

Fe de erratas:

En el número 18 de *Quodlibet* (octubre 2000) se omitió la siguiente información, correspondiente al artículo *Códigos secretos: Caspar D. Friedrich, Robert Schumann* de Charles Rosen:

“pág. 83-104 de *Romantic Poets, Critics and other Madmen*”, de Charles Rosen. Cambridge, Mass. Harvard University Press. Reproducido con permiso de los editores. © 1998 del Presidente y Catedráticos de Harvard College.

---

---

## DEL CONCIERTO A LA DISCOTECA: ¿ESTAMOS ANTE LA TERCERA REVOLUCIÓN DE LA MÚSICA? \*

Konrad Boehmer

QUODLIBET

Ningún siglo en el pasado fue dado por muerto tantas veces como lo ha sido el siglo XX. En un momento en que, según los viejos agoreros, Occidente debería haber perecido hace ya mucho y los referentes o tal vez la Humanidad entera deberían ser ya algo perdido hace mucho tiempo, resurgen puntualmente con el *fin de siècle* miríadas de nuevos profetas de la catástrofe que –esta vez con garantías de seguridad– nos amenaza: el ocaso (absoluto) de todos los ocasos, si no contemporizamos con sus sectarias ideologías de salvación. Los predicadores se comportaron en lo relativo al fin de los tiempos como si la “inevitable caída de la Tierra sobre el Sol” (Friedrich Engels) no fuera un hecho, como si fuera seguro e irrefutable que el género humano fuera el objetivo último de la historia –un género humano, por cierto, abocado siempre a ser salvado por ellos mismos una y otra vez–. Queriendo escabullirse del segundo principio de la termodinámica como el avestruz escondió la cabeza en la tierra, los nuevos teólogos y los borregos que se agolpan tras ellos nos honran con el restablecimiento de las formas de pensamiento teleológico-determinista de las que precisamente nos habían librado los pensadores más brillantes de la primera mitad del siglo. Esto parece ser la dialéctica de toda salvación: se condena al objeto al que se quiere salvar a ser arma de la mentalidad más reaccionaria. Se salvan las cosas o los valores sólo contra el proceso histórico, nunca a favor de él; se salva siempre sólo para la próxima muerte; este tosco altruismo salvador que se acaba saliendo con la suya es la forma más miserable del egoísmo. Orfeo, visiblemente enfadado por no ser capaz, a pesar de cantar y tocar bella música, de apartar la serpiente de su Eurídice, es el arquetipo mitológico de

---

\* *Die dritte Revolution der musik: Vom Konzert zur Disco?* El presente artículo recoge parte del contenido del curso que el profesor Konrad Boehmer impartió en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá los días 15 y 16 de noviembre de 1997, dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical.

este tipo de egoísmo: su cabeza cortada por las ménades anda después salmodiando un disparate tras otro hasta acabar en el altar de un templo de Apolo, algo similar a un tabernáculo precristiano. Que desde el Renacimiento los compositores se identifiquen tanto con el salvador Orfeo tiene que ver sólo superficialmente con sus poderes mágico-musicales, a los que todos miran con envidia: se admira sobre todo su instinto redentor; con mucho gusto se verían a sí mismos como sumos sacerdotes, y cuando llegó el siglo XIX, viendo una oportunidad inmediata, intentaron como audaces saintsimonistas representar ese papel y fundar una religión del arte. La cosa acabó mal, pues los rituales ahogan el arte. En una ocasión dijo Xenakis que esperaba de la música que “pudiera llevar a ámbitos que sólo son alcanzados por algunos gracias a la religión”;<sup>1</sup> Hace poco lamentó Zender, el director de orquesta laureado con el premio Goethe, la “muerte de Dios en la música”.<sup>2</sup> Pues bien, Él es ahora también el culpable del delirio de la música contemporánea. ¿Cuántas veces más tiene que morir aún el pobre?

Una de las subespecies más tenaces de agoreros y gurús del cambio de siglo es, con toda seguridad, la de los compositores. Dondequiera que estemos, se oye su lamento quejumbroso, y si se les examina en profundidad sabremos que a su aparente malestar general se añade a una visión del mundo que apenas se eleva más allá del “*Reader's Digest*”. La razón de este malestar ha sido en la milenaria historia de la música culta europea siempre la misma: colmado de dones, de una educación relativamente elevada, y un bagaje de instinto junto a unas facultades técnicas sublimes, el compositor se lamenta aún hoy de no estar tan bien remunerado como un director de banco, y de que su *status* social sea considerablemente inferior al de un presentador de *talk shows* televisivos o un ministro. Puede ser que en siglos en los que el compositor tenía una posición social secundaria semejante queja tuviera un fundamento; hoy en día, cualquiera que aprueba un curso de composición en una escuela de música sabe encontrar con la decisión de un sonámbulo el camino hacia las arcas públicas regionales, nacionales o europeas -en este proceso algunos llegan incluso a dominar la correspondiente técnica mejor que las de su propio oficio de compositor-; sin embargo, el macizo muro de las lamentaciones del ramo de los compositores se vuelve cada vez más quebradizo. Y no porque se agoten las fuentes de dinero -sólo cambian de sitio-, sino sobre todo porque el carisma que se ha atribuido a sí mismo el compositor más o menos desde principios del siglo XIX va perdiendo color progresivamente en el curso de un gigantesco cambio paradigmático de la música misma. Nadie puede competir frente al salero y la gracia de las rítmicas convulsiones abdominales de un Michael Jackson, ni siquiera los chistes de músico de un Kagel; algo más

1. Xenakis, *Musiques formelles*. París, 1963; pág. 15.

2. Hans Zender, en su discurso con ocasión de la concesión del premio Goethe en 1997. Frankfurter Rundschau, 6 de septiembre de 1997, núm. 207; pág. 14. En él Zender comenta una formulación de Georg Picht.

empalagoso que el *Candle in the wind* del patético epígono schubertiano Elton John no son capaces de engendrarlo ni los acordes, tan *biedermeier* e igualmente schubertianos de algunos funestos espíritus de la posmodernidad compositiva. Y hoy día el obispo de Roma no recibe a Stockhausen sino a Bob Dylan. Los Beatles o Andrew Lloyd Webber son ya miembros de la casta más decadente de Europa: la nobleza inglesa. Algo así soñarán hasta la tumba Boulez, Berio, Henze o Penderecki; como se tiene algo menos, el *status* social del que disfruta la música comercial da lugar a una envidia social que a menudo se quiere disimular bajo un disfraz estético: mientras algunos –al menos éste es el caso de Michael Jackson– aparentan jugar con algo que no tienen, el compositor de música culta se mira el ombligo y se extraña de que de su abdomen no crezcan aquellos árboles cuya plácida sombra desea la Humanidad entera. Pero no nos engañemos: el cambio paradigmático que acabamos de mencionar en la música es un asunto realmente serio; un fenómeno que, a fin de cuentas, abarca todas las formas de la música, aunque en el momento presente la música culta parezca su única víctima.

Los hechos están sobre la mesa: entre el 95 y el 99 por ciento del mercado mundial de la música está tomado por los productos de la música comercial. En Alemania esta proporción es algo menor, puesto que este país conserva relativamente intactas las estructuras de una vida musical tradicional burguesa. En Francia y en España el porcentaje es también inferior, debido a que estos países protegen su producto nacional mediante una regulación por cuotas (no por consideraciones culturales, sino meramente por proteccionismo económico). De ese 99% aproximado, un tercio largo va a parar a unas treinta figuras llamadas “superestrellas mundiales”. Por más que éstas en su mayoría jamás hayan realizado hasta ahora esfuerzo compositivo alguno (¿sabe modular Madonna?; ¿sabe Bruce Springsteen algo de instrumentación?; y Paul McCartney o Andrew Lloyd Webber, ¿saben componer?: que les asista el Dios de Zender), han sabido asegurar su propiedad intelectual a tal escala que han ido creciendo hasta convertirse en gigantes –en un sentido puramente económico– frente a los cuales incluso los mismos Henze, Stockhausen, Berio, Xenakis caen poco menos que en el abismo del anonimato. ¿Qué esperanza le queda al compositor ante este panorama? ¿Confiar en resucitar en los estudios musicológicos de los siglos venideros? También esto me parece más bien ilusorio. Sólo en la Europa de hoy se disputan cerca de 50.000 compositores de música contemporánea el primer puesto en el caótico concierto internacional: es técnicamente imposible desde cualquier punto de vista no ya absorber su producción, sino simplemente ponerse al corriente de todos ellos. Cada año son cerca de un millón los nuevos títulos que llegan a las sociedades de autores. En una macroeconomía musical puede que sea posible registrar de forma meramente técnica esa pieza para flauta y piano de un compositor lituano llamada a estremecer al mundo, el villancico navideño humanístico-ateo de un compositor noruego o el desga-

rrador estudio electroacústico de un joven licenciado austriaco. La obra queda fijada por escrito. Sin embargo, ¿conmoverá a la Humanidad? Con seguridad no. Porque los mencionados compositores que se llaman audaces no se han dado cuenta de la transformación de todos los paradigmas musicales tal y como se está dando en nuestro tiempo, ni han reflexionado sobre su postura estético-compositiva frente a esta transformación a la hora de componer (¿a quién le extraña?). Ya que en nuestro tiempo se está dando una revolución musical, cuyo final tampoco puedo vislumbrar, intentaré, volviendo atrás y reparando en la historia de nuestro arte musical europeo, arrojar alguna luz sobre esta jungla, en la que los compositores todavía no han sido capaces de distinguir la liana con la que se podrían acercar hacia la luz de la serpiente venenosa que amenaza su supervivencia.

