

BORRANDO FRONTERAS, LA MÚSICA ACADÉMICA Y POPULAR O DE INTERSECCIÓN- Ponencia

Fernando Lerman
Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” - IUNA

*Milonga para que el tiempo / Vaya borrando fronteras; / Por algo tienen los mismos /
Colores las dos banderas. Jorge Luis Borges*

Las definiciones escolásticas relacionan *a priori* a la música popular con la tradición oral y a la música académica con la tradición escrita.¹ Encontramos correcta esta primera aproximación al tema, aunque, a partir del siglo XX, las ediciones en partitura de muy diversos géneros populares como el bolero, el tango, el samba, las comedias musicales, etc. parecerían contradecir esta idea, la mayoría de las veces, si un músico lee estrictamente una partitura de un *standard* de jazz, por ejemplo, el resultado suele estar muy lejos de lo que debería sonar: lo escrito no refleja con precisión los sonidos requeridos o esperados en el imaginario musical. Por ello intentaremos definir y delimitar los campos.

A los efectos de circunscribir los conceptos descartaremos algunos términos. Cuando se habla de “música erudita”, la expresión denota en “lo otro” falta de saber, de formación o de preparación. El término “música clásica” preferiríamos emplearlo para toda la música, sea cual fuere su origen, que resiste el paso de la historia; es decir, que sigue siendo valorizada y elegida como material de concierto a través de los años. Las expresiones “seria” o “cultura”, asimismo, tienden a ser despectivas, por oposición, a las demás expresiones musicales.

Trataremos también de evitar la visión de ciencias como la sociología, ya que relacionar “música popular” como expresión de las clases populares demandaría definiciones “no musicales”. Si bien alguna vez determinadas músicas quedaron asociadas a determinadas clases sociales, a finales del siglo XX esa frontera ha quedado desdibujada, y no consideramos conveniente asociar expresiones artísticas en forma directa con grupos sociales específicos.

Tampoco consideraremos significativos el lugar donde se formaron y estudiaron los músicos y compositores para deducir el ámbito de pertenencia del producto cultural. La aparición de escuelas de música popular y material impreso de estudio a partir de la década del sesenta, en especial en Estados Unidos, transformaría en “académicos” a los músicos allí formados. Y, lo que es muy frecuente en Latinoamérica, el tránsito simultáneo de algunos músicos por conservatorios (dedicados a la tradición

¹ Fischerman, Diego; *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*; Paidós; Buenos Aires; 2004; Págs. 29-35.

académica europea), grupos y trabajos relacionados con la música popular, e instituciones especializadas en la enseñanza de música popular; agrega, desde la óptica del “origen del músico”, más confusión que claridad al tema en cuestión.

En el campo de la música europea del siglo XIX los conservatorios representaron en gran medida lo que para las letras fuera la Academia. Probablemente por esa cuestión empleamos los términos “música académica” refiriéndonos a esta tradición. Bourdieu define la idea de “campo” como sistema de relaciones objetivas constitutivo del espacio de competencia en las disciplinas literarias.²

1. Definiciones de Béla Bartók

Béla Bartók, hace su primera diferencia a la hora de definir:

*“En los hechos, la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (en otros términos la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina). [...] Podemos llamar música popular ciudadana a aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores dilettantes pertenecientes a la clase burguesa [...] casi siempre se trasmite oralmente. [...] no se usa cantarlas siguiendo el texto musical. Además a nadie le preocupa recordar el nombre del autor. [...] Dada la falta de un control con la música escrita, fatalmente sucede que la misma melodía termine por alterarse al cabo de un tiempo. [...] En cuanto a la música popular de las aldeas [...] debe considerarse música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad de los campesinos. [...] el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello estas melodías alcanzan la más alta perfección artística”.*³

² Bourdieu, Pierre; *Las reglas del arte*; Anagrama; Barcelona; 1995. pág 270.

³ Bartók, Béla; *Escritos sobre música popular*; Siglo Veintiuno Editores; México D.F.; 1979. pág. 67-68.

Analicemos la perspectiva de Bartók en tiempo y lugar: Hungría, principios del siglo XX. Dos grandes motivaciones dieron lugar a la valoración de la música campesina: su gran trabajo como musicólogo recopilador y el empleo de alguno de esos materiales musicales en obras de carácter académico. Si intentásemos trasladar su visión de manera literal a la historia del tango argentino, por ejemplo, podríamos incurrir en el gravísimo error de desvalorizar al género considerándolo “música culta popularesca” ya que el tango es un producto eminentemente urbano.

