

# Música clásica y medios de comunicación: *Roll over, Beethoven*

**Raúl Rodríguez Ferrándiz**

**Raúl Rodríguez Ferrándiz** es profesor titular del departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante.

*For a long time classical music and the mass media were supposed to be incompatible. Classical music was a content that did not fit into the media container. Nowadays, however, classical music permeates a variety of mass-communication products, but not yet as the intense focus of attention and the exclusive experience that it used to be. Today classical music is associated with other contents in combination. Classical music is of course programmed (as a flow on radio or TV), published (as a phonograph record, whatever the technical support) and uploaded to and downloaded from the Internet, but very often as a partner in a joint venture with cinema, advertising, television, computer graphics and animation.*

**KEY WORDS:** classical music, audiovisual media.

**PALABRAS CLAVE:** música clásica, medios audiovisuales.

## ¿MUSAS PARA LAS MASAS?

**M**úsica clásica y medios de comunicación de masas parecieron durante mucho tiempo incompatibles y hasta irreconciliables; un contenido que no encajaba en ese continente salvo ejerciendo una violencia que no sentaría bien a ninguno de los dos. Ni los medios exclusivamente sonoros (las reproducciones fonográficas en cualquiera de sus sucesivos soportes, las emisiones radiofónicas) ni, menos incluso, los medios audiovisuales (la televisión y los soportes videográficos, que añaden a la música que suena la imagen de sus ejecutantes y hasta del público que la escucha en vivo) parecían apropiados para la correcta apreciación de la música. Y ello se debe a varias razones: porque el disfrute de la música clásica ha sido uno de los más reacios a transigir con los mecanismos de la reproductibilidad técnica; porque ese disfrute ha privilegiado, junto o incluso por encima de la escucha en sí, las circunstancias ciertamente rituales —culturales diría Benjamin— que la acompañaban desde tiempos preindustriales (el concierto de cámara), una atmósfera o un ambiente propiciatorios, una disposición de ánimo, una cierta selección en el auditorio, etc. Es decir, la música “clásica”, precisamente desde el momento en que se ha reconocido como tal, ha exaltado su condición de experiencia cuasi sacramental, de separación, cesura o hiato insalvables, con las experiencias de la vida cotidiana, lo que hacía inconcebible su “programación” digamos en el flujo continuo de las emisiones radiofónicas o televisivas, o incluso su “congelación” en un soporte fonográfico a disposición del capricho del oyente y de unas circunstancias de escucha (la radio del coche, un walkman, discman o MP3 mientras se hace *jogging* o *spinning*), que sin duda profanaban la obra y desvirtuaban la intención de su autor y la experiencia resultante.<sup>1</sup>

Theodor W. Adorno, que todavía es referencia ineludible en el campo de la sociología y estética de la música,<sup>2</sup> suponía que la

1 No obstante, es evidente que la reproductibilidad técnica y la difusión a través de la radio cautivaron desde el principio a ciertos compositores, directores e intérpretes, y que ellos fueron la punta de lanza que abrió, incluso para aquellos (músicos y melómanos) más celosos de la unicidad de la experiencia musical, un mercado fonográfico y radiofónico para la música clásica. Stravinsky, Toscanini, Fürtwangler, Glenn Gould, entre otros, apoyaron la fonografía industrial y la radiodifusión de la música. Todo ello no obsta para que persistiera una desconfianza esencial ante todos estos expedientes, tenidos en todo caso por sucedáneos o males menores con respecto a una tradición de interpretación-escucha anterior y ajena a las tecnologías reproductoras. Sobre estos aspectos, véase el magnífico libro de Peter Szendy: *Escucha*. Barcelona: Paidós, 2003.

