

La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias

Fabián Beltramino

La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias

Este trabajo es resultado parcial de una investigación en curso, que se vincula a su vez con investigaciones anteriores, todas ellas dedicadas al abordaje de un problema básico: la relación conflictiva entre el público y las producciones más radicales del arte musical contemporáneo, como la música electroacústica, por ejemplo. Asumiendo el supuesto de que debajo de ese problema yace el problema del gusto, el de su conformación, sus condicionamientos y sus derivas, y luego de haber abordado en investigaciones previas las instancias de recepción (estudio de la relación del público con la música electroacústica), y mediación/circulación (estudios sobre la difusión radial de música académica y sobre el discurso de la crítica especializada en diarios), en lo que podría denominarse un “programa crítico” orientado a contribuir a un cuestionamiento del gusto musical en tanto eminentemente conservador y tradicionalista, este trabajo consiste en la descripción de su matriz reproductiva: el concierto, el primer eslabón de esa cadena en la que la relación permanencia-cambio, en lo que atañe a la conformación del repertorio, se conjuga con valoraciones, apreciaciones y reacciones que condicionan, en retroalimentación, programaciones futuras. A partir de esto, se propone una descripción de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata entre los años 2010 y 2013.

Palabras clave: programación, repertorio, gusto, conservación, canon.

Music in Numbers. A Survey on the Concert Programming in Buenos Aires and La Plata (2010-2013). Permanences, Domains and Resistances

This work is a partial result of an ongoing investigation, which in turn is linked with previous research, all dedicated to addressing a basic problem: the conflicting relationship between the audience and the most radical of contemporary musical art productions, as electroacoustic music, for example. Assuming that under the assumption that the problem lies the issue of taste, its conformation, its conditions and its targets, and after previous research addressed instances of reception (study of the relationship of the public with electroacoustic music), and mediation/circulation (radial diffusion studies on academic discourse on music and specialized in daily review), in what could be called “critical program” to contribute to a questioning of musical taste as eminently conservative and traditionalist, this work is the description of the reproductive matrix: the concert, the first link in the chain in which the relative permanence-change in regard to the establishment of the register is combined with valuations, appraisals and reactions condition, in feedback, future programming. From this, a description of the concerts programming in the cities of Buenos Aires and La Plata between 2010 and 2013 is proposed.

Keywords: programming, repertoire, taste, conservation, canon.

Este trabajo es el resultado parcial de un proyecto de investigación en curso,¹ que se vincula a su vez con proyectos de investigación anteriores, todos ellos surgidos del abordaje de un problema básico: la relación conflictiva entre el público y las producciones más radicales del arte musical contemporáneo, como la música electroacústica, por ejemplo.

Debajo de ese problema yace, como supuesto básico, el problema del gusto, el de su conformación, sus condicionamientos y sus derivas.

A través de esas investigaciones, en las que he abordado la cuestión, hasta ahora, desde las instancias de recepción (estudio de la relación del público con la música electroacústica),² y mediación/circulación (estudios sobre la difusión radial de música académica³ y sobre el discurso de la crítica especializada en diarios),⁴ en lo que podría denominarse un “programa crítico”, he perseguido, como objetivo general, más allá de los objetivos particulares de cada proyecto concreto, contribuir a un cuestionamiento del gusto musical en tanto eminentemente conservador y tradicionalista.

En el caso del proyecto presente he decidido abordar la instancia de producción, el punto en el que se inicia esa matriz que entiendo como matriz reproductiva: el concierto, aunque no desde la performance propiamente dicha sino desde su determinación previa, desde la programación, desde la elección de las obras que conformarán ese repertorio que se replicará, a posteriori, en medios de diversa índole (radio, industria discográfica, Internet).

El concierto, creo, constituye el primer eslabón de esa cadena en la que la relación permanencia-cambio, en lo que atañe a la conformación del repertorio, se conjuga con valoraciones, apreciaciones y reacciones que condicionan, en retroalimentación, programaciones futuras. Entiendo, por ello, que un oyente de música abierto y receptivo a las músicas de su propio tiempo no surge de manera espontánea, que su conformación no depende de una voluntad ni de una intención individuales, sino que resulta de un complejo estructural que involucra dimensiones sociológicas, históricas, políticas y culturales que no son proclives al cambio, más bien lo contrario. A partir de esto, me propongo brindar una descripción del estado de situación de la programación de conciertos en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, entre 2010 y 2013.

