

MIGUEL ÁNGEL MARÍN
Logroño - Madrid

EL MUSICÓLOGO COMO PROGRAMADOR RETOS ACTUALES DE LA PROGRAMACIÓN MUSICAL

La programación musical se puede entender como la faceta específicamente artística englobada dentro del campo más amplio de la gestión musical, junto a otras tareas de naturaleza administrativa, logística y contable. La realización de esta faceta implica una negociación expresa o implícita entre los tres agentes que confluyen en un concierto: el programador, el intérprete y el público. De este modo, el concierto vendría a ser el resultado de una especie de acuerdo a tres bandas entre quienes están en posición para decidir qué repertorios e intérpretes concurren (el programador), qué obras son factibles de ser preparadas para su ejecución pública (el intérprete) y qué concierto merece la pena o resulta atractivo escuchar en vivo (el público).

Entre estos tres agentes, imprescindibles para la consumación del concierto pero en posiciones de fuerza asimétricas en su influencia para la decisión final, se establece un entramado de relaciones e intereses variados, no siempre coincidentes en sus detalles. Desde la posición del programador, las decisiones artísticas que moldean la configuración de un concierto están, además, determinadas por cuatro condicionantes: el repertorio, el intérprete, el público y el mercado.

El repertorio

La doble función esencial del programador – análoga a la del comisario de una exposición – es, por una parte, descubrir al oyente composiciones y autores infrecuentes, a través de obras poco conocidas que merezcan la pena escucharse en vivo, y, por otra, proponer nuevos modos de escuchar la música, mediante itinerarios estéticos novedosos derivados de una particular articulación del programa. Y sin embargo, la tendencia general de los programas musicales se circunscribe casi siempre al repertorio canónico presentado de un modo más o menos previsible, esto es, la música compuesta aproximadamente entre mediados del siglo XVIII y primeros años del siglo XX por un grupo más bien reducido de compositores bien conocidos que transcurren entre, digamos, Bach y Brahms. Resulta extraño comprobar la persistencia con la que ha pervivido este repertorio clásico-romántico en la programación. Los repertorios de música antigua y de música contemporánea, hasta hace poco circunscritos a un gueto y todavía secundarios o inexistentes en muchas instituciones, han encontrado sus propios lugares de desarrollo, en muchas ocasiones al margen de las instituciones y espacios habituales para la música clásica.

¿Es factible atribuir al programador una cierta capacidad, en conjunción con otros agentes como el productor discográfico o los propios intérpretes, para alterar el canon establecido?

¿En qué medida es oportuno o es posible integrar en los espacios habituales de la música clásica a la música contemporánea y a la música antigua (entendida como una determinada práctica interpretativa y no como el repertorio de una época concreta)?

Ante la realidad constatada de la segregación extrema de la música contemporánea, ¿cómo puede un programador preparar al público para que pueda acercarse y comprender estos repertorios?

El intérprete

En buena medida, la posibilidad de innovación de un programador, incentivando obras o compositores poco conocidos que merezcan la pena escucharse en vivo, está condicionada por la capacidad y la voluntad del intérprete para asumir el reto. Pero incluso sin llegar a plantear un escenario innovador, el papel del intérprete es esencial e insustituible en el caso particular de la música, cuya materialización exige irremediabilmente el papel de intermediación creativa entre el compositor y el oyente que encarna el intérprete. Es de Perogrullo recordar que sin intérprete no hay concierto.

El importante desarrollo de la actividad concertística y de la formación musical que en las últimas décadas ha tenido lugar en Europa, también de forma notable en España en los años recientes, ha resultado en la presencia de un elevado número de intérpretes, lo que no siempre equivale a una mayor cualificación profesional. De esto modo hemos asistido, por un lado, a una creciente especialización de los intérpretes y, por otro, a la presencia regular de agentes y representantes, que actúan como intermediarios (y negociadores) entre el intérprete y el programador.

¿Cómo es la relación ideal entre un agente y un programador? ¿En qué medida los agentes condicionan, facilitando u obstaculizando, el trabajo del programador?

¿Qué valor añadido en el terreno artístico deberían aportar los agentes, si es que deben asumir algún papel más allá de la mera gestión administrativa?

¿Cómo condiciona la programación lo que podríamos llamar “el efecto del estreno”? esto es, la posibilidad para el intérprete de ser el primero en interpretar en público una obra que debe preparar a fondo que luego, sin embargo, rara vez podrá amortizar en otros conciertos.