2 ADORNO, Th.W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press,

mera grabación de una pieza musical, aun ejecutada por intérpretes competentes, cercenaba los matices sonoros y achataba, uniformaba las tonalidades y las texturas de los instrumentos. Cualquier reproducción fonográfica era ya de hecho un *arreglo*, y esa palabra exhalaba vapores mefíticos: una falsificación, una traición abominables.<sup>3</sup> Adorno era un degustador exquisito —y un intérprete más que mediano— de la música como experiencia “aurática” y advertía de que “la difusión de lo que se difunde altera múltiplemente incluso aquel sentido que uno hace gala de difundir”.<sup>4</sup> Evidentemente, no menos negativo podía ser su juicio a propósito de las retransmisiones radiofónicas de, por ejemplo, música sinfónica.<sup>5</sup> Adorno sostenía que justificar esas emisiones en el conocimiento nuevo que de la música alcanzan oyentes ajenos antes a esos bienes culturales es falaz, pues supone confundir interesadamente la experiencia de la recepción doméstica con la de la escucha del concierto en vivo. A su juicio, la sinfonía, en particular en sus ejemplos más acabados —Beethoven—, consiste en una totalidad dotada de densidad y concisión, en la que nada, ni siquiera el detalle más aparentemente enfático o producto de una espontaneidad expresiva, es fortuito. Pues bien, la escucha radiofónica altera irremediabilmente las dimensiones sonoras de la sinfonía: las gradaciones de intensidad son achatadas y diluidas, el detalle es recortado de la totalidad y se eleva sobre ella como *leitmotiv* banal, sin contribuir ni integrarse en la exposición del todo. La radio supone —señala Adorno— la “electrocución” de la sinfonía, la radio consigue privar a la sinfonía tanto del secreto de su origen como de la fuerza de su desvelamiento: *trivialización* y *romantización* es lo que experimenta a un tiempo la música sinfónica cuando es radiada.

Si de las grabaciones o las retransmisiones pretendidamente íntegras pasamos a las *versiones*, su juicio era todavía más severo: los arreglos orquestales propiamente dichos tendían a enfatizar los

---

2002. En español contamos con los volúmenes de su obra completa dedicados a la música aparecidos ya en la editorial Akal: *Beethoven: filosofía de la música* (2003); *Filosofía de la nueva música* (2003); *Escritos musicales I-III* (2006); *Escritos musicales IV* (2008); *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler: una fisionomía musical. Berg: el maestro de la transición mínima* (2008); y *Disonancias: introducción a la sociología de la música* (2009).

3 ADORNO, Th.W. “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” [1938]. En: *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, p. 17-70.

4 ADORNO, Th.W. “Teoría de la seudocultura”. En: ADORNO, Th.W.; HORKHEIMER, M. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1989, p. 191.

5 ADORNO, Th.W. “The Radio Symphony” [1941]. En: *Essays on Music, op. cit.*, p. 251-270.

temas conocidos, haciendo de Beethoven, por ejemplo, un autor tarareable, casi bailable (operación Luis Cobos, digamos), traicionando por completo el propósito y degradando acaso de forma irreparable la futura degustación de su obra.

Algunos de estos arreglos son más conocidos que las versiones originales, como los que Stokowski perpetró sobre la Toccata en fa, de Bach, concebida para órgano, y que se pueden escuchar en la película *Fantasia*, de Disney, o las mutilaciones y alteraciones cometidas en ese mismo filme sobre *La consagración de la primavera*, de Stravinski. Precisamente el cine, como advirtió Adorno,<sup>6</sup> impone a la música unas servidumbres, tanto a la música heredada y reutilizada como a la música original para el filme. Por un lado, ciertos fragmentos musicales etiquetados a partir de su título real o tradicional funcionan como fondo musical de escenas típicas correspondientes: para una velada romántica, la Sonata del Claro de Luna, de Beethoven; para una persecución, la Obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, mientras Pluto galopa sobre el hielo en algún filme de Disney al son de *La cabalgata de las Valquirias*.