2. Otras definiciones

A continuación, nos limitamos a presentar algunos conceptos encontrados sin intercalar juicio de valor acerca de las definiciones.

Para el Diccionario Harvard de Música, la música popular se desarrolla en los siglos recientes con una gran difusión:

“Los siglos XVIII y XIX fueron testigos del desarrollo, principalmente en Europa y América, de un género distinto tanto de la música folklórica como, de la música clásica o culta. Difería de la primera en que estaba compuesta y escrita y en que desarrollaba un estilo musical que no era característico de una región o grupo étnico determinado. Aunque muchas de las primeras piezas de la música popular tenían en común rasgos generales con la música clásica del momento, eran más breves y más sencillas, aparte de que planteaban menores exigencias tanto al intérprete como al oyente.”⁴

Las siguientes son las definiciones completas del musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán en su Diccionario de Música y Músicos:

Música clásica (culta, académica, erudita)

“Composiciones escritas en el período comprendido entre 1740-1820, aproximadamente. [...] En la actualidad, el criterio sobre música clásica ha cambiado y se la denomina culta, erudita o académica, y se ha ampliado el marco referencial en el tiempo. No se tienen en cuenta sólo unos cuantos años del quehacer musical, sino la excelencia de las obras escritas. [...]”

⁴ Diccionario Harvard de Música; Alianza Editorial; Madrid; 1997; pág 816.

Música popular

*“Música que puede haber llegado a todos los habitantes del país o a la gran mayoría, sin distinción de clases o regiones. Desestimamos la acepción de popular como “del pueblo o de la plebe”, de la misma manera que estimamos que la peyoratividad con que a veces se habla de la música popular es un viejo prejuicio, por suerte totalmente desterrado. [...]”*⁵

Todos los autores coinciden en señalar al siglo XX como un momento de gran desarrollo y difusión de la música popular gracias, entre otras cosas, a la industria fonográfica y a los medios masivos de comunicación. Como señala Juan Pablo González se ha resistido su ingreso a la academia habiéndola catalogado de comercial, efímera, impura, simple y corporal.⁶

3. Algunas opiniones de músicos argentinos

“La música popular ha sido en todo tiempo y en todo país la célula primitiva de donde ha nacido la obra de arte organizada” dice Julián Aguirre en una conferencia realizada en 1912 en el Museo de Bellas Artes. Esta aseveración trasluce en gran medida su manera de pensar: la música popular podría considerarse el diamante en bruto digno de ser transformado en joya. Y agrega, anticipando varias décadas el trabajo de los etnomusicólogos:

*“creo que es necesario y urgente antes que la rápida evolución del país acabe de borrar nuestras huellas originales, reunir en colección todos los elementos genuinamente argentinos de la antigua vida campestre, que se tornarán muy pronto legendarios: hábitos, estilos, poesía, música, algunos de un sabor incomparable”*⁷.

Lo que refuerza la actitud de “rescate” hacia el género popular en todas sus manifestaciones.

⁵ Roldán, Waldemar Axel; *Diccionario de Música y Músicos*; Buenos Aires; Librería Editorial El Ateneo; 1996; Pág 268.

⁶ González, Juan Pablo; “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista Musical Chilena*; Santiago de Chile; 2001; pág. 38.

⁷ Información extraída de www.clarin.com/diario/especiales/yrigoyen/biografias/aguirre.htm consulta 8/12/2004.

Analicemos otra mirada, desde la música popular argentina de primera mitad del siglo XX. En un libro autobiográfico, Julio De Caro nos cuenta cómo dirige la palabra a los músicos de la orquesta que acaba de formar en la década del '30:

“Primera Orquesta Sinfónica de Tangos. – Señores, ustedes que tienen en su haber tantos espectáculos, bajo la conducción de grandes maestros, como también algunos de ustedes, directores en su renglón, no se si pensarán que, a lo mejor, yo soy un irresponsable al atreverme a hacer esto; no es mi intención suplantar a nadie musicalmente, pero deseando para el tango lo mejor, pretendo que los profesionales responsables engrosen también sus filas, ya que creo llegada la hora de vestir al mismo con el ropaje que hasta el presente ha carecido; éste, al menos, es mi primer intento, cuya finalidad será demostrar que por humilde, nuestra danza popular no deja de ser música también.”⁸

Rodolfo Alchourrón, guitarrista, arreglador y compositor que trabajara entre otros con Piazzolla, Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi y Eduardo Rovira trata el tema:

