

LA INFLUENCIA DE LA MUSICA FOLKLORICO - POPULAR EN MUSICA “CLASICA” O ACADEMICA

Andrés Posada S.*

LA MUSICA Y SUS CATEGORIAS DE ACUERDO CON SU SITUACION ANTE LOS MEDIOS DE COMUNICACION

La música se puede agrupar en tres categorías básicas con respecto a su difusión a través de los medios de comunicación: música **comercial**, música **“clásica”** o **académica** y música **folklórico-popular**, como se explicará a continuación.

La primera categoría, la música comercial, como el término lo indica, es la que se hace con fines principalmente lucrativos. Es la música que “se vende”, para la cual se ha creado un amplio mercado. Generalmente y esto no lo dicen las casas disqueras ni las grandes emisoras radiales es una música ligera, fácil de asimilar: compromete tan sólo la primera capa sensorial del oyente. En muchos casos tiene un esquema rítmico muy elemental con un pulso monótonamente

marcado e ineludible (del cual, queriéndolo o no, nadie escapa). En otras tantas ocasiones, está compuesto por piezas musicales con melodías y armonías bastante simples, esquemáticas y estandarizadas, que terminan convirtiéndose en lugares comunes, en “clichés” repetitivos y pobres (conmovedoras para muchas personas aunque para otras pocas es como bañarse en miel). Casi siempre, además, esta música confunde su verdadera intención comercial con un falso corazón.

Sin embargo, con esta etiqueta de música que “se vende”, porque “a la gente le gusta y la gente es la que sabe”, se crea al mismo tiempo una clasificación asociativa paralela: la música comercial es por lo tanto música buena, música de calidad. Y ahí comienzan los problemas y las evidentes contradicciones. Discrepancias que buena parte del público

no está en capacidad de comprender, pero que debe por otros medios - como la crítica seria y una mejor difusión-, empezar a distinguir. La aclaración más importante por lo pronto, deducible de lo dicho, es que la calidad de la música no es directamente proporcional a la mayor venta o difusión de la misma, y que la música más vendible no necesariamente es de mejor calidad que otra no tan comercial.

Una música más elaborada y para un público mucho más reducido constituye la segunda categoría. Está compuesta por la que hemos llamado música “clásica” o académica (1) y otras formas de música, como el jazz en sus diversas corrientes.

Esta categoría es de un interés mucho más limitado para los medios masivos de producción y difusión musical, y aunque tiene público más amplio en países desarrollados no

**Compositor
Profesor Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Instituto Musical Diego Echavarría*

(1) Se usa el término “clásico” dentro de un concepto temporal y estilístico muchísimo más amplio; o sea, la música más elaborada, hecha con una previa formación académica.

atrae a grandes masas ni se vende tanto como la música de la primera categoría. Aunque evidentemente es más desarrollada e implica mayor capacidad de comprensión por parte del oyente, no está fuera del alcance del público masivo. Pero otra vez, los medios de comunicación -no difundiendo o difundiendo menos que la de la primera categoría- se encargan sistemáticamente de evitar que esta música llegue a los oídos y al gusto, de por sí limitado, de la gran masa popular.

La última categoría es la que hemos denominado música folklórico-popular (2): dos ramas de la música que se unifican en un mismo grupo, por razones de definición -como veremos en seguida- y por su ubicación con respecto a las otras dos categorías expuestas.

Música folklórica es la música tradicional de los pueblos y comunidades. Generalmente desarrollada en forma anónima, transmitida por tradición oral, y, frecuentemente, estudiada y recopilada por etnomusicólogos y músicos académicos. Es música de larga trayectoria, perteneciente a la cultura de un pueblo y que lo identifica a través de las generaciones.

