

## **PRESENCIA E INCIDENCIA DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX EN LA PROGRAMACIÓN DE CONCIERTOS GENERALES. SU RELACIÓN CON LO "ANTIGUO", LO "MODERNO" Y LO "CONTEMPORÁNEO"**

**FABIÁN BELTRAMINO**

**(Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Lanús,  
Argentina)**

---

### **Resumen**

Este trabajo es resultado parcial de un proyecto de investigación en curso, que parte a su vez de una investigación anterior, en la que se llevó a cabo una descripción de la programación de conciertos de las temporadas 2010 a 2013. El objetivo específico es describir la presencia y la incidencia del repertorio del siglo veinte en la programación general, problematizando su relación con las nociones de lo "antiguo", lo "moderno" y lo "contemporáneo". Se intentará mostrar de qué modo esa "nueva música" que en su momento fue cierta música del siglo veinte, vinculable a lo "moderno" hasta la primera posguerra, y a lo "contemporáneo" después de la segunda, hoy, con más de medio siglo de antigüedad, ha sido incorporada a los repertorios de los principales organismos e instituciones musicales del circuito de la música académica.

**Palabras Clave:** Repertorio – Nueva música – Canon – Antigua – Moderna – Contemporánea

## **PRESENCE AND INCIDENCE OF THE TWENTIETH CENTURY MUSIC IN THE GENERAL CONCERTS PROGRAMMING. ITS RELATION WITH THE "EARLY", THE "MODERN" AND THE "CONTEMPORARY"**

### **Abstract**

This work is partially a result of an ongoing research project, which comes from a previous research, in which the programming of concerts from 2010 to 2013 was described. The specific objective is describing the presence and impact of twentieth century repertoire in the general programming, by questioning its relationship with notions of "early", "modern" and "contemporary". It tries to show

how this "new music", that was in its time a certain kind of music of the twentieth century, linkable to the "modern" until the first post war period, and to the contemporary after the second one, today, with more than half a century old, has been incorporated to the repertoires of the main agencies and musical institutions in the academic music circuit.

**Key words:** Repertoire – New music – Canon – Early – Modern - Contemporary

\* \* \*

## **1. Introducción**

Este trabajo es resultado parcial de un proyecto de investigación en curso<sup>1</sup>, que parte a su vez de una investigación anterior<sup>2</sup>, en la que se llevó a cabo una descripción de la programación de conciertos de las temporadas 2010 a 2013.

A partir de dicha investigación pudo determinarse cuáles son, en el ámbito local, los compositores y las obras más ejecutados, dato a partir del cual se pretende establecer, en primer lugar, el perfil de lo que podría denominarse un “código musical dominante” para, por otro lado, vincular dicho patrón descriptivo con las “disposiciones” y “competencias” que ese código estaría al mismo tiempo exigiendo y reforzando, al igual que con las ideas de “capital cultural”, “interés” y “valor”, nociones propias de una mirada sociocultural que encuentra su base en la obra de Pierre Bourdieu.

El objetivo específico, en este caso, es describir la presencia y la incidencia del repertorio del siglo veinte en la programación general, problematizando su relación con las nociones de “moderno” y “contemporáneo”.

Cabe señalar que en el relevamiento se han excluido explícitamente los ciclo “Colón Contemporáneo”, la programación del CETC y la del TACEC del Teatro Argentino de La Plata, en función de que el objetivo es describir el perfil de las programaciones estándar y, como señala William Weber, “la prueba más contundente de la existencia de un canon y de un repertorio básicamente conservador es la existencia de espacios de ‘nueva música’”<sup>3</sup>, como los mencionados.

---

<sup>1</sup> “Código musical dominante. Cuestiones de economía cultural (capital, interés, valor)”. Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús (2015-2016). Fabián Beltramino (director)

<sup>2</sup> “Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica. Su incidencia en la reproducción de un oyente conservador”. Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús (2013-2014). Fabián Beltramino (director)

<sup>3</sup> WEBER, W., 2011.

A partir de dicha afirmación de Weber se intentará mostrar, justamente, cuál y de qué modo esa “nueva música” que en su momento fue cierta música del siglo veinte, vinculable a lo “moderno” hasta la primera posguerra, y a lo “contemporáneo” después de la segunda, hoy, con más de medio siglo de antigüedad, ha sido incorporada a los repertorios de los principales organismos e instituciones musicales del circuito de la música académica.