En el estudio de la programación de conciertos resulta una referencia ineludible el trabajo de William Weber, quien si bien parte de un criterio historicista sobre

¹ *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).

² Fabián Beltramino: *La relación del público con la música electroacústica.* Documentos de Jóvenes Investigadores N° 3 (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones “Gino Germani”, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2003).

³ Fabián Beltramino: “La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires”, *XXIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*, Antigua, Guatemala, 28 de octubre al 3 de noviembre de 2001.

⁴ Fabián Beltramino: *La crítica musical en diarios.* Tesis de Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (s/d: Editorial Académica Española, 2011).

un corpus que involucra programaciones de los siglos XVIII y XIX en el contexto europeo, proporciona ciertas conclusiones y apreciaciones que resultan productivas y permiten señalar, en el presente, semejanzas y diferencias en lo que hace a criterios de programación y efectos de sentido promovidos por estos. Aunque resulte sorprendente, en el ámbito de la música académica o de tradición escrita, muchas lógicas de pensamiento y organización no han variado de manera sustancial desde aquellos tiempos a esta parte.

En lo que hace a los espacios, instituciones y cuerpos musicales a relevar, lo primero que debo señalar, a partir de la tarea de recolección de datos que he llevado a cabo junto con el equipo que dirijo,⁵ es el poco interés que reviste, en lo organizacional propiamente dicho, la sistematización y conservación eficaz del registro de lo que se toca. Las programaciones que finalmente han sido tenidas en cuenta son aquellas que se han podido conseguir o reconstruir, en algunos casos mediante fuentes indirectas, como el registro voluntario por parte de los músicos o publicaciones de aficionados en blogs o redes sociales.

A lo largo del primer año de la investigación se ha llevado adelante la tarea de rastreo y sistematización de la programación de los siguientes espacios, instituciones y cuerpos musicales, en un recorte que ha establecido la reapertura del Teatro Colón en 2010 como referencia inicial (considerando que se trata del espacio más relevante y más complejo en términos de programación, ya que, dejando de lado la ópera y el ballet, incluye varios ciclos paralelos), abarcando ese y los tres años siguientes, es decir, cuatro temporadas completas (2010-2013):

- Teatro Colón:
 - Orquesta Estable
 - Orquesta Filarmónica de Buenos Aires
 - Abono Bicentenario
 - Intérpretes Argentinos / Domingos de Cámara
- Teatro Argentino de La Plata (Orquesta Estable)
- Facultad de Derecho
- Auditorio de la Biblioteca Nacional
- Mozarteum
- Festivales Musicales
- Academia Bach⁶
- Orquesta Sinfónica Nacional
- Orquesta de la UNLa

Cabe señalar que detrás de la unidad de análisis “concierto” se encuentran unificadas diferencias que serían relevantes en otra clase de estudio, vinculadas con

⁵ Juan A. Samaja y Daniel Bozzani, docentes-investigadores, Karina González y Alejandro Marani, auxiliares-alumnos; todos miembros de las Licenciaturas en Audiovisión y Música del Departamento de Humanidades y Artes de la UNLa.

⁶ Programación específica dentro de Festivales Musicales de Buenos Aires.

la distinción que, en cuanto a condiciones de producción, circulación y recepción, implica un concierto sinfónico respecto de un concierto para solista y orquesta o un concierto de cámara, respecto del cual también el cuarteto de cuerdas encarnaría un rubro particularmente significativo.

Al mismo tiempo, en cuanto a las afirmaciones que se harán en términos de tendencias más o menos conservadoras en ciertos repertorios, hay que señalar que no se consideran las diferencias institucionales, es decir, el peso diferencial que la tradición tiene, indudablemente, en una institución como el Teatro Colón, por ejemplo, a diferencia de otros organismos con los cuales su programación se compara.

Otra aclaración importante es que en el caso del Teatro Colón se ha excluido explícitamente el ciclo “Colón Contemporáneo”, como así también la programación del Centro de Experimentación del Teatro Colón, dado que el objetivo del proyecto 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’”,⁷ por lo que no se incluyen tampoco las programaciones del Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata, y otros similares.

Podría preguntarse, a partir de esto, por qué no se han excluido, de igual modo, programaciones que a priori consistirían en tendencias conservadoras, como aquellas que se dedican específicamente a la difusión de obras de compositores célebres del pasado (Academia Bach o Mozarteum). En dichos casos, un análisis previo del contenido de sus conciertos permitió advertir que, más allá de los rótulos o sus principios institucionales, el rango histórico de las obras a ejecutar no difería en gran medida de otras instituciones estándar, presentando en ciertos aspectos (como se verá, por ejemplo, en el caso de la Academia Bach), sorpresas en cuanto a su grado de inclusión de música de los siglos xx y xxi.

