

# ARTE CLÁSICO Y ARTE POPULAR: ENTRE EL MITO Y EL PREJUICIO

ALFREDO E. FRASCHINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

## Palabras liminares

Al escuchar una sinfonía de Mozart o de Beethoven, un cuarteto de Haydn o un concierto de Bartok, ¿quién daría a esa música otro calificativo que no sea el de “clásica”? Y a un tema de Sabina, de Troilo o de Fito Páez, ¿quién no lo calificaría de “popular”?

Una justificación simplista de tales adjetivos apuntaría por un lado a las características formales de una y otra música, y por el otro, al público al que cada una de ellas está dirigida, o eventualmente al ámbito en que se ejecutan.

Una explicación más técnica dirá que en la música “clásica” (preferimos, en todo caso, llamarla “erudita”), hay que respetar no sólo cada nota escrita por el autor sino también sus indicaciones rítmicas y de intensidad sonora: la obra se *ejecuta*, se *interpreta*; en cambio la música popular - jazz, tango, bolero, salsa, bossa nova, todo tipo de folklore - se *versiona*: cada intérprete da de la obra su propio arreglo instrumental o vocal, con alteraciones armónicas o rítmicas de acuerdo con sus necesidades o posibilidades técnicas y expresivas. Es frecuente que la versión de un tema incluya improvisaciones o agregados - que algunos tangueros llaman “verdurita” y Piazzolla llamaba “mugre” - y variaciones sobre alguna de las partes de la obra. Entre los cultores del jazz es frecuente la elaboración de un tema en el momento, sobre la base de un esquema armónico y rítmico, en el que cada músico va poniendo lo suyo según surge de esa situación única. En el caso de la música vocal solista, el fenómeno se complica mucho más, porque a las condiciones puramente técnicas del intérprete y al color de su voz se suma el “decir”, esto es la expresión de un texto adecuada al argumento, la articulación de las figuras retóricas, las pausas de sentido, etc.

Podríamos afirmar – aunque esto no siempre ocurre – que la obra “clásica” tiene una complejidad mayor, tanto en la composición como en la ejecución, y la “popular”, una melodía más pegadiza, un ritmo más uniforme, una armonía más sencilla.

Este juego de oposiciones parece darse también, aunque en menor grado, en la literatura. Es difícil que un crítico o un historiador coloque en el mismo lugar un soneto de Gracilaso de la Vega y una canción de Joan Manuel Serrat, un poema de Borges y un tango de Cátulo Castillo. Desniveles que abarcan también al teatro: es difícil que un drama de Ibsen, por ejemplo, se equipare, como fenómeno estético, con un sainete de Discépolo.

Grave error es convertir esta dicotomía en juicios de valor.

El caso parece no extenderse demasiado a las artes plásticas. Habría que preguntarles a los especialistas.

Pues bien, volviendo a la música, la antedicha división – producto de mitos y prejuicios sociales y estéticos, según veremos – conduce a agrupar a los compositores en dos panteones bien separados: los “clásicos” (Beethoven, Chopin, Debussy, por ejemplo) y los “populares” (Troilo, Serrat, Cole Porter, Charly García, por ejemplo).

Antes de discutir el tema puntualmente, pido respuesta para algunas preguntas. Cuando a mediados del siglo pasado Mariano Mores tocaba tangos con la orquesta del Teatro Colón, ¿estaba haciendo música clásica? Cuando Waldo de los Ríos agregaba percusión a una sinfonía de Mozart, y de paso le cortaba los pasajes menos pegadizos, ¿estaba haciendo música popular? Finalmente Si escuchamos “Sevilla” de Isaac Albéniz por Arturo Rubinstein y “Fuga y misterio” de Ástor Piazzolla por una orquesta sinfónica, ¿podemos afirmar *a priori* cuál de las dos es “clásica” y cuál “popular”?

