

ARÓSTEGUI, J.L. (2002): *Una Educación Musical Postmoderna: Los Conciertos Didácticos*. En *LI Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada

No reproducir sin citar la fuente de procedencia

De un tiempo a esta parte vienen proliferando conciertos dirigidos a un público infantil. Están pensados para los más pequeños¹ por las obras que se utilizan, por su duración, y en ocasiones por contar con un presentador que explica algunas características de las piezas a interpretar, de ese estilo musical, del compositor, o tal vez del conjunto instrumental. Aparezcan todos o parte de estos elementos, lo que siempre estará presente es la intencionalidad educativa del concierto.

Pueden ser actividades promovidas por conjuntos musicales, normalmente orquestas que crean un departamento pedagógico, y que se incluyen dentro de la programación habitual de esa agrupación. Tal vez los casos más conocidos en nuestro país sean los de la Orquesta Sinfónica de Galicia, la de Gran Canaria, y la Orquesta Ciudad de Granada. También puede suceder que determinada institución desarrolle actividades de este tipo, como sucede con la Fundación *La Caixa* en Barcelona, o con los conciertos didácticos que la Junta de Andalucía viene promoviendo desde 1998 a través del Circuito Andaluz de Música, entre otras.

Desde el Festival Internacional de Música y Danza de Granada se instituye ahora esta actividad didáctica bajo la denominación de *El Festival de los Pequeños*, con intención de continuidad en futuras ediciones. Este interés no es nuevo, pues en 1991 ya se realizó un primer concierto en colaboración con la Diputación de Granada y la Delegación Provincial de Educación, programando *El Arca de Noé* de Benjamin Britten en diversas localidades de la provincia granadina, aunque más que un concierto didáctico fue un concierto en el que los coros infantiles procedían de diversos centros educativos; para los cantores sí fue una actividad educativa, pero no para el público, más allá de lo que pueda serlo cualquier otro concierto. En 1993 sí que se programa un concierto "*para jóvenes menores de edad*" o "*sólo para los mayores que asistieran acompañados de menores*", como se decía en el programa de mano. Fue una velada en el Palacio de Carlos V a cargo de la Camerata Lysy Gstaad, que interpretó obras de Vivaldi, Haydin y Arensky, entre otros, aunque esta experiencia no tuvo continuidad en sucesivas ediciones. El otro precedente desde el Festival, o más concretamente desde los Cursos *Manuel de Falla*, está en el plano formativo con el *master* universitario que dicha institución promovió junto con la Universidad de Granada, y que se realizó durante los cursos 98/99 y 99/2000, la primera y hasta el momento única actividad de este tipo realizada en nuestro país, y del que se obtuvieron 28 titulados que ahora vienen realizando en la mayoría de los casos numerosas actividades relacionadas con los conciertos didácticos. Aun con estos antecedentes, es ahora, en el 2002, con la llegada de un nuevo director al Festival, cuando existe una intención clara y decidida por

¹ A fin de agilizar la lectura, las indicaciones en masculino han de entenderse englobando también al femenino.

programar regularmente estos conciertos didácticos, y de continuar con la labor formativa ya iniciada desde los Cursos *Manuel de Falla*.

¿Estamos ante una moda que llega al Festival, como antes ha llegado a orquestas y a otras instituciones públicas y privadas? ¿O hay algún motivo para que poco más o menos desde los inicios de los noventa haya una proliferación cada vez mayor de conciertos didácticos? Estas preguntas son las que aquí pretendo dar respuesta, para lo cual voy a partir de la idea de que hay unas fuertes relaciones entre los ámbitos sociales, musicales, y educativos, de modo que los cambios en uno de ellos incide en los restantes, pues más que estamentos distintos, son manifestaciones de una misma realidad. La multiplicación de conciertos didácticos, por tanto, obedecería al momento histórico que estamos viviendo no sólo en lo educativo y en lo musical, sino sobre todo en lo social. Desde este punto de vista, esta actividad es consecuencia de la época postmoderna de la que tanto se habla últimamente. Mi exposición intentará explicar esta afirmación partiendo de las teorías del currículum, así como del pensamiento estético actual sobre música. Aunque me dirigiré a un lector interesado en saber algo más de en qué consiste un concierto didáctico, al tiempo sugeriré líneas de trabajo para una fundamentación pedagógica de esta actividad.

¿Qué entendemos por educar?

