

## SIETE TÓPICOS CONTEMPORÁNEOS

Luis Ángel de Benito

*Radio Clásica (RNE)*

*Real Conservatorio Superior de Madrid*

**RESUMEN:** De todos los eslóganes que los musicólogos transmiten a los profesores y a los medios de comunicación, y éstos a los pobres diablos que estudian música en los conservatorios, selecciono siete. Pero casi todo gira en torno a cierta modernidad fracasada, aunque asistida por el Poder en los últimos 100 años. También se cuestiona una idea imperdonable de Peter Kivy, ya de paso.

**Palabras clave:** Música contemporánea, r-evolución, fracasados, significado, fregona.

## SEVEN CONTEMPORARY TOPICS

**ABSTRACT:** Between all the slogans the musicologists transmit to teachers and mass media, and from these to the poor music students, I select seven ones. But almost the whole article focuses on certain 'modernity' that has been failing for the last 100 years, although assisted by the power of authority. An inexcusable idea of Peter Kivy's idea is also questioned.

**Keywords:** Contemporary music, r-evolution, failed, significance, mop.

En 1995 mi amigo Víctor Pliego hizo un experimento extraño de éstos que se hacen para los congresos de musicología y los doctorados, con encuestas a grupos de gente, con objetivo, contexto, ontología, morfología, gnoseología, axiología, teleología, toxicología, etc. para demostrar esas sólidas ocurrencias que uno tiene en mente antes de empezar el experimento.

El muy bigardo no lo decía, pero su intención era defenestrar a los pobres diablos que estudiaban en los conservatorios de música de Madrid. Su teoría era que los estudiantes de conservatorio tenían un concepto estrechillo de lo que

es la música, frente a los estudiantes de universidades, que eran gente más abierta (en aquellos tiempos).

Por supuesto que lo consiguió<sup>1</sup>. Concluyó que los alumnos de conservatorios tenían un concepto de la música vinculado a las emociones, al Romanticismo y a las JONS o algo así. Y los universitarios eran más amplios de miras. Como buen investigador y gran musicólogo que es, Pliego se guardó de formularlo así, como juicio de valor. Pero lo dejó bien evidente en las conclusiones, impecablemente objetivas. Ah pillín, pillín.

Claro que sí. Genial estudio. Sin embargo lo que se ponía de manifiesto en ese estudio era otra cosa: la pretensión de que pudiera haber UNA definición de la música. Una definición “correcta”, abierta, progre, tutelada por las fuerzas universitarias, y que las otras definiciones fueran “plebeyas”, ejercidas por los pobres diablos.

Algo relacionado se escuchó en un programa de radio, *La tertulia* de Radio Clásica, muchos años después, el 12 de febrero de 2011, en que debatíamos sobre “la dilatada agonía de la música contemporánea”. Una oyente de Cuenca nos pasó un e-mail que decía: “Es como el matrimonio gay; que hagan lo que quieran, pero que no lo llamen música” (¡!).

Se abre, o se mantiene, un debate incitante sobre qué es música y qué cualidades debería tener, algo así como las características de la *physis*. Yo no me considero digno de pontificar en tal debate. Pero creo que hay muchas goteras y muchas oquedades en todo intento que hacen los musicólogos para cerrar definiciones. Si la indulgencia de ustedes lo tolera, yo les enunciaría siete tópicos que profesan con fervor mis colegas en el mundo de la academia y de la radiofonía, y a los que yo todavía no he sido convertido espiritualmente.

## 1. El concepto de “música contemporánea”

En los medios oficiales, “música contemporánea” es lo que ustedes ya saben: de Schoenberg para acá, PERO... sólo es “música contemporánea” si suena rara, si pertenece al mundo de la composición en los conservatorios, al mundo sinfónico-críptico. Es decir, Berg, Webern, Dallapiccola, Petrassi, Berio... A gente como Sibelius, Rachmaninov o Puccini, coetáneos de Schoenberg, nadie les llama “compositores contemporáneos” porque suenan demasiado decimonónicos, demasiado “bien”. Ni tampoco a renombrados y posteriores autores de bandas sonoras: Hermann, North, Williams, Zimmer... Y mucho menos a Charlie Parker o a Freddy Mercury o a Michael Jackson. Hoy día un tal Lachenmann es “contemporáneo”, y el universal Sting no lo es. La “música contemporánea” es la que

---

1. Pliego, Víctor, “El concepto de ‘música’ en los alumnos de Conservatorio”, en Juan Cruz Cruz (ed.), *La realidad musical*. Ediciones Universidad de Navarra, 1998, pp. 201-208.

consumen unos cuantos cientos de personas en este planeta, pero la que oyen miles de millones es pop, rock, “ligera”, nunca “contemporánea”.