## Un poco de historia

Casi nada sabemos de la composición musical propiamente dicha en la antigüedad grecolatina, salvo aquello que surge de los ritmos (a partir de textos literarios) y de las escalas (a partir del examen de los instrumentos). Las tragedias y comedias griegas tenían importantes pasajes cantados y bailados por el coro; la poesía lírica se desarrollaba con ritmos específicos, distintos de los empleados en la épica y en el teatro. Ignoramos si la música que apoyaba los movimientos y las palabras de un coro trágico, o la que contenía un fragmento homérico, una Bucólica de Virgilio o una Oda de Horacio era similar o no a la que cantaban y bailaban los pastores en el bosquecillo o los jóvenes en las tabernas.

Los primeros indicios de una supuesta división entre lo culto y lo popular aparecen en el período llamado Tardoantiguo y los comienzos de la Edad Media. División que se justifica desde un punto de vista religioso, dado que lo “culto” está asociado a la Iglesia y lo “popular” a la cultura pagana.

En el siglo IV el *canto ambrosiano* introduce una melodía que se apoya en la palabra de la liturgia; melodía de escasas notas, sin acompañamiento instrumental, y de ritmo inestable. Dos siglos más tarde el *canto gregoriano* perfecciona este tipo de expresión musical que se extenderá durante varios siglos, al margen de la evolución de las danzas y cantos que se practicaban en las plazas y en los castillos.

Hacia el siglo XII las manifestaciones eruditas y las populares, en el plano de la poesía, están claramente definidas: el *mester de clerecía* (culto) tenía caracteres que lo diferenciaban netamente del *mester de juglaría* (popular); las *Cántigas profanas* (en el caso de Alfonso el Sabio, por ejemplo) se distinguen de las *Cántigas de Santa María*, en lo formal y en lo argumental. Por lógica consecuencia, esa distinción se da también en la música.

Con el correr de los años se observa que las manifestaciones musicales cultas se bifurcan en aquellas que son de Iglesia (misas, motetes, salmos) y las que son de Corte (sonatas,

suites, partitas). La Reforma favorece, a partir del siglo XVII, el desarrollo de obras religiosas cantadas ya no en latín sino en la lengua de cada país; obras en las que se observan huellas de danzas y cantos populares, elaborados de acuerdo con las normas de la morfología y la armonía reinantes en el lugar y el momento.

Podríamos dar una larga lista de compositores que, entre los siglos XVII y XVIII, introducen minués, gavotas, alemanas, zarabandas, chaconas, y hasta tarantelas, en sus suites y partitas (pensamos en Bach, en Haendel, en Corelli, en Couperin, en Rameau, en Vitoria, en Mateo Albéniz, en nuestro Zipoli). En las sonatinas de Doménico Scarlatti se adivinan ritmos bailables. Los minués, con sus tríos respectivos, tienen presencia habitual en las sonatas y sinfonías de Haydn, Mozart y el primer Beethoven.

La ideología romántica, con su dosis de nacionalismo a cuestas, alienta esta inspiración en las fuentes populares hasta bien avanzado el siglo XX. Las mazurcas, valeses y polonesas de Federico Chopin y los “lieder” de Schubert y Schumann son un magnífico ejemplo. La música del este europeo inspira a Liszt y a Brahms, y se manifiesta con nítidos perfiles en compositores como Rimski-Korsakov, Mussorgsky, Smetana, Dvorak y Chaikovsky. Cantos y danzas de España dan materia prima a compositores franceses y españoles: Bizet, Massenet, Debussy y Ravel, por un lado; Albéniz, Sarasate, Granados y De Falla, por el otro, si citamos a los más famosos.

Y un día los músicos “clásicos” europeos descubren el jazz, y los buenos músicos de jazz descubren que pueden elevar el género hacia los niveles de aquellos. Y en otras latitudes descubren los ritmos folklóricos (pensemos en Julián Aguirre, en Villalobos, en Ginastera) y el tango (pensemos en López Buchardo, en Juan José Castro). Lo que vino después está muy cerca y hacia eso vamos.

## Los casos puntuales

El genial dramaturgo Eugene O'Neill creó un personaje al que llamó *El mono velludo*, un hombre que no pertenece “ni a la tierra ni al cielo”, por lo que sobrelleva una marginación existencial absoluta. Hay tres grandes músicos del siglo XX (seguramente son muchos más) a los que les cabría la calificación de *monos velludos* por su pertenencia a los dos campos (el clásico y el popular) o, según se mire, a ninguno de los dos. Ellos son George Gershwin, Leonard Bernstein y Ástor Piazzolla.