### Desarrollo

Los datos sobre los que se basan tanto la investigación en curso como este trabajo en particular surgen del relevamiento efectuado sobre cuatro temporadas de conciertos (2010-2013), correspondientes a organismos e instituciones seleccionados en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, la ciudad de La Plata (Teatro Argentino) y diferentes ciudades del interior del país a partir del circuito de presentaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El criterio para desglosar del conjunto del repertorio el que se conceptualiza a los fines del presente trabajo como “música del siglo XX” es cronológico, es decir, se consideran parte de este “*corpus* específico” las obras compuestas o estrenadas entre 1900 y 1999.

En cada uno de los 12 repertorios relevados aparecen obras del siglo XX, en la siguiente relación cuantitativa:

<b>Ejecuciones de obras compuestas entre 1900 y 1999 por repertorio relevado</b>		
TC – OFBA	137	289
TC - Intérpretes Argentinos	122	
TC - Abono Bicentenario	27	
TC - Conciertos Extraordinarios	3	
Orquesta Sinfónica Nacional		251
Auditorio Biblioteca Nacional		181
Auditorio Facultad de Derecho		161
Mozarteum		68
Academia Bach		47
Teatro Argentino de La Plata		30
Festivales Musicales		16
Orquesta Académica UNLa		7
		1050

Esas 1050 obras conforman el 36,5% del total de las ejecuciones del período relevado (2785 obras), y pertenecen a 327 compositores (29% del total de los compositores programados) nacidos en promedio en 1910 (1872 es el año de nacimiento promedio de los compositores, en general). El año promedio de composición de estas obras es 1942 (1878 es el año promedio de composición de las obras de la programación considerada en su totalidad).

Ahora bien, si uno considera el factor concentración/recurrencia encuentra que la obra de 26 compositores (510 ejecuciones) cubre prácticamente el 50% del repertorio ejecutado con obras del período (48,5%). El año de nacimiento promedio de esos compositores “dominantes” se retrotrae a 1887, y el de composición/estreno de las obras a 1934. Los compositores son (en orden de incidencia), los siguientes:

<b>Compositores de obras del siglo XX más programados</b>		
Compositor	Fechas nacimiento.-defunción	Cantidad de obras ejecutadas 2010-2013
Piazzola, Astor	1921-1992	72
Ginastera, Alberto	1916-1983	63
Ravel, Maurice	1875-1937	34
Debussy, Claude	1862-1918	31
Shostakovich, Dmitri	1906-1975	27
Guastavino, Carlos	1912-2000	23
Bartók, Bela	1881-1945	19
Rachmaninoff, Sergei	1873-1943	19
Sibelius, Jean	1865-1957	19
Britten, Benjamin	1913-1976	18
Mahler, Gustav	1860-1911	18
Prokofiev, Sergéi	1891-1953	18
Gianneo, Luis	1897-1968	15
De Falla, Manuel	1876-1946	14
Stravinsky, Igor	1882-1971	13
Villa-Lobos, Heitor	1887-1959	13
Vaughan Williams, Ralph	1872-1958	12
Gilardi, Gilardo	1899-1963	11
Aguirre, Julián	1868-1924	10

Gershwin, George	1898-1937	10
Holst, Gustav	1874-1934	10
Bernstein, Leonard	1918-1990	9
Puccini, Giacomo	1858-1924	9
Enescu, George	1881-1955	8
Moncayo, José Pablo	1912-1958	8
Schoenberg, Arnold	1874-1951	8
	Nacimiento promedio = 1887	510

Por otro lado, si se considera la obra más programada de esos compositores más programados, las 26 resultantes arrojan como promedio de composición/estreno el año 1927, siendo las siguientes:

<b>Obra del siglo XX más programada de cada uno de los compositores más programados</b>		
Compositor	Obra	Año de composición/estreno
Piazzola, Astor	Adiós Nonino	1959
Ginastera, Alberto	Danza Final de la suite Estancia "Malambo"	1943
Ravel, Maurice	Bolero	1928
Debussy, Claude	<i>Images</i> (Libro I)	1905
Shostakovich, Dmitri	Trío para piano y cuerdas nº 2 en Mi menor, Op. 67	1944
Guastavino, Carlos	Tres Romances Argentinos	1953
Bartók, Bela	Concierto para orquesta	1943
Rachmaninoff, Sergei	Sinfonía nº 2 en Mi menor Op.27	1907
Sibelius, Jean	Finlandia	1900