Por supuesto que la mayoría de los musicólogos y los profesores de conservatorio sabe esto, y sonrían cuando alguien se lo señala (generalmente yo). Y están de acuerdo en que el término es inapropiado. Pero lo admiten como una convención con la que todos nos entendemos.

Sí, ¡¡pero es una convención interesada!! que barre para casa. Magnífica una cosa que es pequeña. Le da universalidad a algo que no la tiene. Le da dignidad, enciclopedia, mármol, templo de Isis, ateneo global, parnaso, olimpo... Porfa, please, plis, que alguien revise esta etiqueta (o este sueño), aunque sólo sea por respeto a las mayorías.

Afortunadamente las cadenas de música no sinfónica ya dicen cosas como “en el panorama de la música contemporánea...” y luego, zas, ponen a Radiohead, Coldplay, Bisbal... (¿dije “afortunadamente”??)...

## 2. La “revolución” de Schoenberg

Constantemente oigo a mis colegas catedráticos de Historia y de Composición hablar de la revolución de Schoenberg: el “famoso” atonalismo y el invento del serialismo... Cuando acaban de explicar una obra de Schoenberg, concluyen: “Desde entonces, la música cambió y hubo una revolución del pensamiento musical”.

Y claro, yo les salto y les asalto desde mi asiento: ¿Pero qué revolución es ésa de la que nadie se entera, y que no arrastra a nadie sino a unas decenas de creadores y a algunos profesores de asignaturas teóricas de conservatorios?... Es decir, tras la “gran revolución” de Schoenberg, resulta que Debussy, Ravel, Fauré, Rachmaninoff, Sibelius, Elgar, Vaughan Williams, Poulenc, Honegger, Hindemith, Falla, Prokofiev, Shostakovich, el gran Stravinsky (salvo aquellas cositas de los años 50-60 que ninguna persona común ha escuchado jamás) Bartók, Nielsen, Barber, Copland, Bernstein, todo Hollywood, todo el jazz, todo el charleston, todo el *ragtime*, todo el tango, todas las rancheras, todos los narcocorridos, todo el flamenco, la copla, toda la música de Iglesia, toda la música de los cuarteles, todas las fanfarrias, toda la música de circunstancias, todas las fiestas de pueblo, todas las fiestas de barrio urbano, los carnavales, las procesiones, las canciones de las excursiones, los juegos de niños, todos los anuncios radiofónicos, todos los anuncios televisivos, todas las series radiofónicas, las televisivas, las sintonías, todo el auge del pop-rock, el country, la música celta, la africana, la persa, la china, la indostaní, todos los tonos telefónicos, los timbres de las casas, las alarmas, las llamadas al tren procedente de, el avión procedente de, el fondo musical de El Corte Inglés, el ordenador que se abre, los silbidos solos en la noche, los tonos de la Thermomix... es decir, el mundo real parece que no se ha enterado mucho de esa “revolución” universal e imparable de Schoenberg.

Hasta el solitario cuclillo sigue cantando sus tercetas después de Schoenberg. ¿Dónde está la revolución? Oiga, ¿ha visto usted pasar una revolución universal por aquí?... Que además lleva 100 años. Lo revolucionario de esa revolución es que no revolucionó casi nada. ¡Vivan las revoluciones silenciosas!...

Hombre, revolución. Todos sabemos lo que es una revolución. Revolución fue lo de la patata en el siglo XVII: la patata desde entonces se instaló en nuestra alimentación e influyó en nuestras vidas. O los *blue jeans* o pantalón vaquero desde 1872, que ha cambiado para siempre nuestro paisaje indumentario. O la cremallera de Judson en 1893. O el bolígrafo de los hermanos Biro en 1935. O la fregona de Corominas en los años 50. Hasta la fregona ha revolucionado más las vidas de los músicos que Arnold Schoenberg. Revolución ha sido el rock, la invención de la guitarra eléctrica por Alvin Rey, la cadencia VI-VII-I en menor... Antes de eso, revolución fue por ejemplo el Romanticismo, que hizo que todo el mundo, hasta el Hollywood de hoy, compusiese música con tensiones narrativas. Es como comparar la Revolución Francesa con la revolución de Cartagena. Ambas son admirables, pero yo diría que hay diferencias.

Así que no sé: revolución residual, cenáculo, brindis... el invento del agalludo y pontificio Schoenberg no diremos que ha sido como los inventos del profesor Franz de Copenhague, pero sí algo así como la invención de la poesía cinética: fascinante e ignota.