Hay varias circunstancias que los vinculan: los tres trabajaron – como intérpretes y como autores – en el campo de la música popular (el jazz y la comedia musical, en los casos de Gershwin y Bernstein; el tango, en el de Piazzolla): los tres cursaron altos estudios en París (Gershwin con Maurice Ravel, Bernstein y Piazzolla con Nadia Boulanger); los tres incursionaron en la música “clásica”: Bernstein, con mayor presencia, como pianista y uno de los directores más importantes en la música sinfónica; Gershwin como autor de obras de repertorio universal, como la *Rhapsody in blue* y el *Concierto en Fa*; Piazzolla, como compositor y solista de obras sinfónicas. Cada uno de ellos, autor de una obra que ocupó los más famosos escenarios: la ópera

*Porgy and Bess*, de Gershwin, el musical *West side story* o *Amor sin barreras*, de Bernstein, y la “operita” *María de Buenos Aires*, de Piazzolla. Pasajes de esas obras, con arreglos adecuados a cada intérprete, como “María, María”, “Tonight”, “Summertime” o “Milonguita de la anunciación” figuran en los repertorios de muchos cantantes “populares”.

Cierto público tardó mucho en aceptar a Gershwin entre los compositores del programa de un concertista o de una orquesta, junto a Beethoven y a Mendelssohn, por ejemplo, ya que su nombre evocaba otros campos musicales: los del jazz y los del music hall. Ese cierto público, particularmente en Argentina, acepta hoy a Piazzolla (largamente aceptado en Europa desde hace tiempo) como músico “clásico”, en parte por el peso cultural de su figura, y porque ya pocos quedan de aquellos que se indignaron y le negaron el aplauso (hasta se oyeron algunos silbidos) aquella noche, en la Facultad de Derecho, cuando Fabien Sevitzky le entregó el premio ganado con su poema sinfónico *Buenos Aires*, el cual, para mayor escándalo, incluía bandoneones en el orgánico orquestal. Pocos coleccionistas atesoran aún las grabaciones de Bernstein tocando jazz del mejor; un manto de olvido sobre esa actividad pretende mejorar, si ello es posible, tiene algún sentido, la imagen de un músico excepcional.

¿Y del otro lado, qué pasa? Cuenta Piazzolla cómo sus compañeros de orquesta típica lo molestaban y se burlaban de él porque pretendía, a través del estudio, llegar a ser un músico de altura. ¿Para qué?, si después lo que él compondría no sería “tango” en el concepto masivo. Me pregunto si “El día que me quieras” o “Cuando tú no estás” (el autor de la música de ambos temas es nada menos que Carlos Gardel) son realmente tangos como los que le exigían a Piazzolla. Muchos norteamericanos se quedaron anclados en el Gershwin de las canciones y tomaron la ópera y los conciertos de piano como si fueran de otro Gershwin, del que se fue a París y renegó de su primer ámbito. La genialidad de Bernstein como pianista y director dejó sin palabras a su viejo público. Y cuando ya viejo dio a conocer varios aspectos secretos de su vida privada, lo del jazz pasó a último plano.

Vale la pena olvidar a quien una vez dijo de Gershwin: a este judío no le bastaba con ser homosexual, que se la pasa tocando música de negros.

## **Experiencia y cognición**

Quisiera humildemente referirme a una experiencia personal que en su momento Eladia Blázquez calificó como “una de las propuestas más serias” en el tango de los años 80. Se trata de Grupo Sur Tango, cuatro músicos y dos voces femeninas, un conjunto que comenzó como pasatiempo de estudiantes del mismo colegio y terminó haciendo lo que una periodista de entonces llamó “música a la altura de Buenos Aires”.