Britten, Benjamin	<i>Les Illuminations</i> , para tenor y orquesta de cuerdas, Op. 18	1940
Mahler, Gustav	Sinfonía N° 5 en Do# menor	1902
Prokofiev, Sergéi	Suite n° 2 del ballet "Romeo y Julieta" Op.64	1935
Gianneo, Luis	Obertura para una comedia infantil	1937
De Falla, Manuel	El amor brujo	1925
Stravinsky, Igor	La consagración de la primavera	1913
Villa – Lobos, Heitor	<i>Bachiana Brasileira</i> N° 4	1930
Vaughan Williams, Ralph	Concierto para oboe y cuerdas en La menor	1944
Gilardi, Gilardo	El gaucho con botas nuevas	1938
Aguirre, Julián	Huella y gato	1900
Gershwin, George	<i>Rhapsody in Blue</i>	1924
Holst, Gustav	Los planetas	1916
Bernstein, Leonard	<i>Candide</i> “Obertura”	1956
Puccini, Giacomo	“ <i>E lucevan le stelle</i> ”, de la ópera “ <i>Tosca</i> ”	1900
Enescu, George	Rapsodia Rumana, N° 1	1901
Moncayo, José Pablo	Huapango	1941
Schoenberg, Arnold	<i>Pierrot Lunaire</i>	1912
		<b>1927</b>

Si se reordenara en términos estéticos el listado anterior, se comprobaría fácilmente que sólo tres de esos veintiséis compositores se encuadran en lo que podría denominarse “modernismo” musical. El primero de ellos

aparece en el 4º lugar de incidencia, Debussy, el segundo en el 15º, Stravinsky, y el tercero, el más asociable a eso que Adorno denominó específicamente la “nueva música” del siglo veinte, Schönberg, en el orden nº 26, es decir, último.

La mayor parte del resto puede adscribirse al “nacionalismo” (Piazzolla, Ginastera, Guastavino, Sibelius, Falla, Villa-Lobos, Gilardi, Aguirre, Enescu, Moncayo), al “neoclasicismo” que, en muchos casos, implica la categoría anterior (Ravel, Shostakovich, Bartók, Britten, Prokofiev, Gianneo, Vaughan-Williams, Gerswin, Holst, Bernstein) o al “Romanticismo tardío” (Rachmaninoff, Mahler, Puccini).

Esta conjunción entre categorías estéticas y un recorte del período cronológico en el que se presupone la importancia de la irrupción de lo “moderno” y lo “contemporáneo”, importancia que la recurrencia en la programación analizada vendría a desmentir o, por lo menos, a atenuar, obliga a efectuar una consideración de dichas categorías, repensándolas también, en términos relativos, desde el presente, con relación a lo “antiguo”.

\* \* \*

### **Moderna, Contemporánea, ¿Antigua?**

La querella entre los “antiguos” y los “modernos” se remonta, como sabemos, a fines del 1600, y acontece en la Academia francesa. Se trata de un debate entre literatos, inicialmente entre Charles Perrault y Nicolás Boileau, continuado por muchos otros, fuera de Francia incluso, y ampliado no sólo hacia las demás artes sino incluso hacia la ciencia de la época en conjunción con su propio pasado.

En el caso de la música, concretamente, ya Johannes Tinctoris, a mediados del siglo XV, sin calificarla siquiera de “antigua”, había afirmado que toda composición anterior a su generación, es decir, anterior a 1435, no merecía ser escuchada.

Y antes de Tinctoris, en el siglo XIV, había acontecido el debate entre el *Ars Nova* y el *Ars Antiqua*, que representaba no sólo la discusión en torno a un nuevo estilo musical sino, como ha afirmado Enrico Fubini, “una completa y absoluta revolución que cambió profundamente la imagen de toda la cultura musical de su tiempo”<sup>4</sup>.

Lo “antiguo” aparece, en esos y en otros tantos debates similares, connotado de doble manera: tiene que ver, por un lado, con todo aquello asociado o asociable a la Antigüedad clásica y, por otro, con el pasado a secas, con lo viejo, con lo obsoleto, lo conservador.