Cuando hablamos de música popular -asociándola directa e intencionalmente con la folklórica- citamos a Isabel Aretz, etnomusicóloga venezolana. En su Manual del Folklore dice: "*Designamos con el nombre de popular a determinadas manifestaciones que surgen en las ciudades y circulan por todo el pueblo -sin hacer distinciones de clases- y llegan hasta convi-*



vir con lo folklórico, sin adquirir su carácter sino excepcionalmente y después de un largo proceso". Nos referiremos entonces a esa música popular que se manifiesta en poblados o ciudades, a través de compositores o intérpretes, con raíces en la cultura del pueblo y con **un definido sentimiento popular**, aunque no necesariamente folklórico.

No se hará alusión acá, y es muy importante aclararlo, al otro sentido de lo popular: el de las cosas que se popularizan; cuando, por ejemplo, muchas personas adoptan una forma de hablar o de vestir, independientemente del origen de dichas costumbres. En el caso particular de la música, podríamos citar bastantes ejemplos de piezas comerciales que se vuelven populares, aunque nunca hayan tenido una base en el pueblo. No nos estamos refiriendo, reiteramos, a ese tipo de música popularizada. Esta música folklórico-popular, ajustada a la definición anterior, es entonces cualquier cosa menos música comercial, y se hace por otra razón distinta a la de complacer a tal o cual productor en una casa disquera. Queda así marginada -en parte por su razón de ser- de una difusión comercial siquiera mínima. En este caso, las razones parecen claras y nada contradictorias. Pero nacen a la vez

varias incógnitas, sin duda tema de análisis para posteriores discusiones: ¿Acaso los grandes medios de comunicación deben estar exclusivamente al servicio de lo comercial? ¿No es también parte de su función difundir la música folklórico-popular y la "clásica", y expandir su gama musical y su radio de acción creando un mayor público para estas otras formas musicales? ¿La difusión de la música folklórica y "clásica" debe estar, por lo tanto, sólo en manos de medios no comerciales y sin ánimo de lucro, ya sean estatales o privados? Y finalmente, ¿éstos deberán continuar siempre con menos recursos que los grandes medios de comunicación? La música comercial pretende dejar de lado las músicas folklórico-popular y la "clásica" de acuerdo con su interés primordialmente lucrativo. Las separa y las aleja, creando una brecha, -cada vez mayor en apariencia- entre sí. Sin embargo, estas dos categorías son polos extremos que se tocan e intercomunican (como lo expondremos más adelante cuando hablemos del nacionalismo como movimiento musical). Sus diferentes formas de desarrollo terminan, en algunos casos, estableciendo un diálogo muy enriquecedor para ambas partes. De un lado, como lo mencionamos antes, la música folklórico-popular constantemente ha necesitado -y necesita- músicos académicos (etnomusicólogos y musicólogos) para rescatarla, recopilarla y preservarla. Su variadísimo patrimonio musical se encuentra muchas veces en vías de desaparición en los pue-

(2) Folklore, palabra de origen inglés. Folk: pueblo. Lore: saber.

blos y comunidades donde se ha ido perdiendo el hilo oral de transmisión por el peso de la cultura occidental predominante en casi todo el mundo. De otro lado, para desarrollar su lenguaje y su estilo, muchos músicos -especialmente compositores- se han inspirado, permanentemente o durante algún período de su carrera, en la música tradicional de sus países. Igualmente, en el caso particular de cierta música popular, encontramos algunas veces elementos musicales derivados de la música académica o "clásica".

Aunque casi siempre es muy difícil trazar fronteras claramente definidas entre los distintos géneros musicales, en ocasiones es un ejercicio útil y necesario. Particularmente por cuanto -por controlar casi por completo los medios masivos de comunicación- encontramos con el marcado dominio de la música comercial sobre los géneros "clásico" y folklórico-popular, que comparten su poca difusión y su urgente necesidad de encontrar un espacio proporcionalmente representativo en esos medios.