Considerando que el "lamento" no es solamente el adagio milenario de los compositores mismos, sino sobre todo la esencia de la música culta en general -su relación dialéctica con toda realidad social- me parece que nuestra zambullida en el propio pasado debería seguir dos rastros muy íntimamente ligados entre sí: el rastro, o mejor dicho, las evoluciones de la propia música culta, hacia dónde se encamina con su ala herida, así como el rastro de las evoluciones socioeconómicas, que parecen estar a punto de hacer a la música exhalar su último aliento.

No siempre fue tan antagónica como hoy parece serlo la oposición entre música culta y música de consumo. Los mil años exactos de relaciones entre ambas manifestaciones musicales dejan ver (desde los primeros documentos escritos de los Motetes de San Marcial) una constante oscilación pendular, que en cierto modo es el fructífero hilo conductor de la historia de la música en Occidente. Lo interesante aquí es que en los periodos de prosperidad económica y mejores condiciones de vida de la población urbana ambos tipos de música se aproximan entre sí: así ocurrió en la época de los otones, cuando se operó el cambio repentino de la economía agraria de trueque a la economía monetaria mercantil, y con este cambio la cultura pasó, de residir en los monasterios, a encontrarse en las jóvenes y florecientes ciudades. Como han probado Knepler y Gülke,<sup>3</sup> en los primeros motetes propiamente compuestos del monasterio de San Marcial en la ciudad de Limoges se dio entrada a los dos tipos de música citados: la música litúrgica (el *cantus planus*) se manifiesta en el "*cantus firmus*" con su movimiento lento y solemne, mientras en la voz alta, que es ágil y flexible, son admitidos los floreos melódicos o rítmicos más versátiles, procedentes de la música utilitaria de la época, una música habitual entre los cientos de personas que entonces formaban parte de las comunidades monásticas: los monjes de las congregaciones artesanas de los monasterios eran reclutados entre el

---

3. Georg Knepler, *Die Herausbildung der Komposition*, en *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig (RDA, 1977); ed. Reclam, págs. 205-230; Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger*; Viena, Colonia y Graz, 1980; págs. 77-101.

campesinado. También el motete francés del siglo XIII (*Ars Antiqua*), de carácter burgués y urbano, presenta numerosos elementos de la música de consumo de la época, a pesar del artificio de su estructura compositiva. Al aislamiento del exterior de la música culta, que se iba verificando en paralelo con la Guerra de los Cien Años y las epidemias de peste, y que alcanzó su culminación en Ockeghem, sigue desde aproximadamente el año 1530 el comienzo de una nueva simbiosis. En ella se funden las sutiles artes de la composición polifónica de motetes con la sensualidad del madrigal popular. Esta fusión aplicó a la ya entonces hipertrófica música culta de la época vocal una cura revitalizadora tan radical que desde el final del siglo XVI (en Monteverdi y también en Gesualdo) se perfilan perspectivas compositivas completamente nuevas en la música culta. Así, el principio lineal medieval de complicación es relevado por el principio de lo dramático, rico en contrastes, propio de la Edad Moderna, y desde los primeros pasos en el nuevo mundo de la música instrumental apenas hay durante todo el Barroco un sólo compositor que se avergüence de tomar para su obra formas y modos de expresión de la música de consumo del momento: Rameau, Bach, Händel, por no hablar de Vivaldi o Telemann, entre otros muchos. Incluso Heinrich Schütz, que tiene algo de árido, fue influido en su música por la *seconda prattica* que conoció en Venecia.

Que desde la Edad Media la Iglesia Romana dirigiera su prohibición contra la música profana y contra la absorción de ésta por la música culta –el contrarreformista Concilio de Trento pretendía incluso liquidar toda la música culta– pone de manifiesto el enorme atractivo que la música de origen popular tenía incluso para los creadores de música culta. Ambas manifestaciones musicales habían demostrado a lo largo de sus relaciones de intercambio que se necesitaban mutuamente. La razón de ello ha de buscarse en la diferente naturaleza de su sustancia estética, y ésta no ha variado hasta nuestros días: la música culta corresponde a un proceso dirigido hacia lo infinito, lo que conlleva que su material tenga ya de por sí un carácter de proceso. El gusto por la música culta es suscitado gracias a lo que en ella, o en algunos de sus momentos, se proyecta más allá de sí misma. Puede suceder –como en la Edad Media– que las expectativas creadas sean de naturaleza teológica; otras veces son, por ejemplo en la época clásica –o, en parte, en el Romanticismo temprano–, de naturaleza humanística; o bien –como sucede en música culta más reciente, con el empleo de formas abiertas– puede darse el caso de que la expectación suscitada, debido a la existencia en la obra de una polivalencia estructural y a su carácter autorreflexivo, venga a recaer precisamente sobre la obra de arte en sí: pues bien, en ningún caso se impide la continuidad del rasgo esencial de la música culta. La música de consumo promete la felicidad del instante, su duración apenas supera lo que nuestra psique percibe como “instante”. Todo su material se orienta hacia ese carácter instantáneo: sólo cumple su función cuando da lugar a satisfacción hedonista inmediata. Ésta

es también la razón por la que la música de consumo nunca puede tener un desarrollo ulterior propio en virtud de una lógica propia: siempre está sujeta a fines heterogéneos, y cuando se renueva lo hace sólo a causa de ciertos desarrollos en el ámbito de la música culta que han demostrado tener cierto valor hedonístico en forma de *highlights* o extractos, y que han sedimentado como tales pasando a establecerse como parte de la música de consumo. Esto es válido para las *frottolae* de Tromboncino exactamente igual que para el *trip hop* o el *jungle* de la actual música electrónica de baile. Una cosa más: mientras el pensamiento contrapuntístico en el más amplio sentido de la palabra corresponde a la esencia de la música culta –y me refiero a las relaciones entre el tiempo y el espacio musical (interior) propias de toda música culta–, la música de consumo es completamente vertical, también en su estructura melódica. Aquí se ponen en relación un tiempo y un espacio reducidos a través de un ritmo más bien corporal; y ante esto no hay nada que objetar, al menos por parte de las personas que –como yo– ven en la belleza y el erotismo del cuerpo en movimiento algo placentero, en absoluto reprochable. Cuando hablamos de las diferentes formas en las que se amalgaman los principios trascendentes de la música culta con los principios hedonistas de la música de consumo, tenemos que poner buen cuidado en no encontrarnos en la postura propia de un cura ascético, enemigo de todo placer.

Puede parecer que la música culta y la música de consumo se comportan recíprocamente en nuestra cultura occidental como las dos redomas de un vaso capilar.

Su proceso de íntimo entrelazamiento, tal como se observa hasta en la obra de Josquin, Monteverdi o incluso Bach y Mozart, ha venido a caer desde la Revolución Francesa en una crisis continua: pero hemos de tener presente que ello no se debe a causas estrictamente musicales sino sociales. Por mucho radicalismo de izquierdas y espíritu antifeudal o antiburgués que esta revolución haya podido presentar, finalmente ha sido la cuna de un modo de actuación industrial y burgués bajo el lema "*laissez-faire, laissez passer*": un concepto de libertad que desde el siglo XIX ha sido sinónimo del más cerril egoísmo. A los pobres, igual que a los ricos, se les deja a su criterio dormir bajo los puentes parisinos si así lo desean, según reza un viejo chiste francés que data de aquella época; en nuestros días vendría a decir: nadie impide al parado buscar un trabajo... Pero volvamos otra vez a la cesura que supone aquella música francesa para examinar qué ha cambiado esencialmente con ella y a partir de ella.