---

<sup>4</sup> FUBINI, E., 1968, Segunda edición, 2005: 123

“Moderno”, de manera correlativa, también tiene dos sentidos: uno vinculado estrictamente al período histórico-estilístico del “Modernismo”, y el otro, de modo genérico, a toda tendencia innovadora o transformadora respecto de lógicas o estructuras tradicionales, que implican una “modernización” vinculada con alguna clase de progreso.

El primero de los sentidos, aplicado específicamente a la música, como señala Carl Dahlhaus<sup>5</sup>, identifica a las transformaciones del lenguaje producidas en Europa entre 1894 y 1912<sup>6</sup>, en el que esa “nueva música” radicaliza la innovación y divide el campo de la música académica hasta entonces unificado.<sup>7</sup> Este gesto podría pensarse en relación con lo “vanguardista”, aunque los componentes fundamentales de “anti-institucionalidad”<sup>8</sup>, la organización de los artistas en “movimientos” y, por lo tanto, la manifestación o declaración de principios a través de “manifiestos”, están prácticamente ausentes en el caso de la música, quedando por lo tanto este terreno circunscrito a una mera aunque no menor “renovación técnico-estilística” sin connotaciones ni pretensiones extra-musicales.

El tercer término, “contemporáneo”, es, también, ambiguo: indica, taxativamente, una coexistencia cronológica (toda la música de todo compositor vivo sería, así “contemporánea”), e indica también una cualidad estética: la de continuidad y al mismo tiempo ruptura respecto de la tradición moderna. El historiador Paul Griffiths remite a la idea del “después” de lo moderno<sup>9</sup>, coincidiendo de este modo con la mirada también historicista que Arthur C. Danto despliega con relación a las artes plásticas.<sup>10</sup> Algo se ha cerrado y algo, todavía difícil de definir, lo rechaza y lo salva, al mismo tiempo.

En este campo, precisamente, el de las artes plásticas, es en el que mayor desarrollo teórico ha tenido la definición de lo “contemporáneo”, trabajando a partir de una de sus características fundamentales: la dilución de las fronteras entre géneros y estilos, en primer término, y entre las denominaciones tradicionales de las artes entre sí, como rasgo determinante. El propio Danto habla del “fin de una dirección narrativa”, y

---

<sup>5</sup> DALHAUS, C., 1990. Citado por Omar Corrado (CORRADO, O., 2010:11).

<sup>6</sup> Estas fechas corren por mi cuenta y tienen que ver, la primera, con el estreno del “Preludio a la siesta de un fauno” de Claude Debussy, en acuerdo con Paul Griffiths, quien afirma que la música moderna comienza con su solo de flauta inicial (GRIFFITHS, P., 1986); la segunda es la fecha de composición de “Pierrot Lunaire”, de Arnold Schönberg, la última de las obras de su período atonal libre.

<sup>7</sup> DALHAUS, C., 1990.

<sup>8</sup> Fundamental según su *Teoría de la Vanguardia* (BÜRGER, P., 1997)

<sup>9</sup> GRIFFITHS, Pal, 1995.

<sup>10</sup> DANTO, Arthur C., 1999.

de la “imposibilidad del estilo”<sup>11</sup>, mientras que autores como Néstor García Canclini, a partir del carácter diluido, complejizado, y transversalizado de un arte del presente, resalta el fin de la autonomía de lo estético, que implica una directa intervención en el arte tanto de lo económico como de lo mediático, como así también la caducidad de los beneficios de distinción social que pudo haber tenido en otras épocas.<sup>12</sup> El arte contemporáneo habría perdido su especificidad, lo que como beneficio implica un reordenamiento de elementos, de materiales y de lógicas discursivas que da entrada a él de elementos y lógicas anteriormente ajenos.

El arte contemporáneo, incluyendo la música, es el arte que, al decir de Andrea Giunta “deja de evolucionar”<sup>13</sup>. Las corrientes, los estilos, las técnicas compositivas, ya no se suceden, conviven, proliferan, se superponen, se contaminan, se integran y se desintegran, consistiendo cada una de ellas, muchas veces, en una única obra, una sola obra que será comienzo y fin de una estética.

El repertorio relevado, el del siglo veinte en conciertos generales, no muestra, como se ha dicho, más que una presencia restringida de algo de música “moderna” en la franja de lo más difundido. Obras que a esta altura adscribirían abiertamente a la categoría de “música antigua”, si la misma comenzara a aplicarse a la música compuesta más allá de treinta años atrás, poniendo el límite en lo que equivaldría a una transición generacional.