LAS CATEGORIAS DE MUSICA COMERCIAL, "CLASICA" Y FOLKLORICO-POPULAR A TRAVES DE LA HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL

Esbozadas estas categorías y sus líneas divisorias, podemos afirmar que en el pasado estos límites no eran tan precisos:

Durante la Edad Media y el Renacimiento no existía una diferencia clara entre la música popular y la música académica, y el concepto de música comercial estaba lejos de aparecer. La Iglesia Católica dominaba la escena musical y, principalmente en el Medioevo, tenía bajo su control los primeros centros de cultura: las abadías y los monasterios. A su alrededor se congregaba el pueblo creando gradualmente su propio lenguaje musical, que muchas veces no se podía canalizar a través de las derivaciones estéticas del canto gregoriano y de la polifonía temprana. Se estableció más bien, una separación genérica: entre música sacra o religiosa, practicada dentro de la Iglesia, y música secular o profana, que se hacía fuera del marco de la religión. En el Renacimiento, el enorme desarrollo de la polifonía se expandió hasta la música secular. Se crearon formas tan sofisticadas como el madrigal (3). Pero la Iglesia era aún entonces el principal centro cultural, y los compositores más destacados de la época

(3) Una especie de canción polifónica bastante elaborada que venía desarrollándose en Italia desde el siglo XIV.

desarrollaron para ella sus mejores obras en las que desplegaron todo su talento e imaginación.

En los períodos barroco y clásico la diferenciación genérica entre música sacra y secular siguió existiendo; aunque la música cortesana -hecha en las cortes para la realeza y los nobles, y asociada obviamente a la música profana- fue tomando mayor fuerza, mientras decaía el dominio de la Iglesia sobre la música.

En el romanticismo se consolida la música secular en todas sus principales manifestaciones: la gran sinfonía, la ópera, el concierto y la música de cámara, entre otras. La música sacra no tuvo la preponderancia de otros tiempos, aunque se conservaba a través de la musicalización del texto de la Misa, de las versiones comentadas de la Pasión de Jesucristo, y del Oratorio (4).

Por otra parte, grandes compositores de la época, tales como Brahms, Chopin, Bizet, entre otros, admiraban la música popular y folklórica de sus países y de otras culturas, y desarrollaban estructuras y formas de la música popular. Johannes Brahms -quien tiene en su catálogo de obras las *Danzas Húngaras* (piezas ligeras de clara inspiración popular basadas en melodías y ritmos gitanos) y al mismo tiempo cuatro grandes sinfonías (modelos del amplio desarrollo y de la densidad de la música clásica en la más pura línea beethoveniana y germana)- fue un profundo admirador de Johann Strauss, y alguna vez manifestó haber querido escribir el famoso vals del Danubio Azul de su colega vienés. Chopin, en su impor-

(4) Composición musical con un largo libreto de carácter religioso o contemplativo para ser interpretada en salas de concierto, pero sin escenografía, vestuario y acción dramática como en la ópera.

tante obra pianística, desarrolló composiciones basadas en danzas populares de la época, como el mismo vals, y la mazurca (danza folklórica polaca). La canción, una forma de origen popular, era compartida y explorada por grandes compositores como Schubert y Schumann, en sus famosos Lieder (5).

EL MOVIMIENTO NACIONALISTA

El nacionalismo, un movimiento que comenzó en la segunda mitad del siglo XIX, está basado en la idea de que el compositor debe hacer de su obra una expresión de tendencias nacionales y étnicas, principalmente a través de la utilización de melodías folklóricas y ritmos de danza de su país. Este movimiento fue acogido especialmente por compositores de países de la Europa "periférica", para quienes representaba una primera y clarísima oportunidad de ingresar al centro de la escena musical -representado por Alemania y Austria (y de alguna manera por Italia y Francia por su larga tradición musical)- y así poder "internacionalizar" su música nacional. Compositores como Glinka, Rimsky-Korsakov y Mussorsky en Rusia, los checos Smetana y Dvorák, y Grieg en Noruega, son algunos de los más altos exponentes del nacionalismo en su primera etapa. A finales del siglo pasado y a principios de este, el movimiento se expandió hacia otros países: España representado por Albéniz, Granados y De Falla. Sibelius -al comienzo de su carrera- en Finlandia. Los británicos Elgar y Vaughan Williams. Estados Unidos