El primer indicio de comercialización de la música de consumo la dieron ya las nuevas técnicas de impresión musical desarrolladas desde finales del siglo XV. Si en un primer momento –con Ottaviano y Petrucci– se recurría a modelos ya registrados –reproducibles, por tanto– de música culta (misas y motetes), con los cuales se podían cubrir las necesidades de los distintos coros de las iglesias, rápidamente empiezan a tirar de la misma cuerda algunos

impresores musicales holandeses –sobre todo de Amsterdam– con la intención de lanzar masivamente al mercado música de consumo. Esto ocurrió tras la liberación de los Países Bajos del yugo español y el subsiguiente proceso de capitalización del comercio en época de paz. Sólo en las inmediaciones de la casa que habito en la parte vieja de Amsterdam se habían establecido entonces en un espacio de cerca de 200 metros 29 editores comerciales de música –por así decirlo, un *Tin Pan Alley* de principios del siglo XVII–. Su producción está ligada a lo que siempre fueron las alegrías de la clase media: canciones sobre el fornicio, la bebida y el tabaco, canciones sobre pequeñas disputas familiares, la añoranza del marinero lejos de su tierra o las exquisiteces de la comida son los ingredientes constantes del menú musical:

Y si triste mi amor está  
la flauta me pongo a templar;  
así espanto a la tristeza  
y ella se pone contenta.<sup>4</sup>

Todo esto es muy chistoso, y las mismas canciones de éxito de la época de Mozart o de la Revolución de Julio y las revoluciones democráticas del siglo XIX en general son todavía de un ingenio chispeante, sobre todo cuando asestan fuertes dentelladas en los tendones del poder y éste es puesto en ridículo ante el pueblo como un “gigante con pies de barro”. Si, como vemos, con tales melodías y –dentro de la burguesía– con el vals vienés, se produce la sublevación de la carne y el Dios muerto del feudalismo cristiano es llevado con júbilo a la tumba, quizá debamos pensar que no se puede oponer ningún argumento a la capacidad de demolición social de la música de consumo. Sólo dormita bajo su sonido una serpiente funesta: es la del comercialismo que, haciendo caso omiso de los sufrimientos físico y espiritual del nuevo proletariado industrial, hace del sufrimiento mismo una mercancía. Concretamente como consuelo en el sufrimiento –Marx llamaría así al momento de explotación en la reproducción de la fuerza del trabajo, un tiempo en el que el obrero industrial y su familia no pueden soñar para sí un futuro de libertad concreto, y en lugar de eso deben contentarse con la ilusión suministrada por la industria de parcelas de libertad, que proporcionan la ilusión de una emancipación social y emocional– la extrapolación de sueños y los deseos íntimos se convierten, también en la industria musical editorial, en el modelo estandarizado de una promesa de felicidad fabricada por la industria, cuya prolongación podría ser hoy en día el turismo, con esas filas sudorosas de obreros emancipados que pueden llegar a constituir pequeña clase media, y que avanzan empujándose ante las maravillas de la Alhambra, la mezquita de Córdoba o los palacios sicilianos de Federico II, sin ser capaces de ver ninguna diferencia con los castillos cursis del wagneriano rey bávaro Luis II o Disneylandia.

---

4. “Und tut mein Lieb’gar traurig sein./ so stimm’ich schell mein Flöt’binein./ Vertreib ich so die Traurigkeit./ Und bring sie an die die Fröhlichkeit.”



La industrialización de la cultura, de la que ya advirtiera Pestalozzi y sobre todo su discípulo Nägeli desde el año 1811 aproximadamente, es la razón principal de la separación de la música culta y la música de consumo, cuyos ulteriores herederos somos nosotros. Ésta representa también una separación en la sociedad misma, cuyos miembros enemistados en largas luchas de clases se reunieron de nuevo sólo después de la 2ª Guerra Mundial en un “consenso de los marcados”, cuya base material es tan frágil y engañosa que su final es ya visible. Antes de que celebremos este final –que puede ser también el final de Todo– deberíamos todavía detenernos precisamente ante lo que ha reemplazado a la música utilitaria o de consumo vigente durante siglos: el fenómeno de la música comercial. Desde el desarrollo de la moderna edición, su carácter de mercancía se ha hecho cada vez más patente, y desde un punto de vista económico no se diferencia hoy ni en lo más mínimo de otras mercancías producidas en masa con el único fin del puro aumento de beneficios: las acciones del *trust* de Andrew Lloyd Webber cotizan en la bolsa, y recientemente David Bowie ha adoptado unas medidas todavía más modernas, al transferir todos los ingresos que en el futuro se deriven de su repertorio hasta 1990 a la compañía de seguros americana Prudential (una transacción de 55 millones de dólares); hace poco la corporación americano-japonesa Nomura Asset Capital Corporation ha fundado una sociedad filial (Nomura Capital Entertainment Finance), la cual explotará en todo el mundo los logros de Bowie para la historia de la música. Para el insaciable artista esto tiene la ventaja de que obtiene millones en dinero en metálico (no tienen que esperar a las deducciones anuales de la GEMA),<sup>5</sup> y la ventaja para los inversores es evidente: cada aumento por encima de los royalties previstos significa una ganancia suplementaria limpia para ellos. El fundamento técnico que sustenta todo esto es el reciclaje en combinaciones siempre nuevas del material antiguo: las técnicas digitales lo hacen posible. Esto –y no la protección de los bienes culturales musicales– es la verdadera razón de que la Comisión Europea hace pocos años haya alargado la protección legal de las obras de arte de 50 a 70 años tras la muerte del autor, o la razón de que el ministro inglés de cultura Chris Smith haya insistido en una rebaja del impuesto sobre el valor añadido (I.V.A.) al 4% para descargo de la industria musical –se trata de asegurar inversiones de capital, no de proteger obras de arte musicales–. Pronto ya no se sentarán los compositores y editores en las juntas directivas de las sociedades de autores, sino los banqueros, los agentes de compañías de seguros y los especuladores de bolsa.

Todo esto tiene lugar sobre el trasfondo de una acumulación de capital en la música comercial (en connivencia con la industria de la moda y de los medios de comunicación), cuyo volumen asciende anualmente a más o menos un billón de dólares. En el producto

---

5. Gesellschaft für musikalische Aufführungs, nombre alemán de la sociedad de autores.

nacional bruto de Inglaterra supone un montante mayor que la industria naval o la industria química, mientras que en los Países Bajos aporta más que la agricultura o todo el sector de la gastronomía. Lo que aquí se dice sobre el negocio de la música representa, sin embargo, únicamente una pequeña parte de lo que supone la *entertainment industry*, que se ha ido concentrando en seis grandes grupos industriales mundiales que monopolizan todos los mercados y cubren toda la demanda. Frente a esto, la venta de discos de música clásica desciende incesantemente: en Francia, por ejemplo, durante los dos últimos años lo ha hecho en casi un 25% (de 9,1% en 1995 a 7% en 1997), lo que demuestra que ni siquiera la política cultural proteccionista de este país (en defensa de los bienes culturales “nacionales”) ayuda en lo más mínimo. La última fase en el proceso de erosión capitalista, la fase política, ya ha comenzado: desde Blair hasta Clinton, Kohl, Aznar o Chirac, los dirigentes políticos se han puesto del lado del *entertainment* desde hace mucho tiempo: los recortes en las subvenciones estrangulan una tras otra a las instituciones clásicas de la cultura, y para la música contemporánea no quedan ni siquiera las migajas de una política vergonzosa que sigue el esquema “*laissez faire, laissez aller*” que a finales del siglo veinte ha hecho los mayores esfuerzos por demostrar cuánta razón tenían Lenin o Marx al llamar a la política “el largo brazo de la economía”, su órgano ejecutivo. Un ministro de cultura holandés anunció ya hace años que en lo sucesivo el arte tendría que obedecer al principio de cobertura de gastos, y que por lo tanto estará, al final, a merced de las leyes del mercado, en las que pueden estar a sus anchas Madonna, Paul McCartney o Julio Iglesias, y con cuyos frutos Elton John puede comprarse una peluca nueva o Michael Jackson instalarse su parque de atracciones infantil.

