

La idea de música culta

Al igual que ciertos inmensos imperios del pasado, las fronteras de la música culta tienen algo de hipotético y a la vez de muy cierto. Nadie sabe muy bien dónde están, pero está claro que en algún sitio están. Se da por descontada una geografía de la experiencia musical que dibuja y sanciona fronteras ineludibles y meticulosas: aquellas por las que, se la mire por donde se la mire, a Brahms y a los Beatles les competen paisajes e idiomas diferentes. Pero los mapas de un mundo tal resultan vagamente fantásticos, intencionalmente imprecisos y siempre provisionales. Con imperturbable y eficaz torpeza los utiliza la industria cultural, haciéndolos pasar por verdaderos y dibujando sobre ellos una división de mercados que ya ha revelado para sí una feliz funcionalidad. En cuanto al público, se adecua de buen grado, amparado por un sistema que proporciona a sus necesidades un orden útil, en nada diferente al ya experimentado en las agradables visitas a los supermercados.

Como sucede a menudo, también aquí la falta de fundamentos del sistema no hace mella en su funcionalidad: en conformidad con un veredicto que incluso la filosofía, que es la ciencia de los fundamentos, se ha resignado ya a refrendar. Como sucede a menudo, sin embargo, también aquí se abre camino la tendencia a olvidar la falta de fundamentos del punto de partida tributando a la

convención un determinado valor de verdad. En esta operación se distingue, por porfiado y pedante, el consumidor de música culta. Es él, más que cualquier otro, el que teme que las cartas se barajen y el que por tanto tiende a considerar el orden establecido como un apriori indiscutible, y verdadero. El porqué es elemental: dentro del mundo de la música el consumidor de música culta está convencido, y no del todo equivocado, de vivir en Suiza, en un oasis en el mar de la corrupción del gusto. Al defender el orden establecido él defiende su diversidad y su primado.

Mucho más de lo que en general se está dispuesto a admitir, se trata en verdad de una cruzada tan enérgica como ciega: el consumidor de música culta defiende algo que no conoce. Como en ciertos inmensos imperios del pasado, también aquí es más fácil encontrar a alguien dispuesto a combatir por las fronteras del reino que a alguien que haya visto esas fronteras. La *diversidad* de la música culta y su supuesto *primado cultural* se cuestionan raramente y con dócil rigor: reducidos a eslóganes sin fundamento hacen de almohada teórica a los sueños de los abonados a ese convencionalismo. Incluso los teóricos de profesión muestran cierto reparo a la hora de esbozar una plausible legitimación. ¿Por qué debería ser precisamente la gente la que estuviera en situación de hacerlo?

Si se preguntara a la gente, a la gente de los conciertos, qué es lo que distingue a la música culta de la popular-ligera, Berio de Sting y Vivaldi de Elvis, nos haríamos una idea de los mil equívocos que circulan en torno al asunto. Es fácil presuponer que con esa inteligencia sintética que es el contrapunto a la falta de costumbre de reflexionar, la gente pondría en el punto de mira algunas argumentaciones básicas del tipo «la música culta es más difí-

cil, más compleja», o «la música ligera es un fenómeno de consumo y nada más, la clásica sin embargo tiene un contenido, una naturaleza espiritual, ideal». Frases como éstas comparten con cualquier otro lugar común el privilegio de pronunciar, de manera falsa, algo verdadero. Se reconoce en ellas las dos caras de una única convicción: la música culta debe su *diversidad* y su *primado* a la capacidad de evadir, gracias a la superior articulación de su lenguaje, desde los límites de la inmanencia, introduciendo en un *más allá* no bien identificado pero a pesar de todo conjugable de manera aproximada con palabras como corazón, espíritu, verdad. Antes de preguntarse si todo esto es verdadero o falso, no es inútil intentar entender cómo se ha llegado a ello. Como todos los prejuicios, también éste tiene una historia para ser contada.

No es ilícito afirmar que debemos su creación al romanticismo, y más concretamente a su protomártir: Beethoven. Es probable que haya desempeñado una función, en la historia de la música, afín a la que, en la historia de la filosofía, Nietzsche atribuía a Sócrates: la de sacralizar una práctica hasta entonces exquisitamente laica, por no decir comercial. Lo que sucede con Beethoven es que por primera vez, y bajo la legitimación del genio, se superponen tres significativos fenómenos: 1) el músico aspira a escapar de una concepción simplemente comercial de su trabajo; 2) la música aspira, incluso explícitamente, a un significado espiritual y filosófico; 3) la gramática y la sintaxis de esa música alcanzan una complejidad que a menudo desafía las capacidades receptoras de un público normal. Como se ve, los tres distintos apartados están firmemente ligados por el hecho de legitimarse recíprocamente: aislado de los demás, cada uno de ellos no sería más que una vacua hipertrofia. Ligados por una recíproca necesidad se cristalizaron,

sin embargo, en un único patrón. Dictaron una fórmula que, con la complicidad del patético encanto de su creador (el genio rebelde, enfermo y solo), conquistó la fantasía del nuevo público emergente, el burgués, dotando a la música de sus salones de una identidad electrizante que muy bien respondía a la general aspiración a algún tipo de nobleza.

Ideológicamente, la expresión *música culta* nace ahí. Nace para dar cuenta del repentino salto con el que una cierta tradición musical se coloca por encima de las demás, reservándose el espacio de un primado espiritual y ya no sólo social. Hasta entonces, en el fondo, servía muy bien para definir esa tradición la bella fórmula del siglo XVI de *musica reservata*, elegante modo de sancionar una dorada separación social. Pero el modelo beethoveniano eleva esa vocación elitista por encima de las prosaicas demarcaciones de censo o de sangre. La *música culta* es la *musica reservata* de una humanidad que se proyecta más allá del deleite y que viaja por los derroteros del espíritu. Si hasta entonces el público selecto de esa particular tradición musical podía presumir de una primacía del gusto, ahora podía, legítimamente, aspirar también a una primacía cultural y moral.

Nada de todo esto habría pasado si el mundo romántico no hubiese por instinto elevado a modelo el caso Beethoven, que, de por sí, podía haber permanecido como una excepción dictada por la hipertrofia de un genio. Se convirtió sin embargo en una matriz ideológica que no sólo fue adoptada por los románticos como legitimación fundadora de su propio paisaje sonoro, sino que fue alevosamente aplicada con poder retroactivo a generaciones de ignoros músicos de los siglos XVII y XVIII: aquellos que se sentaban a la mesa de los siervos y se ganaban el pan escribiendo nada más