Me hice cargo del grupo cuando los chicos terminaron el secundario. Juntos elaboramos una propuesta clara: eliminar la dicotomía “es tango-no es tango” y lanzarnos a hacer música como la sentíamos: una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, una batería y un piano (casi como para un equipo rockero) y dos voces que cantaban en contrapunto imitado, bien barroco. Un repertorio selecto – buenos músicos y buenos poetas – y un entorno estético válido: antes de

ejecutar determinados temas de gran peso (“Fuimos”, “El día que me quieras”, “Canción desesperada”, “Volver”, por ejemplo), lectura de un texto poético no-tanguero (desde Gracilaso de la Vega hasta Rubén Darío) con un suave fondo musical que iba de Chopin a Gershwin, de Beethoven a Debussy. En algunos temas instrumentales (predominaban Piazzolla y Salgán) las voces de las chicas actuaban como instrumentos, con una vocalización en contrapunto imitado. Si la palabra no estuviera tan desgastada, podríamos decir que hacíamos “fusión”.

Sin llegar a ser *monos velludos*, nunca salimos de los reductos de San Telmo y las presentaciones didácticas en escuelas. Estuvimos en España por un intercambio cultural, pero al volver seguimos en espacios reducidos. Reconocemos hoy (esto pasó hace más de quince años) que la propuesta no resultaba atractiva comercialmente hablando porque no atraía un público masivo, que la no inclusión del bandoneón inducía a pensar en el “no-tango” y que el canto contrapuntístico no siempre permitía apreciar integralmente la letra de los temas. Pero quién nos quita el placer que sentimos al mostrar algo que significaba la ruptura de un prejuicio.

La gran Eladia nos dijo una vez que hay una serie de motivaciones económicas, en el campo de la difusión de música popular, que restringe todo aquello que resulta nuevo o distinto, las realizaciones experimentales, y reitera hasta el cansancio lo consagrado, lo tradicional, lo fácil, lo masivo. La reiterada y engañosa frase “esto es lo que al público le gusta” debería reemplazarse por “esto es lo que a nosotros nos interesa” (vaya a saber por qué motivos). El gusto se educa, se eleva, se refina, se puede abrir a distintas manifestaciones estéticas.

## Palabras finales

El título de mi comunicación habla de mito y de prejuicio. En las artes, y muy particularmente en la música, el mito pasa por la consideración de lo “fácil” y lo “difícil” (de entender, de interpretar, de analizar, de apreciar). Lo popular es fácil, lo clásico, difícil. El prejuicio se inclina más a lo social: las clases mejor posicionadas prefieren lo clásico (van al Colón, compran discos de ópera) y las más humildes, lo popular (escuchan tango, folklore tradicional o cumbia, bailan ritmos marcados). Para el hombre común lo importante es que la obra de arte guste, emocione, provoque algo en su interior, ya provenga de un creador de compleja elaboración, ya de uno más elemental.

En lo técnico existe música bien escrita o mal escrita, desde una sinfonía hasta una cumbia villera; existen estilos sencillos y directos y otros más densos y complicados (en el tango, observemos la diferencia entre D’Arienzo y Piazzolla, por ejemplo). Hay buenos intérpretes, técnicamente hablando, y otros que abren la boca para desafinar o “rascan” elementalmente sus instrumentos. Junto a directores como Herbert von Karajan o Daniel Barenboim hay legiones de otros que no saben qué hacer con la batuta.

La esencia de la música es una sola, más allá de los géneros, los estilos y los intérpretes. Hay que saber buscarla y una vez hallada, desarrollarla.

Es oportuno cerrar esta comunicación con aquella rima de Bécquer que reitera la idea romántica de que las artes existen aunque a veces no haya artistas que las cultiven, y que, metafóricamente, puede aplicarse a todas las formas de creación.

Del salón en el ángulo oscuro,  
de su dueño tal vez olvidada,  
silenciosa y cubierta de polvo  
veíase el arpa.

Cuánta nota dormía en sus cuerdas,  
como el pájaro duerme en la rama,  
aguardando la mano de nieve  
que sabe arrancarlas.

¡Ay!, pensé, cuántas veces el genio  
así duerme en el fondo del alma,  
y una voz, como Lázaro, espera  
que le diga: ¡Levántate y anda!