Es divertido, aunque ni de lejos suficiente, querer recurrir al florecimiento económico que vive hoy la música comercial para explicar su papel sociocultural. Porque es muy peligroso oponer al hedonismo de ese mundo -hedonismo que no se articula en último término de acuerdo con el “principio de placer” que la maximización de beneficios supone- un fanatismo ascético con la idea moralizante de poder contribuir con ello a salvar el honor de la música culta. Detengámonos, pues, brevemente en la semilla sociopsicológica que ha hecho al árbol de la *entertainment industry* crecer hasta el cielo: ninguna redistribución de las corrientes monetarias tiene lugar debido exclusivamente a movimientos puramente económicos, sino que tiene por fundamento también, según la ley fundamental que el capitalismo norteamericano ha formulado abiertamente, el *pursuit of happiness*, aquella promesa de felicidad del mundo interior, que fuera la raíz histórica del capitalismo en la Europa de la Alta Edad Media, y que con el despliegue desenfrenado del capitalismo en la fase de la industrialización de sus bases productivas y técnicas se ha venido transformando, pasando del paraíso terrenal al culebrón televisivo y a la telecomedia; los jóvenes compositores de hoy padecen esta situa-

ción, que hace de ellos unos inválidos. La felicidad para miles de millones de personas que pueden considerarse de clase media –lo que ya es una suerte–, es justamente la felicidad de andar por casa a la que se resistía la música culta de los últimos 200 años y cuyos dominios han sido tomados por la música de consumo comercial, que hoy es un producto industrial, exactamente igual que los coches, las camisetas, los *walkmans* o los juegos de ordenador Nintendo.

También en lo que atañe a la música es importante indagar en el núcleo estético de la producción industrial. Como en toda producción mecánica, esta esencia reside en el principio de la repetición, porque el fin de las técnicas industriales es la reproducción masiva. Su cualidad estética viene dada por la máquina misma, y es en apariencia contradictoria: por una parte se manifiesta bajo el fenómeno de la periodicidad, que hace ya mucho tiempo que ha sido interiorizado por grandes sectores de la actual cultura de masas –piensen en los ritmos del *tecno*, el *house* o el *jungle*–. Esta periodicidad es en cierto modo la cualidad esencial del producto industrial mismo, la expresión musical de su calidad de mercancía. Frente a ella se encuentra la actualidad, que sin embargo es sólo una cualidad ficticia y en cierto modo manifestación del comportamiento del consumidor. La instancia mediadora entre ambas cualidades es lo que Wolfgang Fritz Haug ha designado como “estética de mercancías”.<sup>6</sup> Al aumentar la producción de mercancías –nunca ha habido tantos nuevos objetos como en el siglo XIX– entra en acción la industria del envoltorio. Lo que al principio de este desarrollo fuera envoltura, idealización encubridora de un producto, ha sido ya desde hace mucho tiempo asimilada por los productos industriales mismos: hoy estos productos son su propio envoltorio; y esto es en suma la esencia de la industria de la cultura. Los sonidos de Jean Michel Jarre son envoltorio, las rápidas secuencias de imagen de la CNN o la MTV son envoltorio, las fotos y los artículos de la prensa del corazón son envoltorio, los acontecimientos deportivos que retransmiten los medios o los viajes turísticos que ofrecen aventura son envoltorio. Este envoltorio emancipado del “contenido” se alimenta del deseo infantil de desenvolver, de descubrir un secreto o una sorpresa, deseo que –al no haber nada que descubrir– se abalanza sobre el siguiente objeto en una sucesión poco menos que infinita. Así –por mencionar un ejemplo musical concreto– la industria de Elvis Presley o de los Beatles viene ofreciendo desde hace muchos años el mismo producto en recopilaciones nuevas. Para asegurarse de antemano el éxito en el mercado se construyen leyendas y hagiografías de las estrellas muertas o vivas, que aseguran la actualidad de los productos lanzados al mercado. Ésta, “actualidad”, es la palabra mágica de la industria de la cultura en general y la que determina el comportamiento de los consumidores. No obstante, actualidad no tiene nada que ver con novedad: también ésta es el resultado de la recombinação de elementos de un decorado biográfico o histórico del pasado

---

6. Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt, 1971. Ed. Suhrkamp.

bien conocido. No sólo los productos de la industria de la cultura sino también la conducta del consumidor, que actúa de acuerdo con las leyes del mercado, son formas de mimesis a las que ya no corresponde realidad material o estética alguna. Como, por lo tanto, el comportamiento cultural de los consumidores es dirigido por la industria hacia el propio aspecto externo de los productos, así como a una estética que ya no obedece a una realidad sino sólo a las necesidades del capital, tenemos así que el principio de actualidad se convierte en una compulsión económica inconsciente del individuo: el principio de actualidad se basa en el olvido permanente, ante el cual cualquier objeto rumiado una y otra vez aparece como una novedad, así como en el valor que la sociedad atribuye tácitamente a la actualidad. Así, el creciente carácter social de la industria cultural promueve por añadidura el consumo compulsivo, al cual no corresponde ya una utilización real del artículo de consumo. La duración del periodo de recepción de los productos de la industria cultural es cada vez más breve. Si nuestros abuelos pudieron divertirse años y años con popurrís, temas de opereta o canciones sentimentales, ahora la vigencia de los títulos de los *hit parade* ha descendido a tan sólo dos o tres semanas. Después quedan borrados de la memoria y son sustituidos a continuación por el mismo producto con otro envoltorio. La duración de la propia vida de las estrellas de este mercado es, por término medio, cada vez más corta, porque esta gente -que en la mayoría de los casos sólo hace *playback*- ya se ha degradado como persona hasta la categoría de mercancía.

Como la sobreproducción de mercancías (culturales o de otras clases) hace innecesaria la demora de la satisfacción prometida por el producto -en cualquier esquina hay un McDonalds o una tienda de discos-, la expectación del consumidor acaba por reducirse a cero. En la música tonal culta la tonalidad trazaba el horizonte de las expectativas, y correspondía al compositor la prolongación de aquél por medio de evoluciones inesperadas, oscilaciones tonales o modulaciones para retardar así la satisfacción de las expectativas creadas en el oyente; de este modo surgía la emoción como expresión de la tensión psíquica. La música culta está obligada a extender permanentemente el mencionado horizonte de expectativas para, de esta manera, no caer en la trivialidad. Se trata, pues, también de un arte de la crisis por excelencia. Cuando no se abre un horizonte de expectativas en una obra de arte, las posibilidades de que su material pueda ser percibido como "crítico" quedan en un punto muerto; esta deficiencia es un mal inherente a gran parte de la música moderna. Deberíamos preguntarnos por qué la música actual apenas sabe ya con exactitud en relación a qué mundo, historia o perspectiva social traza su horizonte de expectativas. Esta duda contribuye cada vez más a que los compositores se empeñen en la idea de la emancipación del material como tal; todo ello impide ver que este proceso amenaza ya con llevar a la trivialización de este material, puesto que éste sólo se repite, sin ser capaz de divisar perspectivas que lo encaminen hacia el

citado horizonte –a modo de verdaderos espacios (musicales) interiores nuevos-. Dentro del nuevo espíritu burgués que se ha impuesto tras los grandes tumultos de finales de los años sesenta, la música ha escogido el camino más sencillo, el de la retonalización del material o de sus estructuras. Espera con ello salir de su aislamiento, y pasa por alto que debe pagar el precio de la trivialización, algo a lo que la música sucumbió hace mucho. La retonalización de la que hablamos es exactamente lo contrario de lo que sería exigible en una música verdaderamente nueva, es decir, una distribución sensual o hasta libidinosa del material. Esta distribución no es posible en las circunstancias actuales, porque no puede realizarse en un material que de por sí está ya completamente cosificado, habiendo desaparecido de él hace tiempo el espíritu y la sensualidad. Sólo una nueva concepción del propio concepto de material –no ya como categoría genérica sino como proceso dinámico- puede liberar a la nueva música de las distintas formas de alienación, así como de los desatinados esfuerzos conciliadores neoburgueses que posibilitan una sensualización espiritual de su material. Precisamente es en sus formas más avanzadas donde la música industrial expresa la alienación resultante de su carácter de mercancía, porque este hedonismo aparente de su material ya es por sí mismo el resultado de la alienación y de la cosificación. O, dicho más concretamente: ese hedonismo vendría a ser un estrechamiento de la capacidad cognitiva producido industrialmente. Puede suceder que el consumidor medio, debido a la calidad de apariencia de la mercancía estética (musical o de otro tipo), no sea capaz de escapar de lo que Umberto Eco llama “sistemas de formas adquiridas que le vienen de fuera y que él no ha adquirido por medio de su propia exploración de la realidad”.<sup>7</sup> Para Eco, “enfermedades sociales como el conformismo, la heteronomía, el gregarismo y la masificación” son “resultado de una asimilación pasiva de normas de entendimiento y juicio que son identificadas como ‘las buenas formas’, ya sea en la moral o en la política, en las costumbres alimenticias o en la moda, en el plano del gusto estético o en los principios pedagógicos”. Es precisamente esta heteronomía la que lleva a limitar las expectativas al *minimum* de una tonalidad rudimentaria o de una no menos rudimentaria periodicidad rítmico-motora y a vender bajo el envoltorio de “actualidad” este dar vueltas continuas a los mismos componentes. Este círculo vicioso hace de la industria de la cultura una auténtica industria de las conciencias, y es por lo tanto una bomba de relojería para la sociedad.