### 3. La evolución de la música

Ya titularlo así tiene su aquél. Porque siempre hay dos evoluciones en las cosas. Una es la natural, la que demandan las necesidades, y otra es la que procura alguien que dice “esto tiene que evolucionar”. Por ejemplo, cuando Napoleón hace evolucionar la técnica militar (aquello de “concentración de las fuerzas en un punto”, “perseguir al derrotado hasta la rendición definitiva”, etc.) es porque tiene la necesidad de ganar guerras a los ejércitos más poderosos de Europa. La necesidad demanda la innovación, la evolución. Pero si Napoleón se plantea ser original en las guerras, atacar con las lanzas al revés, usar los arcabuces como bates, etc. entonces esa evolución es forzada: nadie la demanda, y tampoco es eficaz, nadie más la adopta. Ahora bien, si el joven Napoleón convence al Directorio de que le den subvención para sus cosas porque él es un genio, entonces tenemos una evolución forzada, obligatoria, impuesta a la gente contra todo proceso natural. Así se pierden batallas, se pierde aceptación, pero el Poder sostiene una evolución artificial por alguna extraña razón.

Les doy permiso a ustedes para que asemejen mi estupenda parábola de Napoleón con el estado de la Musicología actual y su empeño en dignificar esa evolución B con hipérboles y mayúsculas y letras capitales.

La evolución de la música significa hoy, en la mayoría de las enciclopedias, sólo una cosa. En serio, sólo una: la evolución de los ARTIFICIOS TÉCNICOS de la música. Y la excusa es el “lenguaje”: que evoluciona el “lenguaje”.

Claro, muy hábiles por estar hablando tanto de lenguaje por aquí y lenguaje por allá. Casi me convencen. Pero resulta que “lenguaje”, en la mayoría de los diccionarios, significa “sistema” que emplea el hombre para “comunicar sentimientos o ideas”. Es decir, cuando un teórico musical dice que tiene que evolucionar el “lenguaje musical”, está asumiendo que la música es un lenguaje, es decir, que es un sistema que expresa cosas o significa cosas. Es decir: se posiciona con los referencialistas frente a los absolutistas de Hanslick, quien decía que la música en sí no expresaba nada.

No puedo meterme en eso ahora, que me sale otro artículo peor que éste. Sólo puedo recordar que esa disputa entre si la música significa o no significa cosas la intentó dirimir Adorno en su artículo *Música y lenguaje*, y la ventiló con magistral moderación Fubini, al decir que incluso los absolutistas admiten, aun de mala gana, que las sintaxis musicales se parecen a las sintaxis emocionales, al “movimiento de un proceso psíquico” como decía Hanslick, y que, por esa razón la música occidental puede ser un lenguaje especial, vago, brumoso, que no requiere diccionario estricto pero que casi todo el mundo en esa cultura y en esa época entiende a grandes rasgos.

Es decir, Beethoven y los demás consiguieron que sintiésemos cuándo su música está pegando un golpe en la mesa, cuándo está lamentando, cuándo está gritando un triunfo, cuándo está emitiendo un suspiro, o incluso cuándo estamos en el bosque. La música occidental consiguió algo parecido a un lenguaje de signos abiertos. La palabra que define eso (el que emisor y receptor se entiendan) se llama *semiosis*. Ustedes entienden no sólo lo que escribo sino lo que quiero decir (espero). Hay semiosis entre ustedes y yo porque compartimos un código. Bien, pues durante siglos se fue construyendo esa semiosis musical que culminó en el Romanticismo. De manera que: sí, yo pienso que la música tonal occidental es un lenguaje. Difuso y algo indeterminado, pero lenguaje básico, compartido por la cultura europea/europeizada, vehículo de emociones comunes, de ideas comunes, e incluso de imágenes comunes.

Entonces, a ver si ustedes no se me pierden: quienes dicen que el “lenguaje” musical evoluciona en el siglo XX, realmente no lo dicen bien. Lo que sucede en eso que llaman “el siglo XX” (y que ya hemos dicho que se refiere al 0’25 del siglo XX –Schoenberg y sus epígonos–) es que ¡¡SE PIERDE EL LENGUAJE!! No evoluciona: se va: *good bye, arrivederci*... adiós a la semiosis, adiós al código, y adiós al entendimiento entre creador y público. Se liquida la posibilidad de que la música exprese emociones comunes o ideas aceptablemente comunes. Es decir, se liquidan las condiciones para que exista lenguaje. Esos músicos pierden la capacidad de comunicarse con un lenguaje. Ni lo hacen, ni lo desean. Sabemos cuándo Bartók o Shostakovich bailan y cuándo están dolidos o contemplativos. Pero ¿alguien sabe decirme qué diablos expresan las *Estructuras* de Boulez? ¿O el *Nomos Alpha* de Xenakis? Si no hay significado, aunque sea general, NO HAY LENGUAJE. Hay otra cosa, perfectamente legal y fascinante para algunos, pero no lenguaje.

Así que no evoluciona la música, ni siquiera el lenguaje musical, en estos libros oficiales de Historia de la Música: evolucionan los elementos, los mimbres, los ladrillos con que se hace la música, los parámetros técnicos. Corríjanlo, compañeros míos, algún lustro de éstos, y dejen de hablar de la evolución del lenguaje musical hasta que no re-definan bien qué es un lenguaje.