con Harris y Gershwin. Y, por supuesto, los latinoamericanos, entre otros, Villa-Lobos en Brasil, Chávez en México y en Argentina, Ginastera. Bela Bartok y Zoltán Kodály, en Hungría, son dos compositores de obligada mención por sus importantes recopilaciones de canciones y melodías folklóricas de varios países, antes de la Primera Guerra Mundial. Pero su importancia no radica sólo en este trabajo recuperador de un vasto repertorio musical, sino en la acertada utilización de ese material en sus composiciones. Supieron imprimir en ellas -especialmente Bartok- un sello universal y, al mismo tiempo, totalmente original.

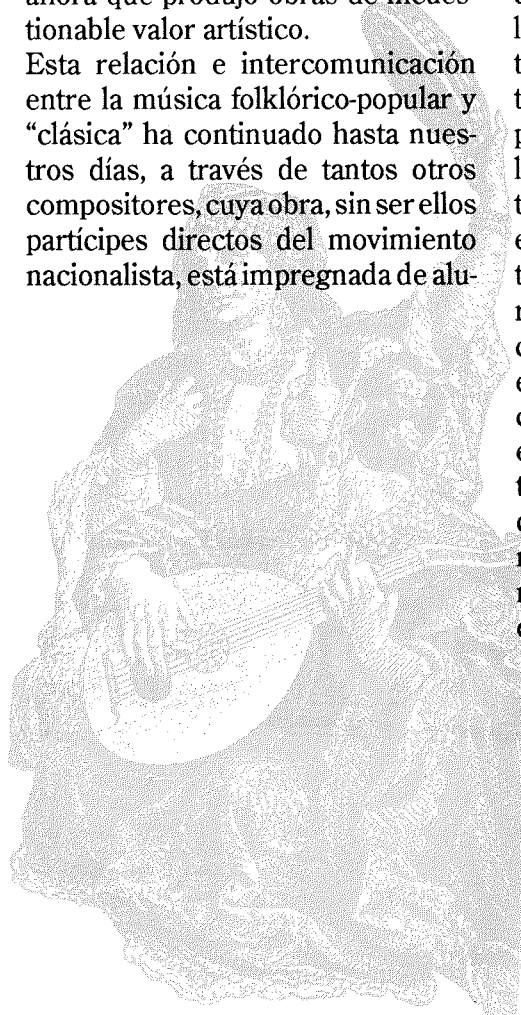
El movimiento nacionalista empezó a perder su impacto en todo el mundo alrededor de 1930. El péndulo volvió a inclinarse hacia la música supranacional, tanto que al nacionalismo se le llamó "la última ilusión de personas sin talento". Pero nadie podría negar ahora que produjo obras de incuestionable valor artístico.

Esta relación e intercomunicación entre la música folklórico-popular y "clásica" ha continuado hasta nuestros días, a través de tantos otros compositores, cuya obra, sin ser ellos partícipes directos del movimiento nacionalista, está impregnada de alu-

siones y elementos del folklor de sus países. Es el caso -por citar sólo dos entre otros- de Gustav Mahler y Benjamin Britten. La música posromántica del primero está llena de referencias a la música popular de su época, con pasajes en sus sinfonías de tal modo instrumentados que nos traen a la memoria la orquestación de las bandas vienesas. Britten -quien nació dos años después de la muerte de Mahler- escribió, en su lenguaje neotonal, una obra musical que constituye una de las más originales e importantes de este siglo en su Inglaterra natal. Tuvo influencia de la tradición de la música coral inglesa más que de la canción folklórica o del madrigal isabelino, y su música tiene un claro sentimiento inglés.