Toda la tecnología musical no es sino la expresión material de aquella heteronomía. Dondequiera que se desarrollaron máquinas o sistemas capaces de ampliar el horizonte de las posibilidades compositivas, estos mecanismos fueron deglutidos por la industria y llevaron, por medio de la producción en masa, a formas de estandarización, cuyas consecuencias musicales son hoy evidentes: la industrialización del sonido y, en última instancia, la industrializa-

---

7. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt, 1973. Ed. Suhrkamp; pág. 152.

ción de la composición misma. Cualquiera que hoy domine, siquiera parcialmente, el manual de instrucciones de una de esas máquinas -lo cual no es más difícil que conducir un coche- puede elegir el inevitable compás de cuatro por cuatro, así como los timbres y sucesiones de acordes prefabricados que desee y que hacen de él un "compositor"; pero se trata de un compositor "compuesto" de antemano por la propia estructura de los medios técnicos que utiliza.

Si en el hedonismo de los consumidores de esta música de baile electrónica tan estandarizada ya manifiesta de por sí una alta dosis de alienación social, también el creador de este tipo de música se ve de manera creciente trasladado al papel de consumidor. Su supuesta actividad compositiva queda reducida al consumo de diseños sonoros prefabricados industrialmente. Él mismo se convierte -he aquí una culminación de la alienación social- en una prolongación de las máquinas, mediante las cuales había esperado alcanzar en el futuro su independencia. El consumo compulsivo, no vinculado ya a ningún objeto concreto, se manifiesta de modo más drástico aún en aquello de lo que nos hablan hasta la saciedad desde Clinton y Gore hasta Kohl y Blair bajo el nombre de "sociedad de la información", sin que estos peones de sus respectivas industrias culturales tengan la menor idea de lo que el concepto realmente significa. Según Umberto Eco, "información" significa "el criterio del que dispongo a la hora de escoger un mensaje entre las distintas opciones" y advierte de que "el valor 'información' no debe ser equiparado con el concepto que me es transmitido".<sup>8</sup> Puesto que esas opciones no tienen nada que ver con la cualidad intrínseca de ningún mensaje (estético), han venido a sustituir al mensaje en su totalidad: la actividad de "navegar" en Internet o los juegos de ordenador se han convertido en su propio fin y, en la creciente red de relaciones sociales que tienen como consecuencia, el consumo compulsivo tiene ya carácter social. Así, el que no ha comprado la última actualización de un programa informático no puede hacer nada con el siguiente que aparezca; quien no tiene un teléfono móvil está anticuado, quien un día se olvidó de leer el periódico oírá al día siguiente que precisamente en ese ejemplar había aparecido un artículo especialmente importante. Resumiendo: "el que hoy no construye una casa no se la construirá jamás" (Rilke), y no le queda más que enfrentarse a un triste e inexorable invierno en su vida. A medida que se difunde la información como posibilidad de elección sin contenido de por sí -expresada, en definitiva, en *bits*, es decir, en números binarios-, nos aproximamos a un estado de entropía que es exactamente lo contrario de "mensaje" o incluso de "significado". Cuando en los cincuenta y sesenta la música serial se aventuró en el campo de la "aleatoriedad", de las formas "variables" e incluso "abiertas", sufrió *avant la lettre* una terrible experiencia cuyas víctimas son prácticamente todos los habitantes de los países industrializados: las posibilidades de elección que por ejemplo en la *Klavierstück XI* de Stockhausen,

---

8. *Ibidem*, pág. 98.

en *Available Forms* de Earle Brown o en *Atlas Eclipticalis* de Cage se extendían hasta casi el infinito, desembocaron en una pura y simple entropía en la que nada importaba dónde residía ya la diferencia entre una versión y otra. Cuando en 1966 hice alusión<sup>9</sup> en una obra analítica al pleonasma formal y estético de aquel ingenuo afán pseudolibertador, recibí mazazos de abierta hostilidad, sobre todo desde la guarida de los apologetas alemanes de la vanguardia, que sólo demostraron haberse convertido ellos mismos en las víctimas del carácter fetichista de la cultura “contemporánea”. Tristemente, nadie me había escuchado, una vez más. Sin embargo, me pareció aún más estremecedor y alarmante el que aquellos apologetas y los compositores que estaban a merced de ellos jugaran ya entonces a desempeñar un papel estético, que hoy no puedo considerar sino un ejercicio de preparación de una conducta social, según la cual la quimera de la “sociedad de la información” no es otra cosa que la superestructura de los intereses de capital puros que dominan el globo. Con ella circula en cuestión de segundos la información, cuyo valor significativo más importante cristaliza todas las noches en las noticias de la televisión sobre la subida o caída -¡oh, tragedia!- de los índices *Dow-Jones* o *DAX* de las bolsas comunicadas por red. La esencia de las cosas, cuando es sometida a su apariencia, se convierte en mentira estética. Cuando sólo quedan las formas, éstas canalizan continua y reiteradamente el mencionado hedonismo exógeno que se articula entonces -entre otras maneras- en un “zapping” entre los distintos medios, una aplicación del principio de collage que hoy domina ya la estructura del mensaje en sí. La analogía con las llamadas formas “abiertas” de la música de los años cincuenta y sesenta es evidente: aquí no se articula la “libertad en el ser” sino la “libertad del ser” (Marx). No es por casualidad que saliera a relucir el pleonasma de aquellas formas “abiertas” cuando la música serial temprana adquirió conciencia de su “crisis de significado” y de la cuestión socioestética acerca de sus condiciones comunicativas. La música serial sostenía ya entonces un concepto de libertad según el cual la sustitución de lo mismo por lo igual era, sencillamente, la alternativa estética por antonomasia.

Hoy son ya dos generaciones las que han caído por completo en el espejismo de la “información”, a las que por ello tampoco les importa si las grandes sociedades técnico-informativas sacan provecho de todo su pequeño capital, sociedades que se abren paso ofreciendo “prestaciones de servicios”, pese a que sus “servicios” se realizan solamente por medio de ordenadores lo suficientemente potentes. La empresa en su totalidad ha adoptado la forma de un juego a todas luces infantil que a se alimenta del afán que he descrito como una forma de la eterna insatisfacción debida al carácter de la industria del envoltorio -y de la ocultación-material y estética. No es mi intención analizar con todo detalle los mecanismos del capitalis-

9. Konrad Boehmer: *zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt, 2ª edición Ed. Tonos (1988).

mo moderno, que está detrás de todo esto, así como la miseria que engendra realmente. En esto tiene su gobierno -en lo referente a la miseria, sin duda- mil veces más competencias que usted y que yo. Lo que a mí me interesa es otro aspecto diferente que me gustaría designar como el del hedonismo de aquellas actitudes compulsivas de las que hablé anteriormente. El hedonismo -esta entrega obsesiva a la ficción de una diversión ininterrumpida y sin fin- no es en sí nada nuevo. A lo sumo es nuevo en el hedonismo el hecho de que no se traslada a ningún otro mundo, sino que se manifiesta dentro del juego social del aquí y ahora, desde luego sin poder ser satisfecho por él. En el hedonismo -y esto se lo ha pensado muy bien el capitalismo de la información y de las prestaciones de servicios- culmina sin cesar lo que en otros tiempos fueran los engaños de los clérigos.<sup>10</sup> Los nuevos juegos compulsivos de nuestra sociedad están ya interiorizados de tal manera que sus críticos más acérrimos ya no están en condiciones de eludirlos: aún la más aguda crítica social se difunde hoy en día por Internet y cae en el olvido ante la inmensidad de la información de la red. Por este mismo canal ofrecieron hace poco unos jóvenes compositores canadienses un concierto de música electrónica cuyas piezas, muy breves, -¡si no el tiempo de espera hubiera durado varios días!- se perdían en medio de la vida doméstica: ¿quién va a buscar un concierto en su máquina de escribir o en el teléfono? Aún así, ¿quién no tendría música a su disposición durante todo el día? En todos estos juegos es muy característica la idea del aparente haber estado ahí: bajo esta idea asistimos en 1991 al espectáculo televisivo de la Guerra del Golfo escenificado por el presidente americano en colaboración con la CNN. De la misma manera cuando en Extremadura las inundaciones se llevan pueblos enteros, yo en Amsterdam puedo "estar allí". *Este voyeurismo* lascivo, y que la mayoría de las veces se regocija en el mal ajeno, es la forma en la que se manifiesta el nuevo hedonismo del mundo interior. Todos nos vamos a la cama con los ídolos del *entertainment*; los nervios de miles de millones de hombres y mujeres se estremecieron durante días con la conmoción causada por un Mercedes que quedó destrozado en un túnel parisino junto al Sena: como a un niño malo se le había quitado al público uno de sus juguetes favoritos. Sólo los floricultores holandeses se frotaron las manos de regocijo: nunca había ido tan bien su negocio de exportación.