Lo “contemporáneo”, a su vez, si desde el presente cronológico abrimos un rango de no más de quince años hacia atrás, comprendería los diez últimos años del siglo veinte. En esa franja nos encontramos con apenas 46 respecto de las 2785 obras relevadas (1,6%), escritas en promedio en 1995 por compositores que, en promedio, nacieron en 1948, lo cual habla también de que si se tratara de una incorporación progresiva de ese repertorio a las programaciones generales, esto estaría aconteciendo de un modo eminentemente retardado, siendo dicha incorporación indefectiblemente tardía:

<b>Compositor/a</b>	<b>Año de nacimiento</b>	<b>Obra</b>	<b>Año de composición</b>
Arismendi, Diana	1962	Cantos de Sur y Norte	1999
Balzanelli, Alberto	1941	<i>Crux Fidelis</i>	1993

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> GARCÍA CANCLINI, N-, 2010: 9-25

<sup>13</sup> GIUNTA, A., 2014: 11

Benzecry, Esteban	1970	Obertura Tanguera	1997
Busto, Javier	1949	Axuri beltza	1991
Camargo, Mariano César	1943	Cristal	1994
Cirone, Anthony	1941	<i>Japanese Impressions</i>	1997
Cosentino, Saúl		El nuevo tango	1998
Cosentino, Saúl	1935	Concierto "Argentina" para guitarra y orquesta	1997
Cosentino, Saul		Suite Atípica (para Orquesta de Cuerdas)	1995
Crumb, George	1929	<i>Mundus Canis</i>	1998
Cumbo, Jorge	1942	Cueca del gusanito	1997
Cumbo, Jorge		Chacarera feliz	1995
Cumbo, Jorge		Yo	1995
Cumbo, Jorge		Zambita	1995
Di Giusto, Gerardo	1961	Música Argentina para cuerdas	1998
D'Rivera, Paquito	1948	Aires Tropicales	1994
Espel, Guillo	1959	Quijote en la Puna	1995
Franzetti, Carlos	1948	Concierto del Milenio para flauta y orquesta	1999
Gandini, Gerardo	1936	Diario VI - Tres piezas para orquesta	1998
Gandolfi, Michael	1956	Vientos y Tangos	1996
Golijov, Osvaldo		<i>Last Round</i>	1996
Golijov, Osvaldo	1960	<i>Last Round</i> (para orquesta de cuerdas)	1996
Grau, Eduardo	1919	El Sueño del Cid op. 23 para orquesta	1997

Gullace, Oscar	1943	La leyenda de la flor del ceibo	1993
Herrera, Hilda	1933	De tinajas, la huesuda	1993
Herrerías, Mario	1956	Vara de fuego	1995
Jarrel, Michael	1958	Cassandre	1994
Jarrel, Michael		Cassandre	1994
Jurado de Janeiro, Elida	1950	Preludio y Fuga Porteños	1998
Mäntyjärvi,, Jaakko	1963	El Hambo	1997
Marconi, Nestor	1942	Gris de ausencia	1995
Márquez, Arturo	1950	Danzón nº 2	1994
Menke, Manfred	1961	A comer	1991
Messiaen, Olivier	1908	<i>Concert á quatre</i>	1991
Morais, Fernando	1966	Samba	1997
Murail, Tristan	1947	<i>La Barque mystique</i>	1993
Murail, Tristan		<i>La Barque mystique</i>	1993
Reich, Steve	1936	<i>Duet</i> , para dos violines y cuerdas	1993
Sciarrino, Salvatore	1947	<i>L'alibi della parola</i>	1994
Shinstine, William	1969	<i>Rock Trap</i>	1995
Solare, Juan María	1966	Canción “La Gloria de Buenos Aires”	1996
Tauriello, Antonio	1931	Culebra de nubes	1996

\* \* \*

## Conclusión

Uno de los efectos de esta llegada tardía a los repertorios generales de obras connotadas como “modernas” o “contemporáneas” en su momento, llegada que se produciría entre medio y un siglo después, es que ese acontecer tardío atenúa cualquier potencia crítica que esas obras pudieran haber tenido al momento de su composición.