“[...] por “música popular” entiendo básicamente melodía con acompañamiento, en oposición a “música clásica o culta”, que casi siempre está hecha en base a desarrollos temáticos dentro de estructuras formales más complejas. [...] Está claro que no se puede trazar una línea divisoria inamovible. De hecho hay mucha música que está colocada en una franja intermedia en la que hay elementos de las dos categorías. Dentro de ambas categorías hay géneros y estilos. Sinfónico, de cámara, ópera, etc. son géneros de la música clásica, con la tradicional división de la época en que fue compuesta: barroco, clásico, romántico, etc. En la popular, en cambio, el país, región y/o grupo cultural de origen dan lugar al género: jazz (sur de los EEUU), tango (Río de la Plata), flamenco (sur de España), etc. También considero popular a la música más o menos sofisticada o compleja perteneciente a autores “vanguardistas” que tratan que la música popular evolucione. Algunas obras, o pasajes de obras, de Piazzolla, Rovira, Lagos y otros innovadores son ejemplos de esto, lo

⁸ De Caro, Julio; *El tango en mis recuerdos*; Ediciones Centurión; Buenos Aires; 1960.

mismo que muchas expresiones del jazz de las últimas décadas. [...] Popular también significa “hecha por el pueblo”, con la espontaneidad de la gente sencilla, sincera y no muy culta, que no conoce técnicas ni tiene otra preocupación que la de expresarse libremente. Y cuando digo “popular” no hablo de “popularidad”, ya que ésta deriva directamente de los apetitos económicos de los que comercian con la música y no la respetan como arte.”⁹

Si bien Alchourrón se expresa de manera poco escolástica, coincidimos en los siguientes aspectos con sus definiciones: Que la música académica suele tener mayor grado de elaboración. Que hay una franja intermedia de música que en este trabajo denominamos “académica y popular”. Que pareciera haber géneros y estilos relacionados con los países o las regiones donde se desarrollan, aunque consideramos son inherentes a la música en general. Que hay diferencias de todo tipo entre cultura popular y cultura de masas. Que hay música popular que debería ser considerada como hecho artístico (pensada como música de concierto) y otra música popular que no, (probablemente porque fue concebida con fines comerciales y/o para usos y costumbres tales como el rito masivo o el baile). De todos modos este ítem no es objeto de estudio de la presente tesis.

4. El punto de vista de la crítica musical

Diego Fischerman, crítico musical autor de “Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular”, habla de procesos musicales derivados a partir de tradiciones populares.

“La nueva música para escuchar ya no era la producida por los compositores clásicos (o lo era cada vez menos) sino otra que fue alcanzando altísimos niveles de sofisticación y refinamiento a partir de tradiciones que venían de migraciones y equívocos, de plazas y burdeles, de bailes y funerales. Esa que, en los términos definidos por Hegel, había abandonado el ritual y se había convertido en abstracta. [...] Si hasta comienzos del siglo XX podía ser clara la correspondencia exclusiva entre la música artística y ésa que el mercado denomina “clásica”, a partir de entonces las cosas dejaron

⁹ Alchourrón, Rodolfo; *Tema y arreglo*; Edición de autor; Buenos Aires; 2005; pág 8.

de ser como eran. [...] muchos músicos provenientes de tradiciones populares trabajaron sus obras con la escucha atenta del hipotético receptor en la mira y con procedimientos “prestados” por otras tradiciones. [...] En el siglo XX y con los medios de comunicación masiva aparece, entonces, una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos. [...] música artística de tradición popular.”¹⁰

Para estas nuevas *músicas artísticas de tradición popular* se han generado nuevos ámbitos de divulgación y apropiación, funciones nuevas -inexistentes en los fenómenos populares puros-, y se han aplicado técnicas musicales provenientes de otras tradiciones.

“ La distinción entre música clásica y popular, en realidad, nunca estuvo vigente, salvo para establecer precisamente cuestiones de valor y, desde ya, la superioridad de una sobre la otra, de acuerdo, claro está, con los parámetros de una sola de ellas. Hay una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que se esgrime como argumento, aunque no alcanza a toda la música consumida como clásica ni la diferencia de toda la música que el mercado denomina “popular”.¹¹

La idea de complejidad, aunque refutada por Fischerman cuando las músicas tratan de nombrarse a si mismas, sigue estando asociada, a nuestro entender, en el imaginario colectivo, con la academia, con la enseñanza, con lo que necesita ser aprendido y valorado. Por ello preferimos el término académico.

5. El carácter académico

La idea de cultura popular versus alta cultura ha estado presente en las artes por lo menos los últimos tres siglos. En la danza, por ejemplo, siempre hubo un esfuerzo especial por delimitar los campos y las tradiciones. Así la “danza clásica” ha sido sinónimo de lo elevado, riguroso y trascendente y el “baile popular” siempre estuvo con los pies en la tierra. La “danza contemporánea” intentó producir todo tipo de

¹⁰ Fischerman; 2004; op. cit.; pág. 27.