A lo largo del siglo XX ha ido quedando al descubierto una imagen de la música moderna que la hace aparecer como si fuera la única que se mantiene al margen del juego de la degradación de la cultura a mera información. Mirándolo subjetivamente esto podría ser cierto; sin embargo, objetivamente, esta imagen es una quimera. Casi se podría establecer para nuestro siglo la regla de que cuanto menos han influido corrientes vanguardistas radicales en

10. [N. del T] En el original, "*was einstmals schierer Priestertrug gewesen ist*". "Priestertrug" (lit., "los engaños de los clérigos") es la traducción alemana de un término de la Ilustración francesa para criticar los engaños de ciertos curas para fanatizar a la gente. En nuestro contexto, podría entenderse como la "práctica de engañar a las masas".



la evolución del arte mismo, más rápidamente han sido absorbidas sus conquistas por la cultura pop. Sin elementos del futurismo o de la cultura dadá no se concibe hoy la industria del videoclip y la publicidad; las creaciones de Mondrian o Miró se imprimen en las camisetas como alegres motivos, y desde los años cuarenta algún que otro compositor de Hollywood se sirvió de algunas de los motores rítmicos con disonancias de la *Consagración* de Stravinsky, o incluso de la técnica serial schönbergiana. Tinguely y Niki de St. Phalle brillan hoy en los parques de atracciones. No olvidemos, sobre todo la falta de pudor con que la moderna música de baile electrónica se ha servido de conquistas de la “música electroacústica” vanguardista o de la “*musique concrète*” –no sin trivializarlas hasta el extremo–. Resulta divertido; incluso algunas músicas *house* o *jungle* me parecen sin duda preferibles a los gimoteos sentimentales de Udo Jürgens, Karel Gott o Julio Iglesias. Bien mirado, la cultura del *entertainment* ha logrado al menos socavar los paradigmas fundamentales de la música culta. A partir de la Revolución Francesa el más curioso de estos paradigmas fue la intensificación de los estímulos acústicos, en virtud de la cual algunos compositores han contribuido a una ampliación megalómana de la orquesta, a medios sonoros más diferenciables (percusión) o a constelaciones armónicas también más diferenciables. Como muy tarde a partir de la Nueva Escuela Alemana, la voluntad expresiva de los compositores dejó de ir detrás del despliegue de medios industrial y dinámico. Sólo hay que escuchar las obras de un Joachim Raff, de un Goldmarck, de un Kienzle, de un Florent Schmitt o de un Max Reger para darse cuenta de que suenan como si el complicado engranaje del nuevo edificio megalómano se hubiera vuelto autónomo y estuviera fuera de control como un caballo desbocado: estéril estampida de los propios medios, a los que se ha puesto al propio tiempo –esto es así sin duda en Reger– la brida de un nuevo academicismo. Ya Bruckner, y con toda certeza, el Wagner tardío del Parsifal, presentan indicios de esta fijación de la actividad en mecánica de la producción, una actividad que se liga a las perspectivas inherentes a los nuevos medios. Pero fue Mahler el primero en dar figura al drama de esta megalomanía. En este punto se le puede considerar un compositor verdaderamente moderno. Este paradigma de la intensificación del estímulo toma la forma de un proceso articulado musicalmente que, sin embargo, es de naturaleza social: consiste en escaparse de la estructura para concentrarse de manera creciente en la presentación. Cuando todavía ciertas corrientes de la Escuela de Viena o de la primera música serial se centraban –contra el espíritu de la época– en la estructura, fueron alcanzadas por el dictado de la forma. Este proceso de asimilación de su música por parte de la sociedad se efectuó sólo después de la muerte de Schönberg o Webern, mientras que Boulez, Stockhausen o Berio fueron testigos del mismo –más aún: lo impulsaron con sus propias fuerzas, y exponiéndose a las contradicciones de un segundo paradigma–. Hablemos del paradigma de la música culta como música

de representación, ya alejada desde hace siglos del otro paradigma de la música de consumo. También este último paradigma, que se manifestó y ritualizó desde el Barroco temprano en las dos formas fundamentales de la música culta de la era burguesa –concierto y ópera–, cayó desde el principio del siglo XX en una crisis mortal de necesidad. Con la explotación industrial de la reproducción musical (por medio de la radio, el disco y los nuevos soportes de sonido), pasó a un primer plano la forma en la que se presenta la música misma: el compositor fue desapareciendo progresivamente tras las orquestas famosas, los directores, tenores, primadonas o pianistas, y el compositor moderno hubo de hacer esfuerzos sobrehumanos para poder al menos caer bajo el dictado de una marca de fábrica que fuera capaz de garantizarle un pequeño segmento del mercado de la industria de explotación musical. El primer disco de música verdaderamente moderna que me pude permitir cuando todavía era un escolar se vendía bajo la marca de fábrica “música dodecafónica”.<sup>11</sup> La mitad de este disco la ocupaba la *Sonata para piano op. 1* de Alban Berg, obra que, como es sabido, es cualquier cosa menos “música dodecafónica”. Incluso este disco podría haberlo escuchado perfectamente en el retrete, en la cama o en la bañera. También este disco socavaba a su manera el paradigma de la música de representación, aunque no en último término, porque de desearlo hubiera podido escuchar perfectamente *Rock around the clock* o *Butterfingers, shame on you* entre Schönberg y Webern. Por aquel entonces no me interesaba la electrificación de la falsa conciencia musical, como por ejemplo en Ralph Bendix, sino más bien lo opuesto en aquellos años, como el *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, cuyo texto me pareció absurdo pero cuya música me electrizaba en aquel momento a pesar de no tener ni la más mínima idea sobre teoría de la música serial. En aquel tiempo me gustaba una mezcla de todo: *Klangfiguren* de G. M. Koenig, *La Voile d'Orphée* de Pierre Henry y los Beatles, que todavía estaban empezando. Y luego Debussy, Schumann, y también Varése, para mí el más querido de los modernos, por ser el de miras más amplias. La razón de esta promiscuidad de burdel era muy sencilla: yo iba en busca del “mensaje”, del “significado”, y por supuesto no de la “información”, porque ésta es totalmente superflua una vez que se ha desvelado el “significado” –en el sentido del “anhelo infinito” del que hablara E. T. A. Hoffmann–. El significado es la

11. Disco titulado *Zwölfstimmigkeit* (con la *Sonata op. 1* de Berg, el vals incluido en las *Cinco piezas para piano op. 23* de Schönberg y las *Variaciones op. 27* de Webern); al piano, Jeanne Manchon Theis, que toca de forma pésima. En la portada del disco, la fotografía de una sala de conciertos de estilo clásico abarrotada de gente, en cuyo *podium* está sentada una orquesta sinfónica (sic [!]). Telefunken TW 30031, con licencia de Ducretet-Thomson, París; ya entonces formaba parte de la praxis industrial la formación de sociedades conjuntas ante productos difíciles. El disco debe de datar del año 1957 ó 1958. Sobre la cubierta, en lugar de un texto introductorio sobre la música, hay sólo anuncios de otros discos Telefunken más accesibles, desde las *Rapsodias Húngaras* de Liszt, el *Moldava* de Smetana, *Wandy Tworek und seine Geige* hasta *Éxitos inolvidables de la Ópera* de Peter Anders. Éste es un bonito ejemplo de la asimilación de la Escuela de Viena por la industria cultural.

única promesa que encierra la música, y si la música no se compromete con esta promesa, se queda en el rango de oficio artístico. Y en estas circunstancias da igual si se entrega a las modas del mercado de la *musique spectrale*, de la *minimal music* (o sus triviales movimientos mecánicos), o incluso de la nueva ola del *cross over*. Tales conceptos y otros similares reflejan ya el carácter de mercancía que ha teñido hasta la música culta más reciente.