Los repertorios “modernos” y “contemporáneos” son integrados a los repertorios generales más como elementos “residuales” que “emergentes”, dicho en los términos de la teoría cultural de Raymond Williams<sup>14</sup>, es decir, en relación de utilidad y funcionalidad respecto de lo hegemónico.

Siguiendo en tal sentido a Omar Corrado, es posible afirmar que “para las minorías conservadoras”, y todo el ámbito de la música académica lo es, “la ortodoxia del canon sigue en el centro de su relación con la música”, y esas obras canónicas, aún las compuestas en los siglos XX o XXI, cuando finalmente se consumen, “se consumen como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico”<sup>15</sup>, un potencial inseparable de las circunstancias y los contextos histórico-sociales en los cuales surgieron.

Y es así, entonces, como el concierto puede dejar de ser visto como algo en sí mismo para pasar a ser entendido como “representación” de algo, a partir, entre otros marcos posibles, de la teoría económico-política de la cultura de Jacques Attali. El concierto es, concretamente, la representación de un orden. Un orden que reenvía a otro, a un orden social, que se vincula con la reafirmación de la vigencia de unas reglas.<sup>16</sup>

Y es ahí donde la concentración en determinados compositores y obras se vuelve fundamental. El concierto como representación abstracta de un orden social, político y económico, “es” repetición, reactualización, representación de algo que necesita ser siempre lo mismo. La novedad, si se admite, cuando se admite, entra en el circuito en tanto garantía de un resultado idéntico en términos de construcción de sentido. Entonces el código –ese código perceptivo al cual se busca dar una caracterización precisa en la investigación en curso descrita al comienzo de este trabajo– no tiene que ver sólo con los aspectos formales que puedan presentar cada una de las obras sino con los beneficios semánticos que cada una de ellas pueda garantizar. Cada elemento, como señala Attali, va a representar a todos los demás.<sup>17</sup>

Y llegamos, entonces, a la cuestión del “valor”. El “valor” de las obras, entonces, no está en las obras sino que está establecido de antemano por

---

<sup>14</sup> WILLIAMS, R.: 1997 [1977]: 93-164

<sup>15</sup> CORRADO, O.:, 2004-2005): 17-44

<sup>16</sup> ATTALI, J: 1995 [1977]: 48

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp.88-89

fuera de las obras, en el dispositivo, como una especie de rango o vara que cada producto estético debe alcanzar para ser admitido, cumplimiento que al garantizar la uniformidad de un beneficio neutraliza cualquier diferencia formal o estética que pueda presentarse en superficie.

Paradójicamente, ese valor reintegra a los objetos un valor supuesto, ese valor propio de la obra de arte que la estética occidental se empeña en defender, un valor de las obras que preexistiría a la existencia práctica de las obras, un valor “objetivo”.

El orden y la racionalidad del concierto vendrían a reforzar la creencia en la idea de un orden y una racionalidad de la realidad apoyándose en unos valores *a priori* que cada una de las obras que componen el repertorio, cada vez casi siempre las mismas, portan.

De este modo, el concierto aparece como un acontecimiento ritual, mítico y mitologizante, en el que los significados particulares que puedan tener los signos que lo componen son superados por el sentido que adquieren con relación a un conjunto, una dimensión que entra en relación con el orden cultural de un modo más complejo.

En este sentido, es interesante y útil el modo en el que Pierre Bourdieu retoma la noción de valor desde la teoría semiótica de Ferdinand de Saussure<sup>18</sup>. El valor lingüístico, considerado en su aspecto material, surge según Saussure de las conexiones y diferencias entre cada uno de los términos que componen el sistema<sup>19</sup>, es decir, en la ocurrencia de cada uno siempre hay un efecto de conjunto. Es más, el “valor intrínseco” que cada signo, cada obra, pueda tener, siempre es superado por su “posición relativa”<sup>20</sup>, por su relación con el todo. Y lo que se expresa, en cada acontecimiento, en cada acontecer, no es sino “el sistema de relaciones objetivas que hace posibles tanto la producción del discurso como su desciframiento”<sup>21</sup>.

¿Quién se expresa, entonces, en cada concierto? El sistema, el orden cultural, primero, el orden social, después.

Cada una de esas obras que conforman el “repertorio”, al sonar, refuerzan un lazo social, una pertenencia, y exigen un reconocimiento: el reconocimiento de esa pertenencia, a través de la valoración. Consiste, entonces, el concierto, en una exhibición y al mismo tiempo una acción de resguardo de ese tesoro común que constituye la “cultura”.