Qué decir del fragmento que, cercenado del conjunto de la obra en el seno de la cual fue concebido, parte inseparable de su totalidad orgánica y solidaria con ella, se convierte en *leitmotiv* que permite prescindir de esa totalidad y halagar la vanidad del “pseudoculto”: el Toreador, de *Carmen*, de Bizet; los esclavos hebreos de *Nabucco*, de Verdi, entonando el “Va’ pensiero sull’ali dorate”; “la donna è mobile”, de *Rigoletto*, de Verdi; el Figaro, de *El barbero de Sevilla*, de Rossini; el “Nessun dorma”, de *Turandot*, de Puccini; el “Là ci darem la mano”, de *Don Giovanni*, de Mozart, y tantos otros pasajes que jalean los melómanos a la violeta son la salsa de lo que Adorno llamó “audición atomizada”<sup>7</sup> y lo que hoy compone los *tracks* de esas grabaciones popurrí que firmaban los Tres Tenores, fueran o no adecuadas a su coloratura.

## CLÁSICOS POPULARES

Pobre Adorno, si levantara la cabeza: hoy día millones de teléfonos móviles convierten en politonos los *top* de Mozart (Rondó *alla turca*, Pequeña Serenata Nocturna), Pachelbel (el Canon, claro),

6 ADORNO, Th.W.; EISLER, H. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976 [1944].

7 ADORNO, Th.W. “Pequeña herejía” [1965]. En: *Impromptus*. Barcelona: Laia, 1985, p. 159-164.

Saint-Saëns (Carnaval de los Animales), Rossini (*La gazza ladra*) y Chopin (nocturnos, mazurcas, polonesas), todo ello en promiscuidad con los de Bisbal, Shakira o El Canto del Loco, de manera que cualquier acto público algo nutrido, sobre todo de gente con pretensiones culturales, se convierte en un galimatías polifónico.

Por no hablar de las llamadas en espera, de los hilos musicales, de las músicas de ambiente, de la selección de melodías que se venden en comprimidos con indicación expresa de su efecto, como un prospecto de farmacia: música relajante o tonificante, música para enamorados y versiones *chill out* de piezas clásicas, biomúsicas armonizadas con biorritmos, en las que la música toma cuerpo con el naturismo, la meditación, la dietética, el espiritualismo cósmico, las filosofías y terapias alternativas como el tai chi, el feng shui y el shiatsu, los manuales de autoayuda; el kit completo de la *new age*. Es decir, oh abominación, la música (o cualquier arte de las antiguas musas) como aderezo de otras prácticas que determinan un “estilo de vida” previsto y surtido por el mercado, no como pura contemplación desinteresada y autosuficiente.

En definitiva, las jeremiadas de Adorno dieron en saco roto, y todos hubieron de presenciar cómo la música clásica acababa por industrializarse y, por tanto, “programarse” como un contenido más de los medios de masas, sea como producto cultural dotado de un soporte físico (el disco, en sus sucesivos formatos), sea como “programa” propiamente dicho de la parrilla radiofónica o televisiva. Que esos productos (fonográficos) o esos programas (de flujo) buscaran un público algo selecto o, en cambio, adoptaran un tono pedagógico y se presentaran como servicio público no atenúa apenas su definitiva fagocitación por las respectivas industrias culturales (discográfica, radiofónica, televisiva, incluso más allá, educativa, turística...).

En cierto modo, que la música clásica, culmen para muchos del arte de Occidente, y además del arte más abstracto, fuera convertida en producto cultural reproducible o programable (*ergo* rentable), suponía para Adorno la prueba definitiva del carácter totalizador de la industria cultural. Para él, el horror no era tanto producir y distribuir imperialmente una cultura de baja estofa que asfixia a la cultura de calidad, sino hacer rentable esa diferencia, convertir la cultura “de calidad” en una casilla más, que tenía un público con ganas de diferenciarse de otros, acaso menos exigentes. Esa misma tradición que ha pretendido “defender” la música clásica bien de la proliferación de músicas “ligeras” extraordinariamente invasivas y seductoras, bien de la propia trivialización y banalización de la música clásica, ha continuado: Philippe Sollers,

Milan Kundera o George Steiner<sup>8</sup> son algunos de los que han prolongado, con matices, los negros pronósticos sobre el destino de la música clásica de estirpe adorniana.

