta y música popular y en esta separación, la música culta ha llevado la peor parte ya que queda relegada a un segundo plano, mientras que la música popular gana importancia promovida por la actual sociedad de consumo [...], el problema se plantea a la hora de determinar qué tipo de música se considera arte y qué

²⁷¹ El concepto *des-modernidad* viene de la frase de Lyon que define la post-modernidad entendiendo que “la modernidad tendrá como eje, descentrar la modernidad”. (Lyon, 1999). No queremos llamarlo post-estructuralismo porque no creemos que esta etapa sea la contraposición de un estructuralismo y tampoco post-modernidad porque no pensamos en una contraposición de modernidad. Por tanto, decidimos llamarlo des-modernidad como pérdida del eje nuclear que encierra a la modernidad y que caracteriza su época posterior.

música queda lejos de los patrones artísticos determinados culturalmente por nuestra sociedad[...] (2004: 7)

Ante estas y muchas otras alusiones referentes a la superación de la música popular sobre la clásica, debemos preguntarnos ¿ha muerto la música clásica que conocemos o simplemente se entremezcla entre las tendencias actuales? Si volvemos sobre la definición antedicha y apoyada sobre una música para cuya interpretación o entendimiento se requiere de una cierta especialización, podemos concretar que la música clásica en la actualidad no existe o por otro lado, tiende hacia una existencia etérea constituida por esquemas contrapuntísticos del siglo XX (texturas), que tienen su origen en las obras polifónicas medievales del siglo XVI.

Dentro de la vertiente popular, se mantiene el esquema música-texto, donde el texto adquiere mayor protagonismo sobre la música. A partir de aquí, si la música clásica ha vuelto a sus inicios compositivos (contrapunto) y dentro de la música popular, la letra gana terreno respecto de la música instrumental, cabría preguntarse si en este aspecto hemos vuelto al inicio de los tiempos en que se diferenciaba entre música teórica y música práctica; quizá estamos en una etapa clásica en la que se torna la música como divertimento o simplemente nos encontramos en el “*punto cero*” donde carecemos de creatividad para producir una música clásica como la de nuestros antepasados. Ante estas preguntas, se dejan abiertas diversas fronteras por alcanzar de la mano de los compositores de este tipo de música al que llamamos clásica o culta.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor: “Sobre la música popular”. *Guaraguo*, 2002, vol. 6 (15), pp. 155-190.
- Crocker, Richard: *Studies in Medieval Music Theory and the Early Sequence*. Vermont, Variorum, 1997.
- Cureses, Marta: “La música contemporánea en la Educación Secundaria”. *Aula Abierta*, 1998, vol. 71, pp. 213-235.
- Dibeluis, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Akal, 2004.
- Danto, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- Eli, Victoria y Gómez, Zoila: *Haciendo Música Cubana*. La Habana, Félix Varela, 2005.
- Fichet, Louis: *Las teorías científicas de la música del siglo XIX y XX*. Paris, Vrin, 1996.
- Gómez, Juan: “La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español”. *Anales de Literatura Española*, 2004, vol. 17, pp. 49-72.
- Kaiero, Ainhoa: “La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna”. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 2008, vol. 12 http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna#_edn1 [Consulta: 28 de febrero de 2012]

López, Rubén: “La música ya no es lo que era: una aproximación a las postmodernidades de la música”. *Revista Boletín Música*, 2006, vol. 17, pp. 42-63.

Marín, Antonio y Hormigos, Jaime: “El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la Sociología”. *Saberes*, 2004, vol. 2, pp. 1-12.

Molina, Miguel: “El Arte Sonoro”. *Itamar*, 2008, vol. 1, pp. 1-26.

Puig, Quim: “Sexo, drogas y música pop: supuestas trasgresiones, comunicación de masas y consumo en la música pop española (1977-2006)”. *Cultura y Lenguaje Juveniles*, 2007, vol. 78, pp. 107-123.

Ramaut-Chevassus, B.: *Musique et postmodernité*. Paris, P.U.F., 1998.

Sadie, Stanley: *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 1995.

Tamayo, Tatiana y Hernández, Yarima: “La necesidad de preservar lo que nos define. Análisis crítico de las categorías música de concierto y memoria cultural”, *Eumed.net*, 2010, vol. 9 www.eumed.net/rev/ccss/09/tthp.htm [Consulta: 27 de febrero de 2012]

Terrazas, Wilfrido: “Ser intérprete a principios del siglo XX. Dos textos breves”. *Redes Música: Música y musicología desde Baja California*, 2007, vol. 3 <http://www.redesmusica.org/no3> [Consulta: 6 de marzo de 2012]

Valdés, Carmen: *La música que nos rodea*. Centro Nacional de Escuelas de Arte, Ediciones Adagio, 2007.