Los defensores a ultranza del movimiento nacionalista argumentan que la música ha sido y será siempre nacionalista. Citan como ejemplo la de Bach, Beethoven y Wagner como incuestionablemente alemana, y a Scarlatti, Rossini y Verdi como representantes de una música inequívocamente italiana. Obviamente ningún compositor puede evitar heredar en su lenguaje ciertas ideas, puntos de vista y sentimientos nacionalistas. Sin embargo, estas generalizaciones no tienen nada que ver con las características del nacionalismo definidas con anterioridad. Nacionalismo es esencialmente un asunto de intención. Y el período nacionalista por excelencia -como ya se dijo- se caracterizó principalmente por la utilización premeditada de melodías, ritmos y armonías provenientes de la música folklórica o popular del país del compositor en cuestión.

(5) Canción en alemán vernacular cuyo origen se remonta a los Minnesingers y Meistersingers (especie de trovadores alemanes del medioevo) pasando por el lied polifónico del Renacimiento, el lied con acompañamiento del barroco hasta llegar al lied alemán del siglo XIX al cual nos estamos refiriendo.



LA MUSICA COMO REFLEJO HISTORICO Y SOCIAL Y COMO MEDIO DE EXPRESION ARTISTICA

Se podría afirmar que en la actualidad ya está superada la dicotomía artística que tuvieron que resolver los compositores a principios de este siglo, como Debussy y Stravinsky: escoger entre la utilización de un sistema tradicional -probado y establecido en las escuelas de música y conservatorios- y el inestable camino, lleno de riesgos, del individualismo y el autodescubrimiento. Ya Beethoven, quien rompió muchas fórmulas estrictas de composición musical de su época, aun más allá de normas sociales de comportamiento demasiado constreñidas, había marcado la pauta. Un compositor debe estar comprometido y compenetrado con la época que le tocó vivir. Su música debe derivarse de un pensamiento contemporáneo, cualquiera que sea su tendencia o su línea de trabajo. Lo anterior no significa coacción alguna a su libertad expresiva y artística; pero, sin lugar a dudas, el resultado musical debe tener, al menos, una

vigencia histórica. Resulta anacrónico, bajo todo punto de vista, que un compositor pretenda actualmente escribir una obra original en el estilo de Bach o de Mozart (a no ser por una razón académica o ilustrativa); esto no quiere decir que deba desconocer el trabajo de estos grandes compositores y, en algunos casos, hasta basarse en ellos como modelos o fuente de investigación para sus propias ideas.

La discusión estética entre los defensores de una música universal sin ninguna nacionalidad -al menos aparente- y los precursores de una búsqueda permanente de raíces locales y folklóricas, no ha terminado y tal vez no se resuelva nunca. Coexistirán siempre en los compositores, tendencias disímiles, e influencias distintas -a veces marcadamente opuestas- dependientes de sus ancestros, sus raíces, forma de vida, lugar de origen, educación y formación y de sus gustos e inclinaciones estéticas. No podemos esperar -y presentamos como ejemplo en nuestro ámbito latinoamericano- que la concepción estética y social de un compositor argentino y de un boliviano sean iguales. Es evidente, que si bien comparten el mismo idioma, el mismo continente y situaciones y problemáticas similares, son más las diferencias que

las semejanzas; en especial con relación a sus herencias culturales y sociales. Puede pasar exactamente igual entre compositores de un mismo país, como Colombia por ejemplo.

Quizá el período nacionalista, con sus particulares características musicales y estéticas, haya agotado sus posibilidades, y, por tanto, desaparecido. Pero la búsqueda de una estética que dé una identidad al compositor y que distinga su música de otras corrientes es una preocupación constante de cualquier creador.

Los compositores latinoamericanos, que estamos en una búsqueda permanente de un lenguaje y un estilo propios en medio de un idioma y de unas técnicas universales, no nos escapamos de las discusiones entre una música nacional o internacional, ni del peligro de caer en un estrecho nacionalismo -repetitivo y convencional- o, por el contrario, en un cosmopolitanismo sin punto de referencia socio-geográfico y sin identidad local.

Sin lugar a dudas y bajo otra visión, se trata de un asunto de conciencia y de profunda honestidad de cada cual consigo mismo y con sus principios y su filosofía de vida.

Medellín, 14 de julio de 1993.