Claro que algunos defensores de lo del “lenguaje” dirán que un lenguaje no sólo transmite emociones, sino también “pensamiento”. Que Boulez transmite “pensamiento”... Bueno, vamos a ver: una tabla de logaritmos también transmite “pensamiento”, y un polinomio. Pero ésa no es la cosa. Todo transmite pensamiento. Pero yo hablo de que alguien se sitúe para COMUNICAR pensamiento. No que exhiba el pensamiento en una tabla. Yo hablo de signos y significados, de la semiótica de Peirce: el signo, el objeto y el interpretante. Si alguien logra colocarme esos tres componentes de toda semiosis en las *Estructuras* de Boulez, le doy un premio. Yo creo que no hay comunicación en el sentido humano, lo que se llama *comunicación psicológica*: hay, si acaso, comunicación mecanicista (podríamos conceder eso), hay DICTAMEN de sonidos, sin capacidad de ser interpretados de una manera mínimamente común por un grupo de perceptores. Incluso quien analiza bien esa obra no sabe qué quiere decir e incluso sostiene que no dice nada ni falta que le hace. Bien, pues entonces no es comunicación en el sentido psicológico, sino que entra en el orden de una tabla de logaritmos o incluso una lista de lavandería un poco compleja. O, para que vean que soy indulgente, concedo que sí comunica algo psicológico: “Yo soy el gran Pierre Boulez. Tengo un cráneo privilegiado. Veán cómo organizo estas listas de notas”.

Así que ahí evolucionan otras cosas, pero no la música, no la música como lenguaje.

La verdadera evolución del lenguaje viene por otro lado: la gente sigue pidiendo que la música exprese dolores, amores, triunfos, desdichas... desafortunadamente –o no– lo de siempre. O que no signifique nada denominable, pero que sirva como sintaxis. Y entonces cobran fuerza las formas populares, una vez que se consolida el auge de la sociedad de masas (principios del siglo XX) y los que antes eran considerados lerdos o incultos acceden al control de la difusión de la música. Siento repetirme: la verdadera evolución llega por lo popular: *rhythm and blues*, jazz, *ragtime*, charlestón, hip-hop, soul, *rock and roll*, y esos híbridos maravillosos que son las bandas sonoras. Yo no soy nada rockero y estoy haciendo una apología estupenda del rock. Pero es que así es. Esa evolución funcionó, y se mantiene, porque partió de abajo, y no de una élite impositiva.

Cuánto lo siento por ustedes, catedráticos de teóricas, si la armonía y los giros melódicos de la música popular urbana siguen siendo los del Romanticismo, un poco –o un mucho– simplificados. ¡La odiada –por los progres– armonía triádica! ¡¡Y los mismos esquemas de I-VI-IV-V!! Los que creen en la renovación de la música por la tecniquería nunca van a aceptar que las músi-

cas populares hayan evolucionado nada con respecto al XIX... Pero hombres, quítense ustedes sus monóculos: ¿no hay más parámetros que la armonía y la melodía? ¿Qué me dicen de los timbres del rock? ¿Y de sus ritmos complejos sobre compases básicos? ¿Y de las inflexiones, su asombrosa prosodia? ¿Y de su expresión en trazo corto, en aforismos sonoros? ¿Y de su alianza con las otras artes: los poemas, el video-clip, el baile? Y, lo más revolucionario: ¿Qué me dicen de su intensísima alianza con la vida, con la vida cotidiana?

Qué raro les resulta a ustedes, eruditos, que la evolución de la música lleve por otros elementos que no sean el sonido “puro” ¿verdad?... Pues eso pasa por ver las cosas así: aisladas, compartimentadas... La música no es un ente autónomo y autosuficiente en el universo. No es sólo sonido. Es, como todo lo humano, interdependiente.

Pero bueno, acabo mi impertinente discurso sobre la evolución de la música: ¿Quién ha mandado que la música tenga que evolucionar? ¿Por qué le exigen ustedes la novedad continua? ¿Le exigen eso mismo a las montañas, a las cataratas del Iguazú, a la estrella polar, al crepúsculo? ¿O ustedes no disfrutaban esas cosas? ¿O acaso el fenómeno físico-armónico no es un fenómeno natural, como todo eso que acabo de mencionar? ¿No es mejor –sugerencia un poco *new age*– renovarse uno que pedir a todo el universo que se renueve porque ya me he cansado?

#### 4. “A Beethoven le pasaba lo mismo”

“Exactamente. El fracaso de los verdaderos genios. Su sociedad no les comprendió. Beethoven era un adelantado a su tiempo y no fue hasta 300 años o por ahí después cuando la gente empezó a tragarlo. Beethoven vivió pobre, amargado toda su vida, sin ninguna aceptación, sin ver publicado nada. Es normal entonces que las masas hoy en día no traguen a Stockhausen ni a Xenakis y sus maravillosas revelaciones del *Nomos Alpha...*”

¿A que han escuchado ustedes estos párrafos antes, a veces con tono de letanía?