La escuela surge de la necesidad que toda sociedad tiene de transmitir a la siguiente generación los conocimientos que posee, entendiendo por conocimiento no sólo los contenidos académicos, sino también las pautas de comportamiento y valores que le son propios. Dicha transmisión no es exclusiva de la escuela, sino que en primera instancia la realiza la familia, y cada día más también los medios de comunicación de masas, si bien la escuela tiene como característico el ser la única institución que tiene encomendada específicamente dicha tarea. Puesto que lo que pretende es transmitir unos conocimientos, y además propios de determinada cultura o sociedad, lo que se consigue no es sólo formar a la persona, sino también fomentar el sentimiento de pertenencia a dicha sociedad. Este punto de partida es en principio aceptado unánimemente, viniendo las discrepancias en cómo enseñar y con qué finalidades. Así van surgiendo distintas teorías educativas que ponen el énfasis en distintos aspectos.

Un primer enfoque considera que el aprendizaje debe seguir la lógica interna de cada una de las disciplinas, ya que es objetivo y existe independientemente de quien lo estudie, lo que significa asimilar unos contenidos que son externos al propio sujeto. Es decir, quien aprende debe adaptarse al saber académico. En el caso de la música, o más concretamente del lenguaje musical, eso significa que hay que empezar explicando qué es un pentagrama, las claves, las figuras y las notas, lo que implica un aprendizaje en primer lugar teórico para más tarde llegar a la práctica. A la hora de aprender a tocar un instrumento, supone que primero hay que saber la técnica, dejando para más tarde si es necesario la parte interpretativa, de modo que antes que hacer música hay que hacer escalas, arpeggios y demás ejercicios técnicos. Y en el caso de un concierto didáctico, supone centrarse en explicar cómo suena un clarinete, o en reconocer la forma rondó, por poner un par de ejemplos. Todo aprendizaje se convierte así en la consecución de un producto del que más adelante comprenderemos su beneficio, aunque por el momento requiera más o menos esfuerzo y dedicación tanto de profesorado como sobre todo del alumnado para conseguirlo. A este enfoque se le denomina técnico.

Una segunda perspectiva pone el énfasis en el nivel de desarrollo psicológico de quienes queremos educar, de modo que cómo y qué enseñemos estará en función de las capacidades de los sujetos, no sólo para que acabe aprendiendo determinado contenido,

sino también para contribuir a su proceso de maduración personal. La importancia de las distintas teorías de la psicología evolutiva es evidente. Surgen así conceptos como los de aprendizaje significativo, la relación entre aprendizaje y desarrollo, y de motivación, que ponen el acento en el proceso educativo, en ocasiones como medio para llegar a un producto, en otras con valor por sí mismo. En ambos casos de lo que se trata es de «*sentir y vivir la música antes de racionalizarla*», como dice el principio de la educación musical activa, es decir, tener la experiencia directa de la música, o de cualquier otra disciplina, como paso previo a la teoría. Aquí es donde cabe encuadrar a las metodologías musicales más conocidas en nuestro país, empezando por Dalcroze, quien ideó su método de trabajo ya a principios del siglo pasado, y pasando por Orff, Kodály, Willems, Martenot, Schafer, y un largo etcétera. Con sus diferencias, todos ellos tienen en común el proponer una serie de ejercicios prácticos en el que a través del movimiento y el sonido se persigue la interiorización de todos o parte de los parámetros musicales, es decir, del ritmo, melodía, textura, timbre, y estructura formal. Este enfoque recibe el nombre de práctico, y en el caso de los conciertos didácticos implica utilizar recursos atractivos al público infantil, ya sean externos a la propia música, como por ejemplo, al presentar el concierto como si de un cuento o un viaje en el tiempo o en el espacio se tratase, o internos al promover la participación del público a base de percutir un ritmo, o cantar determinada frase melódica, por citar dos posibles actividades.

El tercer enfoque educativo pone el énfasis en el contexto social del aprendizaje, siendo la sociología la que fundamenta su acción educativa. Se parte del concepto de identidad, de identificación con determinado grupo cultural, la cual se construye a través de la participación junto con otros miembros del grupo alrededor de una actividad dada, surgiendo el aprendizaje como consecuencia de dicha interacción. De este modo el conocimiento adquirido se toma como propio y pasa a ser significativo para sucesivas actividades. Dicho de otro modo, el aprendizaje media entre el contexto social y cultural de cada persona y la actividad, posicionándose cada identidad con respecto a ese conocimiento. El aprendizaje es por tanto una actividad dinámica y transformadora del conocimiento, que ya no se concibe como asimilado desde fuera, sino que se construye. En el caso de la educación musical, esto significa que cada persona tiene un conocimiento de acuerdo con sus experiencias interpretativas, de audición, de la producción musical, del baile y el movimiento, o incluso al pensar en música.