El repertorio específicamente “contemporáneo”, por su parte, será objeto de otro estudio, dedicado a determinar, justamente, la especificidad de esa categoría en principio cronológica pero que, al día de hoy, se ha vuelto estética, al incluir, por ejemplo, obras con casi un siglo de existencia en los espacios o ciclos especializados en los cuales transcurre.

En cuanto a la sistematización de los datos, se ha organizado la digitalización de los mismos en variables que permiten ser puestas en relación en varios sentidos, proporcionando distintos indicadores. Dichas variables son:

- Fecha
- Año
- Lugar
- Organización
- Intérprete

⁷ William Weber: *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (Buenos Aires: FCE, 2011).

- Director (si corresponde)
- Solista (si corresponde)
- Año de nacimiento del compositor
- Obra
- Año de la obra

Se han relevado 781 conciertos, en los cuales se ejecutaron 2875 obras de 1118 compositores, lo que arroja un promedio de entre tres y cuatro obras por concierto (3,68):

Institución/Organismo	Obras por concierto (en promedio)
Teatro Argentino (LP)	2,4
Facultad de Derecho	3,1
Orquesta UNLa	3,1
Festivales Musicales	3,2
Teatro Colón – Orquesta Estable	3,2
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	3,4
Mozarteum	3,8
Orquesta Sinfónica Nacional	3,9
Teatro Colón – Abono Bicentenario	4,1
Auditorio Biblioteca Nacional	4,1
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	4,8
Academia Bach	5,0
GENERAL	3,68

Si se considera la relación entre cantidad de obras ejecutadas y cantidad de compositores, por un lado, y cantidad de conciertos y cantidad de compositores, por otro, es posible distinguir entre el concierto que podría denominarse monográfico –propio de ámbitos especializados– y el concierto poliautoral –característico de programaciones dirigidas a un público más amplio–:⁸

⁸ El cuadro indica la tendencia de cada espacio (al concierto monográfico o al concierto poliautoral) mostrando la correspondencia inversamente proporcional que surge entre la cantidad de obras por compositor y la cantidad de compositores programados por concierto.

Institución/Organismo	Obras por compositor	Institución/Organismo	Compositores por concierto
Mozarteum	5	Mozarteum	1
Orquesta Sinfónica Nacional	4	Orquesta Sinfónica Nacional	1
Facultad de Derecho	3	Facultad de Derecho	1
Auditorio Biblioteca Nacional	3	Orquesta UNLa	1
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	3	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	1
Orquesta UNLa	2	Teatro Argentino (LP)	1
Festivales Musicales	2	Festivales Musicales	2
Academia Bach	2	Auditorio Biblioteca Nacional	2
Teatro Colón – Abono Bicentenario	2	Teatro Colón – Orquesta Estable	2
Teatro Argentino (LP)	2	Teatro Colón – Abono Bicentenario	2
Teatro Colón – Orquesta Estable	2	Academia Bach	2
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	1	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	3

Como se ve en el paralelo que se muestra a continuación, hay programaciones que presentan una cierta coherencia entre los tres factores mencionados (cantidad de obras por concierto, cantidad de obras de un mismo compositor ejecutadas por concierto y cantidad de compositores ejecutados por concierto):

Programaciones relevadas según cantidad de obras por concierto	Programaciones relevadas según cantidad de obras de un mismo compositor ejecutadas por concierto	Programaciones relevadas según cantidad de compositores ejecutados por concierto
Teatro Argentino (LP)	Mozarteum	Mozarteum
Facultad de Derecho	Orq. Sinfónica Nacional	Orq. Sinfónica Nacional
Orq. UNLa	Facultad de Derecho	Facultad de Derecho
Festivales Musicales	Audit. Biblioteca Nacional	Orq. UNLa
Teatro Colón – Orquesta Estable	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	Teatro Colón – Orquesta Filarmónica
Teatro Colón – Orquesta Filarmónica	Orq. UNLa	Teatro Argentino (LP)