La socialización de la música de consumo es un componente dialéctico de la socialización de la música en general. Y ésta tiende cada vez con más fuerza a socavar el paradigma del que se ha nutrido la música culta desde hace casi 400 años. Es bien sabido que muchos compositores de música culta se han adaptado voluntariamente a este proceso y lo han visto a menudo como una liberación de las ataduras de un pasado "burgués". Ya hablamos de Erik Satie, quien con su *musique d'ameublement* dio origen a la llamada "música funcional", que hoy oímos en todos los espacios públicos; también podríamos mencionar a los compositores del Grupo de los Seis, que querían acabar con el abismo entre "seriedad" y "diversión"; de Gunter Schuller con su música "*third stream*" entre el jazz y la música culta, o de Brian Eno, etc. En todos estos casos de tan distinta naturaleza lo problemático es que el intento de romper con las convenciones musicales de representación burguesa acabó en manifestaciones o formas manidas de la música de consumo. Este destino sigue alcanzando a todos los compositores que intentan tender puentes entre la música culta y las formas actuales de la música pop. Esta salida es tan absurda como pretender arar la tierra de una maceta con un tractor. Sin embargo, la disolución de las coordenadas de la música culta burguesa es un proceso irreversible, a pesar de que algunos de sus aspectos aún han de mantenerse probablemente durante un largo espacio de tiempo. El compositor de hoy está por lo tanto obligado a vivir entre dos mundos, ninguno de los cuales es capaz de proporcionarle el impulso necesario para crear una nueva estética. Las alternativas que se encuentran a mano son o bien adaptarse a la situación actual o bien optar por rezar desesperadamente, lo cual sólo consigue empeorar la situación: al consumidor mediático le gusta más ver a los radiantes Back Street Boys que a un Stockhausen quejica. La sola idea de que la música culta deba tener un efecto a nivel social del mismo alcance que la música ligera es un absurdo que testimonia en qué medida la manera de pensar de algunos compositores modernos está ya infectada por el carácter mercantil de lo estético. En los años sesenta y setenta algunos compositores de mi generación intentaron huir de las aparentes alternativas y constituir una especie de resistencia musical. El intento fracasó porque le faltó todo eco social. Para entonces la música culta más avanzada ya había empezado también a interiorizar justamente aquellos procesos de socialización a los que la música de la Escuela de Viena se había resistido, y a tomar partido por determinados paradigmas de la música industrial de consumo. Un proceso semejante de cambio de paradig-

ma no es, desde el punto de vista histórico, nada nuevo; sin embargo hoy tiene lugar sobre un trasfondo social que cuestiona la sustancia de la música culta en su conjunto. A la desesperación de los jóvenes compositores, por no tener ya nada en contra de lo que componer, se añade aún que dondequiera que presenten su trabajo se ven rodeados por una red de mecanismos de mercado. El grado de socialización de estos mecanismos es cada vez más parecido al de la música industrial, aún cuando todo el sistema de concursos, festivales, cursos de verano, espacios en la radio, entidades de prensa y editoriales, así como la industria de la explicación musicológica de las obras, es gestionado por sectores sociales distintos a los que dirigen la música de entretenimiento. Pero el apoyo por parte de aquellos sectores –casi siempre políticos–, y precisamente en los países industrializados más ricos (Alemania, Inglaterra, los Países Bajos), es cada vez más pequeño: su clase política conoce desde hace mucho el valor económico que prima en la cultura industrial y lo consideran como un apoyo bien recibido para su sociedad de la información y de la prestación de servicios. La presión social que pesa sobre el sistema llamado “música culta” es por lo tanto cada vez mayor. A ello hay que añadir que las circunstancias en las que se da la percepción musical han cambiado radicalmente durante el siglo pasado: actualmente está ligada tan sólo a (cortas) “imágenes sonoras” de una música con la que, parafraseando a Jean Michel Jarre, “uno puede soñar, comer o leer”.<sup>12</sup> Como estas imágenes tienen una forma perceptible pero no estructura, se las puede almacenar como mera “información”, lo que hacen por millones los nuevos editores de la “*library music*”. A estas informaciones se puede acceder digitalmente, y siempre pueden seguir combinándose en un número infinito de procesos de reciclaje, como lo hacía un músico de jazz holandés, que justificaba su incursión en el campo de la composición de música culta con la siguiente frase: “muchas de la música clásica consiste en dar la vuelta a lo que ya hay”.<sup>13</sup> Así se ha introducido ya en la situación social de la recepción y distribución musical el estado de entropía total con el que soñaban las “formas abiertas” de la música de vanguardia de los años sesenta como su utopía de liberación. También los sonidos de esta música se han integrado, y por cierto hace mucho tiempo, en el murmullo de la sociedad general. La industrialización de la música tiende, por tanto, a una convergencia de todas las esferas musicales que nos han sido transmitidas a lo largo del tiempo –proceso que necesitará previsiblemente un espacio de varios siglos para alcanzar el estado de plena saturación–. La música se recibe por el momento sólo como sonido, con lo que la música en su conjunto está sometida al dictado de su calidad de mercancía.

12. J. M. Jarre, en su entrevista con Imme Schade van Westrum, en *Holland Herald* (revista de la compañía aérea KLM). Octubre de 1997; pág. 55.

13. Maarten van Noorden, *De Volkskrant*: 7 de octubre de 1997; pág. 14.

Para los compositores actuales ésta no es precisamente una época de color de rosa. Saber desde un principio que cada nota desaparece en la monotonía entrópica general repercute sobre la actividad compositiva en sí, que desde hace cerca de un cuarto de siglo funciona como si todo lo que aún se pudiera decir estuviera almacenado en el *sampler*. Por lo demás, de las obras de muchos jóvenes compositores se puede deducir cuáles son los compositores a los que han escuchado. La respuesta más peligrosa a este problema es la de componer directamente desde las entrañas, sin más rodeos ni preocupaciones, como si no pasara absolutamente nada. Desde luego, la idea de que un Weber o un Varèse hayan sido capaces de crear cada año dos sinfonías, un concierto para piano y algunas obras de música de cámara gracias a su enorme talento resulta sencillamente impensable para otros compositores. Habría que reflexionar sobre el comportamiento de los compositores de música culta a la vista de la situación esbozada, precisamente porque este comportamiento conduce hacia formas de esquizofrenia inmerecida. Es perfectamente concebible una sociedad cuya producción estética no se articule ya en forma de obras de arte. Nos dirigimos a toda velocidad hacia ella y perdemos con ello la posibilidad de desplegar precisamente las mencionadas expectativas que llevaban al arte más allá de lo existente.

Ninguna sociedad sabe hacia dónde se dirige. Sólo sabemos que sus profetas siempre están equivocados. Imaginar hacia donde evoluciona la música presupone hacer el pronóstico de una estructura social, dentro de la cual esta música se habrá de desarrollar. Cuando desapareció la *prima prattica* de la polifonía vocal de tiempos feudales, ningún mortal se podía imaginar cómo había de ser la era burguesa e industrial, y menos aún su música. En nuestro siglo ocurre algo similar: la *seconda prattica* de la praxis musical burguesa se encuentra en estado de descomposición, y sólo existe una vaga idea de cuáles podrían ser los presupuestos materiales de una *terza prattica* en la música. Éstos ya fueron formulados relativamente pronto (entre otros por Varèse) como composición del sonido en sí. Su substrato material no es el sonido corporal (el elemento vocal del feudalismo agrario), ni tampoco será ya el sonido mecánico (de la época burguesa e instrumental) sino que es lo electrónico, cuyas posibilidades como fuerza productiva musical y como elemento de comunicación han sido explotadas hasta ahora por la industria musical, con todas las consecuencias ya descritas. Éstas permiten que sea fácil querer imputar la disolución de las coordenadas de la música culta burguesa a una música industrial dinámica y en expansión. Tal inculpación dejaría abierta la pregunta sobre la cuestión de si, entonces, una música culta futura querrá simplemente permanecer en la jaula de oro del concierto sinfónico burgués y de la ópera; si en ella la dialéctica de estructura y forma ha quedado completamente paralizada, y si no le corresponde precisamente a ella responder con sus propios medios al mundo falso en el que está ya su época. Y no en el sentido de todas aquellas Pasiones lacrimógenas en las que es injertado un texto que muestra