“Pero dentro de 200 años sus nombres serán celebrados y tendrán un puesto en el Parnaso e incluso un busto en la Academia (bueno, y también mi busto, porque yo soy otro genio incomprendido pero Beethoven me consuela). Firmado: Compositor Contemporáneo Español”.

Tengo colegas que profesan esta fe admirable en la Parusía de los justos y piensan más o menos como el primer párrafo. Es admirable porque viven su vocación como un sacerdocio con renuncia y voto de castidad (estética) incluidos, confiando en que el mundo dentro de unos decenios habrá aceptado el serialismo integral y nuestros nietos cantarán el himno del Real Madrid mediante módulos de alturas en las excursiones con guitarras espectrales.

Pues no es cuestión de detallar aquí toda la biografía de Beethoven. Ha habido autores como Nicolas Slonimsky y su famoso *Lexicon of Musical Invective* que se dedicaron a seleccionar las reseñas negativas sobre Beethoven durante su vida (el *Lexicon* trata de muchos compositores y llega hasta Webern). Afortunadamente la investigación de gente como Robin Wallace pone las cosas en su sitio: la mayoría de las críticas a Beethoven fueron muy, muy positivas. Wallace informa que incluso sus difíciles obras tardías cayeron muy bien, y los que las criticaron lo hicieron en relación con la reputación y la admiración que ellos mismos profesaban a Beethoven, reputación que ya era incuestionada desde 1810<sup>2</sup>.

Puede que sorprendan más las conclusiones de Tia DeNora, que en su trabajo *Beethoven and the Construction of Genius* (1997) mostró que el Beethoven veinteañero, cuando llegó a Viena, fue muy mimado por la burguesía y la aristocracia progre, quienes le brindaron sus casas, sus salones, su dinero, sus palacios... Y lo más llamativo de este libro es que muestra la habilidad social de Beethoven, su astucia para promoverse y construir su propio mito. Beethoven andaba por aquellos distinguidos salones como una estrella del rock (salvando las diferencias, claro: Beethoven sabía contrapunto y un par de cosas más). Pero la verdad es que era un poco rockero, un rockero ilustrado pero impresionante, electrizante, agresivo con sus rivales (recordemos cómo humilló al virtuoso Steibelt en aquella batalla de improvisaciones en casa del conde Von Fries). Beethoven en algunos momentos se asemejaba más a Keith Jarrett o a Michel Camilo que a Lachenmann o a un intelectual haciendo algoritmos con las notas, que es lo que se ha vendido por ahí. Ya sé que no es posible comparar nuestra época con la suya, pero esas comparaciones efímeras que hago puede que sean apropiadas.

Y durante el resto de su vida, como nos revelan las reseñas que recogen Wallace, Meredith y Senner, y como ya nos habían mostrado los Massin con menos fuentes, Beethoven fue altamente admirado, difundido y querido por el público (incluso era famosísimo en Londres desde 1803, según recoge el *Times*, bastante antes de fundarse la *Philharmonic Society*<sup>3</sup>). A ver si los “incomprendidos” se buscan otro mito que no sea Beethoven.

Es cierto que Beethoven anduvo *apretao* de dinero en los últimos años, aunque tenía bastante depositado en acciones y aunque lo que tenía lo guardaba para la herencia de su sobrino Karl. Pero mayormente era buscado por los editores, y era él quien no respetaba la exclusividad, motivo por el cual no ganaba lo que podría. Pero, si miramos el número de estrenos, el número de veces

---

2. Wallace, Robin, “Beethoven’s critics. An appreciation” en Wayne M. Senner, *The Critical Reception of Beethoven’s Compositions by His German Contemporaries*, vol. 2. Arizona State University, 2001. p. 26.

3. Temperley, Nicholas, “Beethoven in London Concert Life”. *The Music Review*, 21 (1960), p. 208.



que se interpretaban sus obras y el número de publicaciones en vida, Beethoven hoy, a través de cualquier sociedad de autores (no hace falta que sea la SGAE) sería multimillonario y tendría mansiones como Teddy Bautista. Su fama en vida era mucho mayor que el dinero que ganaba. Sólo dos datos: 1) En la década de 1820 la *Philharmonic Society* de Londres tocó sinfonías de Beethoven ¡¡60 veces!! (“sólo” 42 veces para Haydn y 31 para Mozart, autores ya consagrados). Nada más hubo 12 conciertos en toda esa década que no incluyeran obras de Beethoven<sup>4</sup>. Cuando estrenaron la *Novena* allí, el 21 de marzo de 1825, el lleno era total. El público inglés ya no era sólo de sires y lores: las clases medias y todo el que pudiese pagar su abono poblaban esos salones desde más de 50 años antes<sup>5</sup>.