Mozarteum	Festivales Musicales	Festivales Musicales
Orq. Sinfónica Nacional	Academia Bach	Audit. Biblioteca Nacional
Teatro Colón – Abono Bicentenario	Teatro Colón – Abono Bicentenario	Teatro Colón – Orquesta Estable
Audit. Biblioteca Nacional	Teatro Argentino (LP)	Teatro Colón – Abono Bicentenario
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	Teatro Colón – Orquesta Estable	Academia Bach
Academia Bach	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	Teatro Colón – Intérpretes Argentinos

Tendríamos, así, un arco que va de un tipo de concierto en el que se ejecutan obras de un mismo o de pocos compositores (Facultad de Derecho, Mozarteum u Orquesta Sinfónica Nacional, aunque en estos dos últimos casos se trata de conciertos de varias obras), a otro tipo de concierto en el que se ejecutan obras pertenecientes a varios compositores que se integran en una misma programación (Teatro Colón-Intérpretes Argentinos como caso extremo).⁹

Otros dos datos que han sido puestos en relación han sido el año de nacimiento del compositor, el año de la obra ejecutada, y la recurrencia de obras de un mismo compositor por espacio relevado. En términos generales, los resultados son los siguientes:

Institución/Organismo	Año de nacimiento promedio de los compositores ejecutados	Año promedio de composición de las obras ejecutadas	Compositor más ejecutado (número de ejecuciones)
Festivales Musicales	1735	1787	Bach (17)
Academia Bach	1816	1819	Bach (22)
Orquesta UNLa	1822	1841	Beethoven (12)
Mozarteum	1832	1836	Mozart (40)
Teatro Argentino (LP)	1858	1887	Beethoven (7)
Teatro Colón – Orquesta Estable	1859	1898	Tchaikovsky (6)
Teatro Colón – Intérpretes Argentinos	1860	1894	Piazzolla (9)
Teatro Colón – Abono Bicentenario	1860	1867	Händel (7)
Facultad de Derecho	1867	1860	Mozart (47)
Teatro Colón – Orq. Filarmónica	1878	1903	Beethoven, Mahler, J. Strauss (h) (13)

⁹ El coloreado del cuadro anterior intenta señalar, en la coincidencia horizontal, la coherencia institucional con relación a una ubicación específica en el arco señalado.

Auditorio Biblioteca Nacional	1893	1909	Chopin (22)
Orquesta Sinfónica Nacional	1894	1902	Piazzolla (33)
GENERAL	1848	1867	

A partir de este dato puede hablarse de repertorios de tendencia más conservadora que otros, lo que no sorprende en el caso de las asociaciones específicamente dedicadas a la difusión de la música de cierta época o dirigidas a un público a priori demandante de compositores consagrados (Festivales Musicales, Academia Bach, Mozarteum) –un público que es abonado a dichas asociaciones, que dependen a su vez de esos abonados para su financiamiento–, pero sí resulta llamativo en el caso de organismos o ciclos dependientes de instituciones públicas que podrían arriesgar más a la hora de decidir acerca de los compositores y obras a ejecutar (Orquesta de la UNLa, orquestas estables del Teatro Colón y del Teatro Argentino de La Plata). Pueden destacarse como excepción las programaciones del Auditorio de la Biblioteca Nacional y de la Orquesta Sinfónica Nacional que, como se verá, no solo efectúan un corrimiento de su repertorio hacia compositores y obras más recientes, sino que incluyen una importante cantidad de repertorio de origen local.

Consideremos, ahora, el arco temporal que abarca cada uno los repertorios relevados:

Asociación	Arco temporal	Años del arco	s.XV %	s.XVI %	s.XVII %	s.XVIII %	s.XIX %	s.XX %	s.XXI %
Mozarteum	1676 2006	330	0	0	2,5	32	42	22	1,5
Festivales Musicales	1529 2009	480	0	3	1	40	41	14	1
Academia Bach	1490 2013	523	1,25	8	1,25	29,5	24	30	6

Orquesta	Arco temporal	Años del arco	s.XV %	s.XVI %	s.XVII %	s.XVIII %	s.XIX %	s.XX %	s.XXI %
Orq. Sinfónica Nacional	1716 2013	297	0	0	0	6,5	42,5	46,5	4,5
Orq. UNLa	1694 2006	312	0	0	1,5	27	51	19	1,5

Auditorio	Arco temporal	Años del arco	s.XV %	s.XVI %	s.XVII %	s.XVIII %	s.XIX %	s.XX %	s.XXI %
Biblioteca Nacional	1601 2013	412	0	0	0,5	8,5	31,5	44,5	15
Facultad de Derecho	1599 2012	413	0	0,2	1,3	20,5	43	30	5