### **ROLL OVER, BEETHOVEN**

Pero es falso que la música clásica languidezca —pero resista— en los circuitos minoritarios de los asiduos a las salas de conciertos y a los teatros de ópera, ante el asedio de una música ligera, comercial, que lo inunda todo. Tampoco podemos afirmar, expeditivamente, que triunfa; sí, pero al precio de una insufrible banalización y recorte: sólo algunos de sus ejemplares más aptos (digamos la música de programa, o la que se aviene a integrar una antología “romántica” o “heroica” o “pastoral”) se convierten en superventas. Más bien —diríamos— explota e impregna, a lo largo y ancho, los medios de comunicación de masas, tanto como producto exento como, sobre todo, como producto *asociado a otros*: cine, televisión, publicidad, telefonía móvil (los politonos), la red, incluso la literatura.

Quizá sea eso, precisamente, lo característico de la experiencia cultural de nuestra época.<sup>9</sup> La experiencia cultural, antes, era una actividad, si queremos, *circunscrita*, es decir, aplicada en exclusiva a un objeto, y, por ello, *intensa* y casi siempre *íntima* e *inefable*. La experiencia cultural valorada hoy día, en cambio, parece no fijar su atención sobre un punto con esfuerzo, hasta desentrañarlo, sino más bien seguir una trayectoria que salta de un punto a otro sin detenerse en ellos, sino lo imprescindible para tomar el impulso que llevará a ese otro punto interconectado. La experiencia, además, busca compartirse, tiende a buscar adeptos, y por ello mismo tiende a juzgarse, valorarse, incluso a medirse e integrarse en un ranking. No se trata de bucear en busca de un tesoro profundo pero localizado, sino de surfear velozmente entre una superficie de crestas que emergen puntualmente, y en las que no podríamos detenernos so pena, precisamente, de hundirnos y finalizar el viaje.

Antes una pieza musical, como un libro o un filme incluso, podía y debía ser un ente autosuficiente, que no precisaba de nada

<sup>8</sup> SOLLERS, Ph. *Misterioso Mozart*. Barcelona: Alba, 2003; KUNDERA, M. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 2003. STEINER, G. *En el castillo de Barba Azul, aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1992; *La barbarie de la ignorancia*. Madrid: Mario Muchnik, 1999.

<sup>9</sup> BARICCO, A. *Los bárbaros*. Barcelona: Anagrama, 2008; *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 2008.

exterior a ella para alcanzar la plenitud de una emoción que estaría contenida dentro, en estratos de sofisticación o de inmediatez mayor o menor, pero dentro. Hoy la música, así como los libros o los filmes, deben conectar con otras porciones de la experiencia que trascienden la música, la literatura y el cine: a menudo no encuentran en lo musical (o en lo literario, o en lo fílmico) la clave de interpretación y la fuente de mayor placer. La encuentran unos en los otros: la música en el cine, en la televisión, en la publicidad, incluso en la literatura, en la historia, en la crónica de sucesos...

Las bandas sonoras del cine incorporan piezas clásicas, que en ocasiones no sólo dan lustre a las imágenes, sino que constituyen un acierto notable del filme. Las obras elegidas se vuelven populares para el gran público, pero también el melómano no puede dejar ya de asociar la escucha de la pieza a las imágenes. Desde Billy Wilder, que hizo sonar a Rachmaninov para alimentar los delirios de seducción del personaje interpretado por Tom Ewell sobre la nueva vecinita (Marilyn Monrow) en *La tentación vive arriba*, pasando por Kubrick, que empleó sabiamente temas de Johann Strauss y de Richard Strauss en *2001 Odisea del espacio* (o de Haendel y Schubert en *Barry Lyndon*, o de Beethoven y Rossini en *La naranja mecánica*), y Coppola en *Apocalypse Now* (*La cabalgata de las Valquirias*, de Wagner), hasta Anthony Minghella en *El paciente inglés*, con Juliette Binoche interpretando una de las *Variaciones Goldberg* en un piano que escondía una bomba. Y ello es así tanto para el cine “de autor” o el más intimista (donde la música culta resultaría una afinidad electiva: véase *Muerte en Venecia*, de Visconti, con Mahler de fondo; o *La edad de la inocencia*, con Beethoven y los Strauss; o *Memorias de África*, con un concierto para clarinete de Mozart), como en el cine de acción (*El quinto elemento* y Donizetti, *Asesinos natos* y Mussorsgsky, Orff y Puccini) o el de terror (*El silencio de los corderos*, donde otra vez la misma pieza de las *Variaciones Goldberg* precede a una escena de atroz brutalidad de Hannibal Lecter en su celda, o *Misery*, basada en una novela de Stephen King, donde suenan Beethoven y Tchaikovsky).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> La música clásica, legitimada de origen, ennoblece el cine, pero también es cierto lo contrario: muchos compositores exclusivamente para el cine —como John Williams, Ennio Morricone, John Barry o Hans Zimmer— se han convertido en clásicos que se programan en los espacios radiofónicos de música culta, junto a Haydn, Schubert, Stravinsky o Bartók, e incluso sus piezas se cuelan en los programas de los conciertos de las grandes orquestas. Sobre este aspecto, véase KRÁMER, B. “Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations”. *European Journal of Communication*. Vol. 24 (2009), n. 3, p. 325-343.