¹¹ Fischerman; 2004, op. cit.; pág. 37.

quiebres estéticos pero difícilmente se haya asociado con lo popular del mismo modo en que lo hicieran las artes musicales. En las artes plásticas, más aún, la diferencia entre arte y artesanía recuerda de algún modo a la dicotomía académico-popular. Sin embargo, como señala García Canclini, un tapiz realizado por un indígena se transforma en objeto de arte cuando se lo exhibe en un museo.¹² En las letras también se reproduce esta problemática entre la llamada literatura a secas, donde prevalecen la novela, el cuento, la poesía y la dramaturgia, y los géneros menores ligados al periodismo u otras prácticas masivas como la crónica, el aguafuerte, la semblanza o la nota social. Evitaremos de manera premeditada ahondar en disquisiciones acerca de los grupos o clases sociales que se apropian de las distintas expresiones artísticas por considerarlas ajenas a lo estrictamente musical.

¿Cuándo una música es popular? ¿Cuándo entra en el ámbito de la música académica? Ensayemos un listado de características diferenciales no excluyentes:

La partitura

Creemos que la notación musical detallada representa la principal diferencia entre la música académica y la música popular. Si bien podrá decirse que en el barroco normalmente no se escribían las expresiones de dinámica, articulaciones y ornamentaciones, en la tradición académica el compositor siempre deja pautas específicas de su pensamiento musical. En la música popular se supone que el intérprete conoce los géneros, los estilos, la tradición; así esta música suele escribirse con la melodía, el cifrado para la armonía y quizás alguna indicación de género y velocidad; el músico “sabe” que tocar para que suene.

La falta de exactitud entre una edición y la grabación es lo habitual para la música popular. En la música de tradición oral, lo escrito es sólo una guía, casi diríamos “una-ayuda-de-memoria”. Lo “interesante” en la música popular es la aparición de nuevas versiones, de nuevos arreglos, de nuevas maneras de “decir” una melodía, de maneras personales de frasear.

Cuando un compositor, cualquiera sea su procedencia, escribe con lujo de detalles su obra, entra en el mundo de la música académica. Su pensamiento musical queda asentado para que pueda ser interpretado por otros y para ellos deja la mayor cantidad posible de indicaciones.

El compositor argentino Mariano Etkin medita en un artículo sobre la importancia de la partitura para la música académica:

¹² García Canclini, Néstor; *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Buenos Aires; Paidós; 2001.

“El dominio del oficio del compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como cuerpo de símbolos y signos que al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje a la notación se convierte en el primer obstáculo, la primera demora que afronta el compositor. [...] Cuando la escritura toma su forma definitiva, materializándose en el papel, ya se ha alejado lo suficiente como para poder percibir su autonomía. La música adquiere así una ilusoria concreción, especie de objeto independiente donde el trabajo y el esfuerzo han dejado sus huellas inconfundibles.[...] El carácter volátil y ubicuo de la música se ofrece como notable contrapartida del objeto-mercancía que la mediatiza. La partitura ocupa un espacio real y no virtual y se constituye en algo así como en el lado real de lo irreal; en lo visible de lo invisible. [...] Podría pensarse el acto de componer como una lucha por recordar un sentido por medio de otro. Lo sonoro recordado por lo visual y -parcialmente- por lo táctil.”¹³

La academización

El término *academia* pareciera haber sido prestado por el mundo de las letras, aunque ha habido academias de música y conservatorios que detentaron algún poder de veto en algunos países europeos en especial a partir del siglo XVIII. La primera academia dedicada íntegramente a la música fue la *Accademia Filarmónica de Verona* creada en 1543. La palabra *academia* refiere a una sociedad erudita o artística, etimológicamente tenía que ver con una arboleda de Atenas consagrada al héroe mitológico Academio en la que Platón estableció una escuela en el año 385 a.C., cobró nueva actualidad con el resurgimiento del pensamiento platónico en el Renacimiento.¹⁴ Para el presente trabajo relacionamos la palabra “académico” con las instituciones dedicadas al estudio de la música, música digna de integrar un programa de estudio, interesante para rescatar, transmitir, valorar... En América se imita a comienzos del siglo XX el fenómeno de los conservatorios europeos creados en el siglo XIX para la difusión de la música europea. Observamos que en nuestro país cuando se habla de tradición académica, generalmente se habla de música europea o la que sigue su línea de trabajo en cualquier otra parte del mundo. La creación de instituciones para la enseñanza de la música de tradición popular tiene sus orígenes

¹³ Etkin, Mariano; “Acerca de la composición y su enseñanza” en *De Música*; Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación; 2006; pág. 32

¹⁴ *Diccionario Harvard de Música*, Madrid; Alianza Editorial; 1997; pág 2.

en los Estados Unidos en la década del '40. La academización de la música popular, como proceso cultural, genera nueva música de concierto basada principalmente en ritmos populares, música académica y popular.