Teatro	Arco temporal	Años del arco	s.XIII %	s.XVI %	s.XVII %	s.XVIII %	s.XIX %	s.XX %	s.XXI %
Argentino de La Plata	1691 2010	319	0	0	1	5	51	40	3
Colón Orq. Estable	1714 2011	297	0	0	0	7	52,5	33,5	7
Colón Orquesta Filarmónica	1721 2013	292	0	0	0	3	44	47	6
Colón Intérpretes Argentinos	1250 2013	763	0,5	1,5	3	9,5	24,5	56	5
Colón Abono Bicentenario	1709 2011	302	0	0	0	20	44	29	7

Como se ve, por un lado, la mayor concentración de los repertorios programados se da en los siglos XVIII, XIX y XX, reuniendo entre los tres el 92,59% de las obras. La distribución total, siglo por siglo, es la siguiente:

s.XIII	0,04
s.XIV	0
s.XV	0,1
s.XVI	1,06
s.XVII	1
s.XVIII	17,38
s.XIX	40,92
s.XX	34,29
s.XXI	5,21
TOTAL	100%

Sin embargo, es posible observar que algunas de las programaciones salen de esa tendencia general y concentran la mayor parte de su repertorio en los siglos XIX y XX. Se trata de la Orquesta Sinfónica Nacional con un 89%, el Teatro Argentino de La Plata, con un 91% y el Teatro Colón en tres de sus programaciones: Orquesta Estable (86%), Orquesta Filarmónica (91%) e Intérpretes Argentinos (80%).

Por otro lado, cabe destacar que el Auditorio de la Biblioteca Nacional extiende una importante franja de su programación, un 15%, también al siglo XXI, concentrando en los siglos XIX, XX y XXI el 91% de su repertorio.¹⁰

¹⁰ Cabe aclarar que este espacio presenta toda su actividad musical como “Conciertos”, lo que justifica su consideración en esta muestra, dado que dicha denominación encuadra la actividad en el universo de la música académica, más allá de que las agrupaciones o solistas que se presentan ejecuten, en algunos casos, obras o arreglos de obras de compositores pertenecientes al universo de la música popular, como algunos de los que aparecen en el cuadro siguiente (Agri, Cumbo y Falú).

En este repertorio extendido sobre el siglo XXI, en la Biblioteca Nacional, es posible constatar, a lo largo de los 4 años relevados, la ejecución de 59 obras compuestas, como año promedio, en 2008, pertenecientes a 44 compositores nacidos, como año promedio, en 1961, observándose una presencia destacada, con ejecuciones de 4 o 3 de sus obras, de los siguientes:

AUDITORIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL		
Compositor	Año de nacimiento	Cantidad de obras ejecutadas 2010-2013
Luis Mucillo	1956	5
Pablo Agri	1971	4
Jorge Cumbo	1942	3
Marcelo Delgado	1955	3
Juan Falú	1948	3
Juan Ortiz de Zárate	1959	3

Más allá de lo que tiene que ver con el repertorio que avanza sobre los siglos XX y XXI, me interesa en lo que sigue concentrarme en la descripción de lo que podría considerarse el “núcleo duro” de una programación conservadora, la música del siglo XIX que, como se ha mostrado, sigue ocupando la porción mayoritaria del total de música ejecutada en el total de los espacios relevados.

El 40% respecto del total que el repertorio del siglo XIX representa en promedio llega, en algunas programaciones, a superar el 50%, justamente en aquellas de los cuerpos orquestales estables de los dos principales espacios de conciertos del ámbito metropolitano y en la de una de las únicas universidades del conurbano con cuerpo orquestal propio: Orquesta de la UNLa (51%), Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata (51%) y Orquesta Estable del Teatro Colón (52,5%).

Este repertorio del siglo XIX, respecto del total relevado a lo largo de los cuatro años considerados, está conformado por un total de 1118 obras, cuyo año promedio de composición es 1858 y pertenece a 118 compositores, nacidos en promedio en 1834.

Ahora bien, es notable que más del 50% del total de esas obras (55%, es decir, 619 de 1118 obras), corresponda solo a 10 compositores, todos europeos, la mitad alemanes (estrictamente 4 alemanes y 1 un austríaco, Schubert), nacidos en promedio en 1816.