Qué decir de la televisión. Hay piezas clásicas que quizá ya no podamos evitar asociar a ciertos anuncios televisivos: algún pasaje del ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev o de *El mar* de Debussy nos traen a la mente ciertos perfumes de Chanel, como el último perfume de Diesel (*Fuel for Life*) desempolva un Trío con piano de Schubert (que ya había empleado Kubrick en *Barry Lyndon*, precisamente). Levi's recurre a Haendel; Sony, a Rossini; Nissan, a Verdi; Pepsi, a Bizet; Audi, a Strauss. Por no hablar de programas televisivos propiamente dichos: el *Septimino*, de Beethoven, es ya menos suyo que de la serie de dibujos animados *Érase una vez el hombre*, mientras que el veterano *Documentos TV*, de TVE, rescata el "O Fortuna" del *Carmina Burana*.

Por su parte, el Círculo de Lectores no sólo incluye en su catálogo una sección donde dice "si te gustó este libro..." "te gustará este otro", sino que vende novelas junto a CD de música de la época del autor o sugestivas para la atmósfera narrativa o dramática: Shakespeare merece ser leído mientras se escucha a John Dowland, Tobias Hume o Thomas Morley, y los tracks de las piezas de esos autores se intercalan con fragmentos de *Enrique V* o de *Enrique VI. Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, parecen "consonar" mejor al lado de fragmentos del *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, o *Las Bodas de Figaro*, de Mozart. Del mismo modo, *El retrato de Dorian Gray* se acompaña de un CD con música de Wagner (piezas de *Tannhäuser* y *Lohengrin*), Beethoven (Sonata a Kreutzer) y Schumann (*Escenas del bosque*), además de Schubert y Chopin.

## CODA

La música clásica se ha popularizado, qué duda cabe, a través de los medios de masas, primero la radio y luego la televisión. En este último caso con la fuerza añadida —el divismo telegénico, en algunos casos— de la dirección orquestal o de algunos solistas. Todo se remonta quizá a aquel programa de la CBS presentado por Leonard Bernstein, *Conciertos para jóvenes*, que se mantuvo en antena desde 1958 a 1972. En España la presencia de la música clásica en los medios de comunicación ha estado asociada, como cabía esperar, a los de titularidad pública. Si hablamos de programas en radio y televisión donde se pasan conciertos íntegros, hemos de recordar aquí una cadena específicamente consagrada a la música culta, Radio Clásica de RNE, y por otro *Los Conciertos de la 2*, programa de los sábados y domingos por la mañana en La2, en horario matutino, muy matutino —a las 8 de la mañana—. Si hablamos en cambio de programas en clave pedagógica y de vocación más *broadcast*,