Es inexacto, pues, ampararse en “el incomprendido Beethoven” para consolarse del continuo fracaso de ciertas músicas. Ni en Beethoven ni en otros. Podemos citar sólo dos “fracasados” recurridos más: Bach y Wagner.

Bach: Lo de Bach fue un problema de difusión, y no de comprensión de su público. Si Bach no hubiese convencido a aquellos altos (y humildes) feligreses de Santo Tomás de Leipzig, no le habrían tenido empleado allí 25 años. Cumplió con lo que su sociedad le requería. Lógico, porque esa sociedad le pagaba.

¿Y Wagner? Efectivamente, en Wagner podríamos encontrar algún rasgo común al vanguardista del siglo XX. Pero doy un dato: en el estreno del *Parsifal* (Bayreuth, julio de 1882) hubo lleno total. En aquel público había vanguardistas y no vanguardistas: Liszt, Saint-Saëns, Delibes, Massenet, Bruckner, Mahler, Nikisch, Strauss, Wolf... Las entradas de 37'5 francos en el lejano París se revendían a 95 francos. Y otro dato: Wagner cuando muere recibe honores de estado. ¿Quién se enteró de la muerte de Stockhausen? ¿O cuántos estadistas hubo en el entierro?... Y otro dato más: es abrumante el número de transcripciones de Wagner, fantasías de salón, variaciones de bravura, versiones facilitadas para piano, que corrieron entre 1860-1890 de sus óperas. Estaban hechas por pianistas de moda: Liszt, Tausig, Büllow, Hoffmann, Pauer... y difundidas por las editoriales más poderosas (equivalentes a los sellos discográficos de ahora) como Schott, Breitkopf/Härtel, Durand, en Alemania, Inglaterra, Francia o incluso la Schirmer y la Ditson&Co., ambas de Nueva York. No hay paralelo con ninguno de los grandes compositores vanguardistas del siglo XX. Wagner no sirve como vanguardista incomprendido.

4. Kenneth M. Craig, Jr., “The Beethoven Symphonies in London: Initial Decades”. *College Music Symposium* (vol. 25) [http://symposium.music.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1991:the-beethoven-symphonies-in-london-initial-decades&Itemid=124](http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=1991:the-beethoven-symphonies-in-london-initial-decades&Itemid=124).

5. Chailley, Jacques, *40.000 años de Música (El hombre al descubrimiento de la música)*. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1970, p. 125.

Podríamos seguir con la fama de Mozart, Haydn, Weber, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt, Brahms, Franck, Bruckner, Fauré, Strauss, y todos los demás. A los partidarios de que les fue mal les despista el que siempre estos genios estaban compitiendo con medianos como Mehúl, Kalkbrenner o Thomas, que eran muy celebrados. Pero ellos mismos, los genios, eran súper famosos y súper aclamados en vida. Insisto: si los genios de la música atonal hoy no han trascendido al público, ese largo fracaso no es culpa del público ni de su grado de educación. 100 años de incompreensión son demasiados en la era del CD y el internet. Hay demasiada gente inteligente y formada que no tiene ningún interés por esas músicas “contemporáneas”.

Y tras estos cuatro grandes tópicos, queridos amigos, podríamos desarrollar cien más que se han asentado en nuestra enseñanza oficial contemporánea y reposan ahí con almohadones y escabeles. Quizá baste con enunciar brevemente tres más:

### **5. La superioridad de lo intelectual en la música “oficial”**

Esta manía de occidente, tan denunciada por Ken Robinson, sigue siendo un parámetro para enjuiciar la música: cuanta más envidia intelectual tenga, más valiosa nos parece. Ésta es la razón por la que en nuestros tratados aparece Xenakis y no Tomatito. No desarrollaré hoy la obviedad de que otros componentes humanos (lo emocional, lo lúdico, lo instintivo, lo espiritual, lo mítico, lo ritual, lo narrativo...) han aportado al mundo memorables tessoros. Pero ¿la gente ama a Bach o a Beethoven por “intelectuales”?... ¿O primero les golpea su música la conciencia y después ya algunos averiguamos la cosa intelectual que guardan? Recordemos el caso de Ockeghem, el músico más inteligente de su tiempo: ¿quién recuerda hoy a Ockeghem, aparte de los friquis de conservatorio como yo, y algunos más?... ¿Y a Max Reger?... Y ¿quién recordará a Lachenmann?... (bueno, lo recordarán los que hereden los 450.000 euros que le ha dado cierto banco como premio).