Respecto de este núcleo dominante, el año de composición promedio de las obras desciende a 1851:

10 Compositores del s. XIX más ejecutados		
Orden	Compositor	Obras ejecutadas entre 2010-2013
1	Beethoven (alemán, 1770-1827)	120
2	Brahms (alemán, 1833-1897)	81
3	Tchaikovsky (ruso, 1840-1893)	81
4	Dvorak (checo, 1841-1904)	69
5	Chopin (polaco, 1810-1849)	58
6	Schumann (alemán, 1810-1856)	50
7	Schubert (austríaco, 1797-1828)	48
8	Verdi (italiano, 1813-1901)	44
9	Bizet (francés, 1838-1875)	34
10	Mendelssohn (alemán, 1809-1847)	34

Beethoven aparece, como se ve, como el más ejecutado de los compositores del repertorio más ejecutado, y bastante alejado de los demás.¹¹

Si se desglosan las 120 ejecuciones de obras de Beethoven, se comprueba que son sólo 40 obras, y que 11 de esas 40 se presentaron por lo menos 4 veces (es decir, al menos 1 vez por temporada, en promedio):

	Opus	Obra	Ejecuciones 2010-2013	Año composición / estreno
1	67	Sinfonía N° 5 en do menor, Op. 67	9	1808
2	55	Sinfonía N° 3 en Mi bemol mayor, "Heroica", Op. 55	8	1803
3	84	Obertura "Egmont", Op. 84	8	1810
4	60	Sinfonía N° 4 en Si bemol mayor, Op. 60	7	1806
5	62	Obertura "Coriolano", Op. 62	7	1807
6	92	Sinfonía N° 7 en La mayor, Op. 92	6	1812
7	125	Sinfonía N° 9 en re menor, Op. 125 Coral	6	1824
8	73	Concierto N° 5 en Mi bemol mayor "Emperador", Op.73	5	1809
9	21	Sinfonía N°1 en Do mayor, Op. 21	4	1800
10	50	Romanza para violín y orquesta N° 2, Op. 50	4	1798

¹¹ La relevancia de Beethoven en la programación de conciertos surge también en estudios llevados a cabo en el ámbito anglosajón, entre otros en el trabajo de Kate Hevner Mueller, de 1973, "Twenty Seven Major American Symphony Orchestras", un análisis de las músicas ejecutadas entre 1842-1843 y 1969-1970, en el que el alemán encabeza la lista de los 70 compositores más ejecutados. Referido en Harry Price: "Orchestral Programming 1982-1987: An Indication of Musical Taste", *Bulletin of the Council of Research in Music Education* 106, (winter 1990).

11	68	Sinfonía N° 6 en Fa mayor “Pastoral”, Op. 68	4	1808
12	27	Sonata N° 13 en Mib mayor Op. 27, N°1, “Quasi una fantasía”	3	1801
13	36	Sinfonía N° 2 en Re mayor, Op. 36	3	1801
14	47	Sonata para violín y piano, Op. 47 “Kreutzer”	3	1802
15	56	Triple Concierto, Op. 56, para piano, violín, violonchelo y orquesta.	3	1804
16	72	Obertura “Leonora” N° 3, Op. 72a	3	1805
17	72	Obertura de la ópera “Fidelio”, Op. 72b	3	1806
18	80	Fantasia Coral en do menor, Op. 80	3	1808
19	93	Sinfonía N° 8 en Fa mayor, Op. 93	3	1812
20	123	<i>Missa Solemnis</i> en Re mayor, Op. 123	3	1823
21	37	Concierto N° 3 para piano en Do menor, Op.37	2	1803
22	40	Romanza para Violín y Orquesta N°1 en Sol mayor,Op.40	2	1803
23	53	Sonata N° 21, Op. 53 “Waldstein”	2	1804
24	97	Trío del “Archiduque” en Si bemol mayor, Op. 97	2	1822
25	131	Cuarteto para cuerdas N° 14 en Do sostenido menor, Op. 131	2	1826
26	18	Cuarteto en do menor, Op.18 N° 4	1	1800
27	20	Septeto en Mi bemol mayor, Op. 20	1	1800
28	31	Sonata N° 18 en Mi bemol mayor, Op. 31, N° 3	1	1802
29	43	Obertura “Las Criaturas de Prometeo”, Op. 43	1	1801
30	57	Sonata para piano N° 23 en Fa menor, Op. 57, “Appassionata”	1	1804
31	58	Concierto para piano y orquesta N° 4 en Sol mayor, Op. 58	1	1805
32	61	Concierto p/violín y orquesta en Re mayor, Op. 61	1	1807
33	70	Trío N° 5 en Re mayor, Op. 70/1, “Geistertrio”	1	1809
34	86	Misa en Do mayor, Op. 86	1	1807
35	95	Cuarteto N°11 en Fa menor, Op. 95 “Serioso”	1	1810
36	101	Sonata en La mayor Op. 101	1	1816
37	109	Sonata N° 30 en Mi mayor, Op.109	1	1822
38	112	“Mar calmó y próspero viaje”, Cantata para coro mixto y orquesta, Op. 112	1	1815
39	113	Obertura “Las ruinas de Atenas”, Op. 113	1	1811
40	120	33 Variaciones sobre un vals de Antón Diabelli, Op. 120	1	1806