El aprendizaje pasa así a depender de las circunstancias y contexto en que se produce, y por tanto los contenidos a transmitir y el modo de hacerlo deberá cambiar en razón de tales circunstancias, lo que difícilmente podrá hacerse si se considera al alumnado como homogéneo, tal y como sucede cuando se pretende enseñar los mismos contenidos a todo el mundo, y además de la misma manera, de ahí que haya que tener en cuenta las diferencias de partida que presenta el alumnado. Así, en razón de su género, etnia, clase social, edad, o cualquier otra circunstancia, tanto el rendimiento académico como el aprendizaje varían en razón de los referidos criterios que no son ya diferenciadores, sino discriminadores. Puesto que no existe un gen ni condición natural alguna para que ningún grupo social esté por encima de otro, tal discriminación es necesariamente cultural, debiendo optar la escuela bien por negarlas, y por tanto reproduciéndolas inconscientemente, bien por transformarlas, convirtiéndose así en un agente de cambio social. Eso explica que no haya *recetas* para educar, o que ningún método de educación musical se haya impuesto a los demás. Desde este enfoque, la

educación no es una ciencia positivista y determinista, sino esencialmente ideológica y en último extremo moral.

Este planteamiento en función del contexto afecta igualmente al contenido académico, que pasa a ser subjetivo, pues está construido por sujetos interaccionando dentro de unas pautas culturales. Por tanto, lo que desde el punto de vista educativo hay que hacer es facilitar la construcción de esos contenidos por parte del propio alumnado, no sólo para aprenderlos, sino para impedir que haya aprendizajes en la mayor parte de los casos inconscientes de aceptación de discriminaciones. En el caso de la música y de las artes en general, esto significa que la música denominada *clásica* o *culta*² tomada como objeto es en realidad la música de *varones blancos muertos*, que en realidad se toma como preeminente por ser la que está aceptada socialmente sin que genere por tanto ninguna inquietud. Surge así la necesidad de establecer un currículum multicultural en el que la música *clásica* pierda su carácter jerárquico, y que incluya también otros estilos musicales propios de los grupos culturales tradicionalmente invisibles para la academia, como puede ser el caso del jazz, del rock y el pop, o el flamenco. Todo esto se concreta, por ejemplo, en el uso de grafías no convencionales generadas por el propio alumnado como paso previo para llegar a la escritura musical convencional a fin de facilitar la construcción social del lenguaje musical, o en utilizar las agrupaciones musicales escolares a modo de microcosmos social que evidencia la mutua relación entre el desarrollo individual y el del grupo, de modo que si el conjunto suena bien es porque los instrumentistas o cantores son buenos, y al revés si éstos son buenos, el grupo sonará bien. Significa igualmente que antes que centrarnos en unos contenidos al alumnado hay que ofrecerle recursos para que por ellos mismos comprendan el significado que tiene determinada obra o estilo musical.

Pero el hecho de que no haya músicas absolutas no significa que todo valga, razón por la cual hay que evitar que otras músicas carentes de valor artístico se conviertan en las propias de determinado grupo cultural, de ahí que haya que dotar de recursos a nuestro alumnado, a fin de que pueda escoger con conocimiento de causa las músicas que más les gusta, y que serán las que asuman como propias. Ésta debiera ser la principal contribución de un concierto didáctico y en realidad de cualquier actividad educativa, sea musical o no. Se conseguirá así que no haya separación entre la experiencia cotidiana de los sujetos y el contenido académico que se imparte. De lo dicho se desprende que diálogo, participación, y emancipación son claves dentro de este enfoque, que recibe el nombre de crítico.

Para finalizar este apartado, decir que no hay docente que pertenezca exclusivamente a uno de estos enfoques; todos y cada uno tenemos en cuenta, consciente o inconscientemente, cada uno de estos elementos. La diferencia está en cómo se articulan, en qué medida estamos más preocupados por enseñarles unos contenidos académicos, por favorecer el desarrollo psicológico de nuestro alumnado, o por el contexto social en que se produce el aprendizaje, y tanto es así que estos tres enfoques en la práctica son dos: un primero entendiendo la educación como un proceso encaminado a la consecución de un producto, y un segundo centrado en dicho proceso como un fin en sí mismo. Podría suceder entonces que docentes con distinto enfoque educativo hicieran una misma actividad; la diferencia estaría en dónde ponen su interés. Con tal de que no nos olvidemos de lo académico, de lo individual, ni de lo social, y

² Pongo estos términos en cursiva porque esta música ni es exclusivamente la del Clasicismo, ni es la única susceptible de llamarse *culta*. Uso estos términos a falta de otros mejores con los que poder entendernos.

mientras nuestras prácticas se realicen desde la reflexión de por qué actuamos como lo hacemos, los docentes estaremos actuando correctamente; la educación es una actividad ideológica y moral, no existiendo modo de decir que un enfoque es mejor que otro más allá de las convicciones que cada uno tengamos.