### **6. El desdén por la melodía**

Es posible que este menosprecio se originase por un compositor muy intelectual: Robert Schumann, cuando clamó contra la melodía italianizante en esos consejos que acompañaban el *Álbum para la Juventud*. Pero ¿qué dijo exactamente Schumann?... Pues esto, su consejo nº 55:

¡Melodía! – he aquí el grito de guerra de los aficionados. Y a decir verdad, no existiría música sin melodía. Pero es necesario conocer bien qué cosas entienden ellos por melodía: un estribillo de fácil comprensión y de agradable ritmo. Sin embargo existen melodías de género diferente: si se echa un vistazo a las obras de Bach, Mozart, Beethoven, se verá cómo en

ellas se presenta bajo mil formas. Es de esperar que pronto te fastidien las melodías uniformes.

Es decir, no es un rechazo a la melodía. Por fortuna Stravinsky hizo una vindicación de la melodía entre todas las *boutades* que dijo en Harvard<sup>6</sup> y ensalzó a Bellini y a Verdi. A esto se oponía gente como Edgar Varese, que la llamaba “música bonitilla”<sup>7</sup>, y a quien hoy día se le recuerda por *Integrales* y por *Ionization*, y la gente no sabe si es el premio Nobel de Física. Y yo tengo alguna colega que dice que “hasta el siglo XX, dominaba el parámetro altura” (refiriéndose, queridos amigos no técnicos, a las alturas de los sonidos que definen lo melódico). Andá: y nosotros, miles de millones de habitantes de la Tierra durante 40.000 años, no nos hemos enterado de que lo nuestro era “el parámetro altura”. Señora: ¿sabe usted que cuando le canta esa nana a su bebé está usted en “el parámetro altura”? Oigan, todos los que cantan en el mundo porque se lo pide el *body*: ¿no se dan cuenta de que están ustedes en “el parámetro altura”? Oigan los 40 Principales: ¿no es hora de salir ya del parámetro altura, que ha llegado el siglo XX? (Oiga, Sir Edmund Hillary, ¿no está bien ya del parámetro altura?)...

Bueno, pues parece que el parámetro altura, la melodía, va a seguir en el mundo, con sus giros quizá limitados y sus intervalos que se repiten en todas las culturas con diferente color, y se repiten en casi todas las épocas con sus actualizaciones maravillosas. Sí, Mendelssohn creía en la melodía como alianza entre *usted* y *yo*, como concordia entre los hombres que predicó su abuelo el filósofo. García Abril dice cada vez que sale en la radio que “la melodía la da Dios, y el resto lo da el trabajo”. Por encima de todo ello recuerdo la frase de José Peris, para el mármol casi: “Bach era sobre todo un gran melodista. Si no, no sería tan querido”.

## 7. La música pura no significa nada

Ésta es una de las *boutades* de Stravinsky en Harvard, bien repetida por John Cage y por Aaron Copland en su librito *Cómo escuchar música*. Claro, este título de Copland ya da qué pensar. ¿Cómo responder a este gran compositor, que quiere dirigir nuestra escucha y ayudarnos un poco a hacer las cosas como es debido?... Copland llega a decir que eso de que la música tenga que expresar emociones es un sambenito romántico. Y Stravinsky había dictado en Harvard poco más o menos que quien le cuelga a la música emociones o imágenes, realmente no es músico.

6. Ver *Poética Musical* de Stravinsky.

7. Ver *Ese músico que llevo dentro* de Alejo Carpentier, en su artículo dedicado a Varese.

Bien, pues siguiendo las directrices de Stravinsky, podemos ir tachando... ¡¡a todo el mundo!!: Bach no es músico, Beethoven y Brahms tampoco, Bruckner y Mahler menos. Ni siquiera *La noche transfigurada* de Schoenberg... No queda ni el guionista, maestro Igor Stravinsky.

Esta antigua diatriba (pero que algunos mantienen) de si la música expresa o no expresa ya la dirimió muy bien Fubini, como ya he dicho antes hablando de lo del lenguaje, junto con Leonard Meyer (*Emoción y significado en la música*, sobre las bases psico-acústicas de la expectativa tensión/distensión) y Carl Dahlhaus (*La idea de la música absoluta*, en que muestra que nadie más o menos hace música absoluta). Pero incluso aunque admitamos que un *Allegro* de sonata no signifique nada de nada, aquí llega Peter Kivy, filósofo analítico y músico, que revaloriza aquella tesis de Bouwsma de que incluso en ese caso nosotros le damos un significado al *Allegro*, igual que atribuimos tristeza al rostro de un san bernardo<sup>8</sup>. Es decir, da igual si la música en sí es expresiva o no, porque lo que actúa es “un profundo estímulo musical *inspirado* en lo que estoy escuchando”<sup>9</sup>. Y llega a decir una frase tan extrema como verdadera: “La música absoluta [...] literalmente es la *nada absoluta*”<sup>10</sup>.