¿Qué significa que en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, entre los años 2010 y 2013, es decir, a lo largo de 4 temporadas, en las 12 programaciones relevadas, una obra compuesta en 1808 por un compositor alemán fallecido en 1827, se haya ejecutado 9 veces?

Significa muchas cosas.

En primer lugar, remite a esa “enemistad” entre los repertorios considerados “clásicos” y los “contemporáneos” que según Weber se gesta a lo largo del siglo XIX,¹² período en el que se produce la transición entre un gusto por las músicas del presente a la predilección de obras compuestas en el pasado, en un giro que en su propia época fue “innovador”,¹³ pero que un siglo y medio después significa más bien lo contrario.

Justamente, en uno de los ejemplos de programaciones que Weber analiza en el trabajo mencionado, la ejecución de la Sinfonía N° 3 de Beethoven en 1840 resulta altamente provocativa.

En 2014, en el contexto local, decir que esa misma obra es la segunda más ejecutada del compositor más ejecutado del período más ejecutado, obliga a considerar otras cuestiones. Cuestiones que llevan a lo económico, por un lado, y a la política cultural y la estética sociológica, por otro.

Lo económico es lo que, podría decirse, está en la superficie. Ya desde 1900 en adelante está claro que es mejor negocio programar Beethoven que Schönberg, por plantear una oposición extrema. Negocio en el sentido de un éxito más seguro en cuanto a convocatoria de público, y en cuanto a una posible recepción satisfactoria que garantice el éxito de programaciones futuras basadas en el mismo cálculo, que no hace sino reproducir al infinito la misma lógica. Esto es lo que Samuel Gilmore denomina la “racionalidad administrativa” aplicada a la programación de conciertos.¹⁴

En el presente, muchas veces es lo económico lo que los programadores aducen como justificación a la hora de explicar la tendencia hacia las músicas del pasado, vinculado con los costos que, para ciertas instituciones, implicarían, en términos de pago de derechos de autor, la programación de músicas actuales. Aun aceptando el argumento del costo, que resulta bastante cuestionable en, por ejemplo, esas grandes instituciones mencionadas como aquellas en las que la música del siglo XIX tiene mayor incidencia (dos teatros públicos de ciudades capitales y una universidad nacional), el peso monetario del pago de derecho de autor tampoco resulta un argumento válido. Según las legislaciones, las obras pasan a dominio público en un plazo que oscila entre los 50 y los 70 años, con lo cual desde 2010 en adelante aparecen liberadas del pago de derechos todas aquellas obras de autores fallecidos antes de 1940, como mínimo. El año promedio de fallecimiento de los 5 compositores más ejecutados en el período analizado (2010-2013) es, sin embargo, 1832:

¹² William Weber: “Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music”, *Common Knowledge* 9, 1 (Winter, 2003), pp. 78-99.

¹³ Es por demás interesante pensar desde el presente el momento aquel en el que lo “clásico”, en tanto “antiguo”, fue innovador frente a lo “contemporáneo”.

¹⁴ Samuel Gilmore: “Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist back into Cultural Analysis”, *Sociological Forum* 8, 2 (1993), pp. 221-242.

Compositor	Año de fallecimiento	Cantidad de obras ejecutadas 2010-2013
Mozart, Wolfgang A.	1791	140
Beethoven, Ludwig van	1827	120
Brahms, Johannes	1897	81
Tchaikovsky, Piotr Ilich	1893	81
Bach, Johann S.	1750	74
PROMEDIO	1832	