el lector recordará aquí clásicos de la televisión ya desaparecidos como *El Mundo de la Música*, de TVE, presentado por el director Enrique García Asensio (1976-1981); o el más longevo todavía *El Conciertazo*, en TVE1 (2000-2009); o bien, para la radio, *Clásicos Populares* en RNE (1976-2008). Ambos programas acaban de desaparecer (el de TVE emite todavía los últimos grabados), entre otras cosas porque su presentador y mayor impulsor, Fernando Argenta, se ha jubilado. *Clásicos Populares* ha sido sustituido por un programa de formato distinto, *Música sobre la marcha*, también de música clásica (aunque quizá con un concepto más laxo de lo “clásico”), presentado por Fernando Palacios. Ese programa, sin embargo, es en realidad una conexión de Radio 1 de RNE con la cadena hermana Radio Clásica, de 15 a 16 horas de lunes a viernes. TVE también ofrece desde 1997 un canal temático dedicado a la música clásica, Canal Clásico, que actualmente se emite a través de las plataformas digitales Digital+ e Imagenio. Dicho programa ofrece, además de conciertos de la Orquesta de RTVE, un género distinto cada día, entre los que ya caben el flamenco, el jazz, el *new age*, la música étnica y el cine musical. Está previsto que dicho Canal Clásico se fusione en 2010 con el canal de TVE Cultural.es, que emitirá entonces por la TDT en abierto.

Con todo, el peso, ciertamente raquítico, de la música clásica en la programación radiotelevisiva como producto exclusivo es compensado, como veíamos arriba, por la pátina musical-clásica que adoptan muchas otras manifestaciones culturales o comunicativas: desde el periódico del domingo, que trae antologías de grandes compositores en CD o incluso colecciones de un solo autor (como la dedicada por *El País* a Mozart en 2006 para conmemorar el 250 aniversario de su nacimiento), a los dibujos animados que dramatizan la vida y obra de los compositores (*Érase una vez la música*), pasando por los productos, servicios y eventos de toda índole que la incorporan como telón sonoro: desde los politonos hasta los videojuegos, desde las llamadas en espera hasta los archivos de diapositivas que circulan por internet, desde las animaciones computerizadas hasta toda clase de actos públicos retransmitidos por los mass-media.

La música clásica, además, se beneficia de todas aquellas plataformas o utilidades telemáticas que permiten compartir, recomendar, hacer circular en definitiva, la música en general: *Spotify* o *Goear* permiten escuchar en *streaming* infinidad de piezas clásicas (como las contemporáneas “ligeras”) y además comparar instantáneamente versiones distintas, por distintos directores e intérpretes. Ni qué decir tiene que otros servicios, de circulación de vídeos en

este caso, como YouTube o Google Videos, permiten ver y escuchar actuaciones de orquestas, cuartetos de cuerda, o representaciones operísticas, algo inimaginable hace tan sólo unos años. Y si esos archivos de música o de vídeo están disponibles para todos los usuarios es porque hay melómanos que se toman la molestia de compartirlos y porque, más allá, el disfrute de la música (también la clásica) ha incorporado las nuevas herramientas tecnológicas de una manera mucho menos traumática que lo fueron en su día las antiguas de la fonografía industrial y la radiodifusión.

Para terminar, ¿no se ha visto modificado, entre tanto, el canon de lo “clásico”? ¿Qué es, hoy día, “música clásica”? No sé si recordarán que el anterior papa, Juan Pablo II, en su último viaje pastoral a España, ante las cámaras de medio mundo y con cerca de un millón de personas congregadas en Madrid, fue agasajado por Niña Pastori, que interpretó una versión flamenca del *Ave María* de Schubert. ¿Españolada que consagra el tópico racial, globalizándolo más si cabe? ¿Política cultural de reconocimiento de una minoría marginada en España y toda Europa? ¿Mestizaje, *classical-popular fusion* que reconcilia las dos culturas que son en el fondo una y la misma potencia del espíritu humano? ¿Profanación (sagrada, con todo) de Schubert? ¿Remedio o vitamina para el *Ave María* de David Bisbal, de pocos años después?