¿Es posible o deseable evitar la práctica habitual para algunos grupos, en particular en el campo de la música antigua y la música contemporánea, que al no tener plantillas estables, les resulta más difícil lograr la integración musical entre sus miembros (por contraste con las formaciones estables, como un cuarteto de cuerda)?

El público

La misma definición de concierto exige forzosamente la existencia de un público, quien ejerce, de forma tácita e indirecta, un papel importante en la selección de obras que programadores e intérpretes hacen. En realidad, sería más apropiado hablar de convivencia en una misma sala de perfiles de oyentes distintos, no sólo procedentes de estratos sociales diversos, sino también con expectativas y capacidades de escucha muy variadas; y no siempre, parece, hay una relación directa entre capacidad de escucha y estrato social. Con carácter general, Th. W. Adorno distinguía entre varios tipos de oyentes (para ser exactos, tipos de escucha) que, a los efectos de un programador de música clásica, podrían agruparse en cinco grupos:

- 1) el experto y el buen oyente con alguna capacitación profesional y capaz de enjuiciar con fundamento una interpretación en términos técnicos y formales;
- 2) el consumidor cultural, para quien la música es un bien cultural con valor social, acumulando con algo de fetichismo extensos conocimientos musicales, sobre todo de carácter biográfico y centrados en los intérpretes;
- 3) el emocional, con una relación menos directa con la música, en la que busca resortes que estimulen y accionen sentimientos y emociones;
- 4) el resentido, que rechaza la vida musical oficial e institucionalizada, huyendo hacia periodos o repertorios marginados (como podría ser la música contemporánea);
- 5) el entretenido, sin duda el perfil predominante, quien carece de una relación específica y crítica con la música cuya escucha acomete en actitud pasiva y abandonada, sólo como fuente de estímulos sensoriales sin aspirar a desvelar su sentido.¹

Al margen de que esta clasificación pueda cuestionarse o matizarse, es indiscutible que en una misma sala de conciertos conviven, con distintas proporciones, distintos tipos de oyentes.

¿Cómo se configuran y en qué proporciones conviven estos públicos?

¿Cómo puede un programador intervenir en la configuración de los perfiles de su público? ¿es posible modificarlos? y si es así, ¿es deseable?

¿Hasta qué punto los perfiles de públicos de una institución son el resultado de la propia programación de una institución? ¿o es más bien al contrario, es el tipo de público quien dicta la programación?

¿Es posible, más allá de las percepciones subjetivas, tener una visión clara de qué demandan los distintos perfiles de públicos de una institución? Y si

¹ TH. W. ADORNO, *Introducción a la sociología de la música* (1962), Madrid, Akal, 2009, pp. 177-198. Otra clasificación (“The avid, the passive, the conscientious, the faultfinding, the uncompromised”), sin una base sociológica tan fundada aplicada al caso particular de la ópera, puede verse en H. LINDENBERGER, *Opera in History: From Monteverdi to Cage*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 270.

fuera el caso, ¿sería posible atender de forma equilibrada estas demandas que previsiblemente entrarían en conflicto?

¿En qué medida los ingresos por taquilla, cuando existen, condicionan la programación? Si hay subvención pública, ¿implica cierta obligación moral por parte del programador para atender a sus gustos o, por el contrario, se le pide cierta capacidad de sorprender con nuevas propuestas?

El mercado

La economía de la cultura y de la música, entendidas como bienes de consumo y como espectáculos, está ejerciendo, cada vez más, un papel protagonista en la gestión musical. La consolidación de la propia figura del agente musical o el modo en el que hoy se construyen las carreras artísticas son dos de las evidencias más claras, pero también lo son la existencia de circuitos de intérpretes, la presión mediática que pueden ejercer las discográficas, la voz de la crítica musical hoy prácticamente inexistente pero aún activa, los intereses a los que puedan responder las revistas especializadas o las campañas de publicidad, por citar algunos ejemplos. En este contexto, el programador está arrastrado a negociar con este entramado de intereses de naturaleza comercial (aunque no sólo) y, de distintas formas, acaba operando también en claves de mercado.

¿Qué papel ejerce en la actualidad la crítica musical y cómo determina, sancionando o desechando, la programación de una institución?

¿Qué papel juega la industria discográfica, con la situación paradójica que atraviesa en los últimos años, en la construcción de la carrera de los intérpretes?

¿En qué medida los distintos mercados nacionales de la música, con diferencias en los honorarios medios, impulsa la movilidad de los intérpretes?

¿Hasta qué punto puede escapar el programador de los dictados del mercado, entendidos como las expectativas de una parte del público que sólo está dispuesto a pagar una entrada para escuchar a determinados intérpretes u obras?