Es decir, el oyente culturizado proyecta formas, imágenes, ideas previas, en lo que percibe. Y no sólo el oyente: el propio compositor puede estar proyectando esquemas significativos sin saberlo. “Toda creación del hombre es antropomórfica”, decía Greimas. Por eso toda la corriente semiótica y narrativista investiga las maneras en que casi toda música significa cosas, quiéralo o no el compositor. Hablo de Tarasti, Monelle, Hatten, Grabócz, Agawu, Maus... Esos significados de los giros musicales son previos a él, y están en el *thesaurus* de tópicos que cada época construye.

Por eso (y acabo con este punto) tengo que contradecir a todo un filósofo analítico –hablo de Kivy– un tropezón indigno de su profundidad: eso de que, si el compositor no adjudicó tal significado a tal obra o tal fragmento, nosotros no deberíamos adjudicárselo<sup>11</sup>. Pues, con todos los respetos e inclinaciones y reverencias, ¿sabe usted lo que es el subconsciente? ¿Y el inconsciente colectivo o los arquetipos, aunque sea como metáfora? ¿Y los estilemas de cada época, que un compositor puede usar sin saber conscientemente su origen significativo? ¿Ha leído el *Consilience* del socio-biólogo Edward Wilson, nada místico ni nada junguiano por otra parte, y su exposición de lo que él llama “los

8. Kivy, Peter, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Paidós, Barcelona 2005, p. 130.

9. *Ib.* p. 138.

10. *Ib.* p. 202.

11. *Ib.* Todo el capítulo 8 lo dedica a eso, disparando todo el rato contra los “nuevos musicólogos” y en especial contra las interpretaciones sexuales que hace McClary de las sinfonías de Brahms y Chaikovsky.

pozos artesianos de la conciencia humana"? ¿Así que está prohibido estudiar las cosas supra-individuales o sub-individuales?...

ACABO

¿Dónde quiere llegar usted con todo esto, profesor De Benito??... ¿Va a decirnos usted qué es música y qué no es?... Esperamos su respuesta mesiánica porque tenemos mono de gurús...

Bueno, pues... hoy no.

Aunque mis tendencias para este otoño ya se las figuran ustedes: yo digo que hay cosas que deberían definir los especialistas (por ejemplo, qué es un paramecio o qué es un papiloma plano) y así iluminar nuestras vidas con su sabiduría... Pero hay otras cosas que no son definibles por los especialistas por la sencilla razón de que han pasado al dominio de la gente. Es decir, si fueran los altos funcionarios quienes definieran "verdad", "cultura", "equilibrio", "¡matri-monio!"... pues yo creo que habría hasta barricadas por las calles.

Y esta discrepancia se ve en la música, pero al revés. Una minoría que profesa el serialismo integral, la música estocástica, la concreta, la extremadamente espectral, las melodías de texturas, las melodías de ataques, los cubos de agua musicales, el arañeo de cuerdas de piano, etc. se ríe tras su monóculo "intelectual" de los miles de millones de *plebeyos* (aunque el plebeyo se vista de seda –doctorados, másters– plebeyo se queda) que no tragan aquello, que no consideran que "eso" que suena sea música. Tenemos unos hutus que nos quieren imponer a todos los tutsis su definición. Yo estoy de acuerdo en que triunfen, pero por méritos propios y no por imposición política. Que hagan campaña electoral honradamente, sin subvención.

A ver si mi querido Víctor Pliego hace otra macro-encuesta. Yo le doy las pautas: tomamos un muestreo de 1000 millones de personas y les ponemos una sinfonía de Mozart, una danza de la lluvia, un choro brasileiro, un gato paseando por el piano, las *Estructuras* de Boulez, una orquesta afinando y el *Gruppen* de Stockhausen. Y tienen que ordenar aquello de 10 (mucho música) a 0 (no es música). A ver qué pasaría. Yo sé lo que contestarían mis colegas catedráticos de conservatorio, o mis colegas de Radio Clásica. Pero... ¿y la gente normal? ¿Los otros 999.999.900??... Ésa es la gran pregunta, cuya respuesta todos sabemos y por eso yo creo que no se hará esa macro-encuesta.

¡Pero vamos a ser *abiertos*! Como Camilo José Cela y su definición de *novela*: "Novela es el libro que así lo haga constar al comienzo"<sup>12</sup>. De manera que está a la vuelta de la esquina que llamemos música a lo que cada hijo de vecino desee: a los bolígrafos, las lámparas, las mesas, las ventanas, los zapatos... Llegaremos al punto de no exigir que las cosas suenen para que sean música.

12. Rivera Martínez, Edgardo, *Nuevas lecturas*. César Ferreira Editor, Lima, 2006, p. 41.

Porque ahondaremos en el concepto de “música silente”, “música secreta”, “música intuida”, “música apagada”, “música pre-música”. “Música” será un concepto comodín: “Estoy de mala música hoy”, “Este gazpacho tiene una música avinagrada”, “La música de mi tejado necesita alguna reparación”... ¡¡Es fantástico!! ¡¡Neo-pitagorismo ampliado!! El universo que se nos abre es inmenso, hermanos-as.