---

 104

Apuntemos, de paso, que los Tres Tenores incorporaban rancheras, boleros, tangos y demás *folk music* a su repertorio de arias, Plácido Domingo interpreta el himno del Real Madrid y la música de la Champions League se inspira en los acordes de la Sinfonía n.º 1 de Mahler. La fusión triunfa: Salvador Távora monta un *Carmina Burana* aflamencado, con bailarines que taconeán y caballos de doma sobre el escenario. Fuera de nuestras fronteras sucede lo mismo: el productor Ben Lierhouse ha mezclado a Wagner con motivos de Cuba (*Parsifal goes to La Habana*), con el rap (*Tristan meets Isolde in Harlem*) y recientemente con el flamenco (un *Sigfried's olé in Spain* que une fragmentos de Rienzi o de Lohengrin con obras de Albéniz y Granados). Triunfan espectáculos como *Carmen: a hip hopera* —Beyoncé en el papel de Carmen— o *Pópera*, una selección de grandes éxitos de la música latina en clave operística: Ricky Martin o Juanes versionados por tenores; Ana Belén o Luz Casal, por sopranos. En el Festival de Jazz de Montreal, celebrado en julio de 2009, se produjo la penúltima entrega de “Classic meets Jazz”: el jazzista Herbie Hancock y el virtuoso del piano Lang Lang, acompañados por la Orquesta Filarmónica de Lyon, acometieron, con dos pianos, *Ma mère l'oiseau*, de Ravel, y *Rhapsody in blue*, de Gershwin.

Así pues, como cabía imaginarse, no hay música “clásica” y música “ligera” claras y distintas, sino en la mente del que juzga, sea esteta, académico, gestor cultural o magnate de la industria discográfica, de la misma manera que el cacareado hibridismo de la cultura masiva contemporánea, la *fusion*, es un hecho desde los albores de la cultura. Quizá, como suponía el propio Adorno, el que habla de cultura ya la está echando en brazos de la Administración, a fin de ser catalogada y archivada en su nicho correspondiente. Es decir, las etiquetas culturales son muy tranquilizadoras, tanto como las que cuelgan, en las morgues, del dedo gordo del pie.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th.W. *Impromptus*. [1968]. Barcelona: Laia, 1985.
- . *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *Essays on Music*. Berkeley: University of California, 2002.
- . *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- ADORNO, Th.W.; EISLER, H. *El cine y la música*. [1944]. Madrid: Fundamentos 1976.
- ADORNO, Th.W.; HORKHEIMER, M. *Sociológica*. [1962]. Madrid: Taurus, 1989.
- BARICCO, A. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 2008a.
- . *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. [2006]. Barcelona: Anagrama, 2008b.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- GANS, H.J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1974.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GENDRON, B. “Theodor Adorno Meets the Cadillacs”. En: MODLESKI, T. (ed.). *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana UP, 1986, p. 18-36.
- GOULD, G. “The Prospects of Recording”. *High Fidelity Magazine*. Vol. 16 (1966), núm. 4.
- HUXLEY, A. *Si mi biblioteca ardiera esta noche. Ensayos sobre arte, música, literatura y otras drogas*. Barcelona: Edhasa, 2008.
- KRÄMER, B. “Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations”. *European Journal of Communication*. Vol. 24 (2009), 3, p. 325-343.
- KUNDERA, M. *Los testamentos traicionados*. [1993]. Barcelona: Tusquets, 2003.
- PARDO, J.L. *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. “Màscares d’allò nou: dialèctica de les indústries culturals”. *Papers d’art* (2008), núm. 94, p. 5-46.
- . “Consumo, uso y disfrute cultural”. *Claves de Razón Práctica* (2008), núm. 188, p. 78-82.
- . “Tiempos de cambio: industrias culturales en clave postindustrial”. *Telos* (2009), núm. 78, p. 136-148.
- SOLLERS, P. *Misterioso Mozart*. [2001]. Barcelona: Alba, 2003.
- STEINER, G. *En el castillo de Barba Azul, aproximación a un nuevo concepto de cultura*. [1971]. Barcelona: Gedisa, 1992.
- . *La barbarie de la ignorancia*. Madrid: Mario Muchnik, 1999.
- SZENDY, P. *Escucha: una historia del oído melómano*. [2001]. Barcelona: Paidós, 2003.
- TRÍAS, E. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.
- YÚDICE, G. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.