---

<sup>18</sup> “[...] según la fórmula de Saussure, ‘arbitrario y diferencial son dos cualidades correlativas’; [...] cada uno de esos rasgos significa únicamente lo que los otros no significan [...] sólo recibe su completa determinación de su relación con el conjunto de los otros rasgos [...] en tanto que *diferencia* en un sistema de diferencias” (BOURDIEU, P., 2007 [1980]: 18)

<sup>19</sup> SAUSSURE, F., 1945 [1916]: 141

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.142

<sup>21</sup> BOURDIEU, P., *op. Cit.*, p.51

Volviendo sobre la idea del “reconocimiento” que se activa a partir de cada obra que conforma el repertorio, es claro que en él están implicadas una disposición y una competencia para apreciar o, como señala Bourdieu, “para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción*”<sup>22</sup>. Captar el sentido del concierto, más allá de los significados particulares de las obras ejecutadas, aunque las obras, sobre todo las que conforman ese conjunto “canónico”, colaboren en su configuración, consiste en distinguir el valor social que el acontecimiento posee, un acontecimiento constituyente, afirmativo, re-creativo de un sentido social y de pertenencia.

Las obras, que sostienen la representación, proponen en el acto de su reconocimiento, del reconocimiento de su legitimidad, una reactualización tanto del orden como de la pertenencia a él por parte de cada uno de los elementos que componen la “constelación” de lo musical, como diría Heidegger: compositores, intérpretes, programadores, instituciones, prensa, público, estudiosos académicos, editores, comunicadores, grabadoras, agentes, etc.

Es así como se comprueba, en este caso a través de un análisis del funcionamiento de cierto mecanismo del campo musical académico, cómo el mundo social se construye y se reconstruye en las prácticas, tal como afirma Bourdieu<sup>23</sup>, prácticas que devienen de un esquema, de un marco, de una estructura, que si bien es susceptible de ser modificada, es claro que a partir de una programación que se basa en la repetición o en la introducción de novedades “envejecidas”<sup>24</sup>, está muy lejos de serlo.

\* \* \*

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

2009 “El envejecimiento de la Nueva Música”, en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Obras Completas, T.14, Madrid: Akal, pp.143-163

---

<sup>22</sup> BOURDIEU, P., 2012 [1979]: 549

<sup>23</sup> “los agentes son ellos mismos, en su práctica ordinaria, los sujetos de actos de construcción del mundo social”, BOURDIEU, P, 2012: 551

<sup>24</sup> No en el sentido en el que Theodor Adorno anunciaba el “El envejecimiento de la Nueva Música” (ADORNO, T. 2009: 143-163], es decir, por cuestiones inherentes a su lenguaje y sus materiales, sino a causa del tratamiento que han recibido por parte del sistema cultural y la tradición a la que pertenecen

- ATTALI, Jacques  
1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI
- BOURDIEU, Pierre  
1979 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, 2012  
1980 *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- BÜRGER, Peter  
1997 *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península
- CORRADO, Omar  
2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, en *Revista Argentina de Musicología*, nº5-6, Buenos Aires, pp.17-44
- DALHAUS, Carl  
1990 *La música dell'Ottocento*, Fiesole: Discanto (citado por Omar Corrado en *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010, p.11)
- DANTO, Arthur C.  
1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós
- FUBINI, Enrico  
1968 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, Segunda edición, 2005
- GARCÍA CANCLINI, Néstor  
2010 *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Madrid: Katz
- GIUNTA, Andrea  
2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación arteBA
- GRIFFITHS, Paul  
1986 *Modern Music*, Toledo: Thames and Hudson  
1995 *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford: UP

SAUSSURE, Ferdinand

1916 *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires: Losada,  
24ªed., 1945

WEBER, William

2011 *La gran transformación en el gusto musical. La  
programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos  
Aires: FCE

WILLIAMS, Raymond

1977 *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1997

\* \* \*

**Fabián Beltramino.** Magíster en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes (Orientación Música) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) Tesis de Maestría: (2005) *La crítica musical en la prensa diaria: estrategias discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista*. Director: Nicolás Casullo.

Es Docente-Investigador del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

Obra publicada: *La crítica musical en diarios*, Editorial Académica Española, ISBN: 978-3-8443-4835-4.

\* \* \*