Queda entonces por pensar la cuestión desde lo que tiene que ver con políticas culturales que evidencian una posición estética. Es claro, frente al avance de lo que Adorno y Horkheimer han calificado de “industria cultural”,¹⁵ que la música académica se ha refugiado en una trinchera en la que resiste esa supuesta “cultura superior” frente al avance de la “barbarie” que ataca desde cada medio masivo de comunicación. La “música clásica”, en este sentido, es ese refugio, y su “giro conservador” su blindaje, lo que ha afectado y afecta a las músicas compuestas a partir de comienzos del siglo XX, algunas de las cuales, un siglo después, apenas comienzan a ser integradas a ese “tesoro” a resguardar, integración que significa, indefectiblemente, la aniquilación de cualquier potencia crítica que esas obras pudieran haber tenido al momento de su composición; es decir, estas obras son integradas en tanto canónicas o canonizables, mucho más cerca de lo que Raymond Williams denominaría lo “residual” antes que lo “emergente”.¹⁶ Siguiendo lo afirmado por Omar Corrado, “para las minorías conservadoras”, y todo el ámbito de la música académica lo es, en el sentido antedicho, “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, “se consumen como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico”.¹⁷

Es necesario, en este punto, precisar el término “canon”, adscribiéndolo no a un conjunto cerrado de compositores y obras sino a un marco, a un límite que se va corriendo a lo largo de la historia de los siglos XIX en adelante. Este marco funciona como umbral de lo legítimo, de lo que en términos khunianos podría denominarse “paradigma”, término al que Weber asocia lo que denomina “canon interpretativo” para distinguirlo del “canon académico” (puramente estético-filosófico, especulativo), tanto como del “canon pedagógico” (acotado a la técnica del contrapunto imitativo renacentista).¹⁸

¹⁵ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988 [1969]).

¹⁶ Raymond Williams: “Teoría cultural”, en *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1997 [1977]), pp. 93-164.

¹⁷ Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004-2005), pp.17-44.

¹⁸ William Weber: “The History of Musical Canon”, en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 336-355.

Este canon posee, en función de lo analizado, un centro “ortodoxo” y una periferia “pro-ortodoxa”, es decir, una periferia que se va ampliando hacia compositores y obras considerados susceptibles de ser incluidos en ese paradigma.

El paradigma canónico no escapa, sin embargo, a constituir un aspecto de la cultura de masas. Siguiendo también la línea de algunas conclusiones de Weber, el concierto público, desde su origen, en tanto producción destinada a un público amplio, anónimo y progresivamente indiferenciado (público en sentido estadístico, podría decirse), lleva a la conformación de un repertorio basado en los “grandes maestros” conocidos y reconocidos y, por lo tanto, legitimados para conformar las programaciones propuestas.¹⁹

Se trata, como se ve, de un mecanismo de doble curso, de un proceso de legitimación que busca ser legitimado y encuentra, por tanto, la base de esa legitimación en productos legitimados cuya legitimidad, en su proceder, no hará más que acrecentar.

En este sentido el concierto, en el que desde lo musical no hay mayores sorpresas, resulta fundamentalmente un evento destinado a consolidar y celebrar una pertenencia de clase, una posición en la escala de, como diría Pierre Bourdieu,²⁰ un capital cultural que se resguarda y al mismo tiempo resguarda de la indistinción con la que la cultura de masas amenaza.

El concierto de música académica opera a partir de la ilusión de poder permanecer por fuera de la cultura masificada, utilizando como garantía esas “obras maestras” de esos “grandes maestros” que se re-producen, que se re-programan, una y otra vez, en función de la ilusión de estar manteniendo algo a salvo.

Es claro que, a lo largo de este trabajo, la primacía ha estado puesta en una dimensión cuantitativa. El parámetro para la caracterización de una programación como más conservadora o innovadora ha sido, apenas, el año de nacimiento de los compositores y la fecha de composición o estreno de la obra, aspectos que en lo cualitativo, en lo estético propiamente dicho, en lo que hace a los códigos de lenguaje que las obras conllevan y realizan, no dicen demasiado o dicen poco a la hora de establecer diferencias más precisas.

Es por eso que lo que sigue, como tarea investigativa, es efectuar un análisis estético/técnico de las obras más ejecutadas de los compositores más programados, con la intención de establecer, a través de ese corpus, un perfil de lo que podría entenderse, así sí, como un código musical dominante, además de efectuar una vinculación de ese patrón descriptivo con las “disposiciones” y “competencias” que ese código estaría al mismo tiempo exigiendo y reforzando en los potenciales oyentes.

¹⁹ William Weber: “Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, 1 (junio, 1977).

²⁰ Pierre Bourdieu: “El origen y la evolución de las especies de melómanos”, en *Sociología de la cultura* (México: Grijalbo, 1990 [1984]), pp.175-180.