la profunda lástima por los niños hambrientos en Bananistán o de los parados en la Chimbamba, o de cualquier música que hace las veces de pancarta situada, si tenemos en cuenta su expresión y su estructura, exactamente en el bando equivocado, y que se baña con mucho gusto en el aplauso de un público que no es el suyo. Tampoco se trata de lanzarse de cabeza precipitadamente al circo multimedia: en cierto modo es un concentrado de la falsa conciencia, sobre el que se construye la "sociedad de la información". Quienes capitanean la industria vienen utilizando por todos los medios a los compositores de la escena cultural "experimental" como idiotas útiles desde hace mucho tiempo. Los compositores les abastecen de las artimañas y trucos necesarios para adornar los videoclips de la MTV. Tampoco oirán de mis labios un llamamiento a componer a partir de ahora sólo música electroacústica: la elección de los medios no se debería acometer de manera arbitraria. Puesto que la electricidad se ha establecido en la música desde hace mucho como la fuerza de productividad principal, la reflexión estética debería concentrarse en las relaciones de producción dentro de las cuales se desarrolla esta fuerza productiva, la manera en que determinan el uso sancionado por la sociedad. Cuando este uso sancionado ha conducido a la erosión de la aspiración a la autonomía del arte -y desde luego de la música- debería darse una profunda reflexión sobre si esta infracción de normas ideológico-estéticas del siglo pasado, que fue impulsada por la comercialización de la música, no abre también perspectivas de progreso hacia una praxis compositiva, que dan al concepto de "funcionalidad" un contenido totalmente distinto al que le corresponde hoy en la música industrial de consumo. El principio de la electricidad ha llevado hacia una obtusa periodicidad motora (como la encontramos no sólo en el ámbito del ritmo) y en cuya atracción hacia el principio de la técnica de *collage* -reductora del significado a la información- es indicado reflexionar de nuevo sobre el problema de la espacio-temporalidad en la estética musical, y a partir de él abrir en la música espacios de desarrollo totalmente nuevos y sin duda también nuevas coaliciones con las poéticas de otras artes. Los paradigmas artístico-sociales no son parámetros con los que se pueda componer. Las poéticas que se desarrollan gracias a ellas tampoco son reglas que pudieran garantizar al esfuerzo compositivo un resultado feliz. Quien espera una cosa así nunca va más allá de la categoría de artesanía artística, a la que tanto se asemeja la mayor parte de la música contemporánea. Si, así pues, los nuevos sustratos materiales (electrónicos, digitales, etc.) de la acción compositiva han contribuido en otros aspectos de la actividad estética al cambio paradigmático de gran magnitud que yo intentaba aquí ilustrar críticamente, el pensamiento estético-compositivo debe tantear estos medios de cara a ciertas posibilidades, que han quedado completamente ocultas bajo la presión de la sobreproducción musical industrial capitalista o fueron reprimidas muy conscientemente por no servir para la maximización de beneficios de la mercancía llamada "sonido".

Nunca ha existido una solución del problema de la composición musical. Me niego rotundamente a aportar soluciones, siquiera parciales, y preguntarme por ellas es un esfuerzo inútil. Antes de reflexionar sobre el comportamiento del compositor como ser social, cabría hacerlo también sobre las recetas de cocina compositivas por mí tan despreciadas. Aunque esta conducta obedece a las estructuras dominantes de la sociedad, está también en contradicción con ellas. Y precisamente esta contradicción abre numerosas perspectivas no sólo al modo de comportarse de la sociedad sino también a la propia actividad compositiva. No hay que dejarse engañar por la fase actual de estancamiento generalizado en todos los ámbitos. En sólo unas pocas generaciones el capitalismo ultraliberal, que hace todavía poco ha celebrado su victoria sobre el capitalismo estatista, habrá conquistado todos los mercados del mundo y -gracias a la sobreproducción sistemática- los habrá saturado. La crisis que entonces se producirá se hace sentir ya en los segmentos industriales de la superestructura cultural, que en cierto modo han tenido un papel de avanzadilla: la queja creciente de los gigantes mediáticos acerca de un estancamiento en las ventas de sus conservas y refritos, y su lloriqueo ante la recesión en las ventas -de CDs, por ejemplo- no pueden ser ya frenados mediante la continua introducción de nuevos sistemas de soportes de la información: la recesión está ya al acecho. Y ella es sólo la mensajera de crisis sociales de gran magnitud, que seguramente no reclamarán más "información" sino más significado. Los compositores tienen que ser muy estrechos de miras si detrás de la suave brisa que acaricia nuestras sienes no ven la tormenta que viene tras ella. La tempestad que se avecina debería plantear una reflexión sobre las nuevas funciones musicales y sobre las perspectivas que se abrirán con ellas, que van mucho más allá de la obsoleta idea de una música "absoluta" o "autónoma" sin degenerar en la música industrial de consumo actual. Si se las examina paciente y minuciosamente, se observa que las técnicas de comunicación eléctricas desarrolladas en nuestro siglo abren poéticas compositivas y posibilidades narrativas casi inagotables. Pero éstas sólo se abrirán cuando los compositores de hoy o de mañana se comprometan en sus reflexiones y estén dispuestos a cuestionar de raíz el papel social que ellos mismos se han atribuido durante cerca de dos siglos. En el sentido de la observación que planteaba Umberto Eco, deberían también preguntarse en qué medida su pensamiento y su modo de obrar son conformistas y vienen determinados por otros (son heterónomos). Pero no para venir a aislarse de nuevo en la supuesta autonomía de la torre de marfil esteticista, sino para considerar su propia heteronomía como un estigma de Caín impuesto por la sociedad, que como "contemporánea" está a punto de quedar petrificada en el ritual de sí misma. Al lamentar Eduard Hanslick en un magnífico escrito<sup>14</sup> la muerte del "rey

14. Eduard Hanslick, *Johann Strauss (necrológica)*. *Musik-Kritiken*, Leipzig (RDA, 1972); ed. Reclam, págs. 299-304.

del vals” Johann Strauss, exponía también su opinión acerca de cómo debía ser la música de baile: “que no se limite a marcar el compás de la danza de los bailarines, sino que entienda la vida de sus almas, interprete sus estados de ánimo y sus pasiones, los haga intensos, los ennoblezca”. Quizá sea esto algo que debiéramos pedir a toda la música. Como si ya entonces Hanslick supiera que al final de su siglo irían mal las cosas con respecto a este ideal, advirtió: “Si la música de baile no quiere aspirar a más, para bailar ya tenemos suficiente con las castañuelas”. Con esta afirmación preveía con antelación la machaconería “discotequera” que marca el eterno compás de cuatro por cuatro generado por ordenador, en la cual la esfera de la producción industrial es más o menos interiorizada por la estética. No puede darse en absoluto ninguna reflexión estética o metódica verdadera que pase por alto estos pensamientos, porque no se trata de mantener a ultranza el punto de vista que ha dominado la composición hasta ahora con un material cada vez más hipertrófico: no es posible progreso en el material sin progreso en las funciones. Se trata también de que el compositor asuma el cambio radical que está experimentando la sociedad en su totalidad, y lo haga además extremando su espíritu crítico. Esto significa que incluso hoy hay enormes ámbitos sociales totalmente baldíos desde el punto de vista musical, mientras que cada vez más compositores de música culta se reúnen en torno a centros que, con el paso del tiempo, van siendo más y más escasos, esas islas de introspección conservadora y autosuficiente que se han enemistado con la marea desde hace mucho tiempo. Si bien prefiero una buena música de película a un mal Darmstadt; si en la discoteca *-horribile dictu-* he escuchado sonidos mucho más ambiciosos que en mucha composición electroacústica pretenciosa, y los sueños galácticos, por ejemplo en las *Amériques* de Varèse, me llegan más hondo que todos los tratados científicos sobre los fundamentos matemáticos de, por ejemplo, la música fractal, no creo que se trata de querer pensar la música del futuro en parámetros basados en las funciones sociales existentes. Se trata de entender también estas funciones en su dinamismo histórico, y de centrar la atención compositiva en esta dinámica. Que el espíritu del compositor sople hacia donde quiera, y que no tema siquiera el riesgo de lo socialmente inferior. Pero que, por favor, deje de marcar el paso sin moverse del sitio y queriéndonos hacer creer que esto es un incesante “movimiento”. Para terminar quisiera que a los lectores les quedara grabada una cita de *La Gaya Ciencia* de Nietzsche: “¡El sí oculto en vosotros es más fuerte que todos los *nos* y los *quizás* de los que vosotros y nuestro tiempo estáis enfermos. Y vosotros tenéis que partir hacia el mar; pero a vosotros, emigrantes, también os impele a ello... ¡una fe!<sup>15</sup> ■

Traducción: **Paul S. McLaney**

---

15. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, en *Friedrich Nietzsche, Das Hauptwerk* (vol. 2). Munich, ed. Nymphenburg (1990); pág. 620.