El rito del concierto

Las músicas populares han tenido su origen asociadas con distintos órdenes de la vida cotidiana: el baile, la adoración de los dioses, las fiestas, los funerales. La situación de concierto para la música popular es fruto del siglo XX, y la gran mayoría de las veces aparece asociada a la puesta en escena, la iluminación, la amplificación, el vestuario y demás cosas que la transforman en un ritual. En el ambiente académico tiende a pensarse más en la música “en estado puro”, en un auditorio silencioso que disfruta del trabajo del intérprete en vivo, en grandes teatros o pequeños conciertos de música de cámara.

Relaciones intérprete – compositor

En la música de tradición académica el creador es valorado muy especialmente, siempre se consignan en los programas de concierto los compositores. En el jazz, por ejemplo, el interés está puesto en el solista y lo que logre improvisar en ese preciso momento de la ejecución musical, quedando el compositor muchas veces en un segundo plano. En otras músicas populares puede pasar un concierto entero sin que se haga referencia al autor de las obras.

Exigencia técnica

Aunque haya obras fáciles pensadas para la enseñanza y el desarrollo de los ejecutantes, el ámbito académico valora la exigencia técnica que el compositor requiere al intérprete mediante la partitura. El dominio del instrumento y sus posibilidades, el virtuosismo, la afinación, la pureza en el sonido son tópicos que despiertan, sin duda, respeto y admiración. La existencia de programas de estudio y métodos graduales reflejan la exigencia que tiene el estudiante cuando cursa estudios según la tradición de la música académica.

El interés musical

Los aspectos tales como el contrapunto, la armonía, el desarrollo de los motivos melódicos, las variables que configuran una estética, la textura y la dinámica están especialmente cuidados, previstos y reconocidos en la música académica y hacen a la valoración de una obra.

6. Conclusiones

La música académica y popular, objeto de nuestro estudio, ha sido denominada “música límite”, “de frontera”, “de naturaleza sincrética”. Preferimos, pensando en la teoría de conjuntos aplicada en matemática, hablar de una zona de *intersección* de ambos mundos. Podríamos pensarla como música popular que ha cumplido con los requisitos enunciados en los párrafos anteriores para entrar al mundo académico o, a la inversa, como música académica basada en elementos de la música popular que ya han sido codificados; en ambos casos integra esta zona de *intersección* entre lo académico y lo popular. Si observamos algunas obras académicas creadas en nuestro país sin juzgar el ámbito de trabajo o estudio en que se desenvuelve el compositor, Julián Aguirre, Luis Gianneo, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera (en su etapa nacionalista objetiva o subjetiva), Astor Piazzolla, Mario Herrerías y Carlos Aguirre configuran una línea de trabajo clara y consistente que tiene que ver con un trabajo compositivo depurado y una sostenida decisión de dar a la música un color nacional. De todos modos, cada compositor expande a su manera su universo sonoro y sólo el tiempo será el encargado de valorar y considerar que apropiación se hace de su obra. En la obra de Jorge Luis Borges conviven temas universales con historias de compadritos, eso no lo hace ni más ni menos argentino; y es particularmente interesante que un creador tenga distintas líneas estéticas en su trabajo.

Bibliografía

Alchourrón, Rodolfo; *Tema y arreglo*; Edición de autor; Buenos Aires; 2005.

Bartók, Béla; *Escritos sobre música popular*; Siglo XXI Editores; México D.F.; 1979.

Bourdieu, Pierre; *Las reglas del arte*; Anagrama; Barcelona; 1995.

Etkin, Mariano; “Acerca de la composición y su enseñanza” en *De Música*; Secretaría de Cultura de la Nación; Buenos Aires; 2006.

Fischerman, Diego; *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición Popular*; Paidós; Buenos Aires; 2004.

García Canclini, Néstor; *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*; Paidós; Buenos Aires; 2001.

Roldán, Waldemar Axel; *Diccionario de Música y Músicos*; Librería Editorial El Ateneo; Buenos Aires; 1996.

Veniard, Juan María; *Aproximación a la música académica argentina*; Ediciones de la Universidad Católica Argentina; Buenos Aires; 2000.