El lugar de la música *culta* en el Siglo XXI

Además de la tradición educativa, el concepto de música *clásica* o *culta* también influye en toda actividad de formación musical, y más cuando dicha actividad se organiza desde una institución dedicada a tal género, como es el caso del Festival Internacional de Música y Danza de Granada que aquí nos ocupa.

Dos son los conceptos de música *clásica* en la actualidad. El primero considera a dicha música como un producto establecido que se toma como referente de todas las demás, siendo por tanto la tradición musical europea, y más concretamente desde el apogeo del Barroco a finales del post-romanticismo, la experiencia artísticamente correcta. Se arguye por tanto que es objetiva y carente de ideología. El motivo de que sean esos periodos de la Historia de la Música los que más se programen, aunque en ocasiones llegue hasta el Renacimiento por un extremo y hasta principios del Siglo XX por el otro, y rara vez hacia atrás o adelante en el tiempo o hacia otras culturas, es que se defiende el modelo de música culta instituido por Beethoven, el cual difícilmente puede aplicarse a otros momentos históricos distintos al propio sin desvirtuar su carácter. El modelo beethoveniano se convierte así en el arquetipo musical asumido socialmente, y que por tanto no genera conflicto. El músico y pensador Alessandro Baricco lo expresa con las siguientes palabras en su libro *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*:

El modelo beethoveniano patentado por los románticos dictaba el perfil de una música que se elevaba por encima de la lógica comercial y que bajo la presión de sus contenidos espirituales estaba obligada a complicar de forma admirable su propio lenguaje. Es decir: una música comprometida, espiritual y difícil. Como se ve es exactamente el retrato robot en el que el público de hoy reconoce el perfil de la música culta y al que confía la legitimación de su propia diversidad y de su propio primado.

Como dicho modelo permanece inalterable en el tiempo a pesar de los cambios sociales que han sucedido desde que se instauró, el resultado es que la música *clásica* así entendida se convierte en una experiencia privada e individualista. Esto se percibe en: el carácter jerárquico de esta música y que se percibe tanto en las relaciones entre los sonidos que impone la tonalidad como en *la tiranía de la barra de compás* respecto a las duraciones; la gran cantidad de música escrita para solista precisamente en el Romanticismo; y la separación entre la experiencia musical cotidiana de la académica, lo que se refleja en la ausencia de función de la que carece, y en que queda relegada a la sala de conciertos, con una distribución espacial en la que un público pasivo, como le corresponde a su condición de consumidor, se esfuerza por percibir las con frecuencia sutiles diferencias de interpretación de las mismas obras que se programan una y otra vez, y que nos llegan desde la distancia del escenario. La relación con el enfoque educativo técnico-práctico resulta evidente.

Una segunda perspectiva considera la música como un proceso creativo vinculado al sistema de valores de la sociedad a la que pertenece, pues así entendido, el arte en general no es tan sólo la producción de objetos bellos, sino un proceso mediante el cual exploramos nuestro entorno. Desde este punto de vista, la música y el arte en general lo que hacen es plasmar los valores y problemas de esa cultura en ese momento. El psicólogo Elliot Eisner explica esto con un ejemplo: cuando tomamos un caramelo

de menta, podemos notar su sabor, pero si lo mordemos y rompemos con los dientes, la sensación aumenta en intensidad; de acuerdo con Eisner, eso es lo que hace el arte con la realidad que nos rodea. Esta vinculación e intensificación de los valores sociales incluidos en el proceso artístico llega incluso a contribuir al desarrollo y avance de esa sociedad, al poder reflejar la sociedad potencial que está por venir, como según Christopher Small le sucede a la música de Messiaen, por ejemplo.

Esta consideración de la música como proceso está en línea con la semántica musical. Por ejemplo, Leonard Meyer dice que la emoción en música llega a partir de la comprensión de las reglas propias de determinado estilo. Una vez conocido y establecido, en la obra musical aparecerán mezclados elementos esperados junto con otros inesperados que transgreden las reglas compositivas de ese estilo, si bien con el tiempo tales desviaciones acaban convirtiéndose en la norma general, con lo que el estilo original acaba desembocando en otro nuevo. Lo que aquí interesa resaltar es que la emoción y el significado surgen como consecuencia de la interacción del sujeto con el objeto, en este caso musical, por lo que el significado no es independiente del oyente. Es decir, la música como proceso implica la construcción social del conocimiento.

A este respecto es igualmente pertinente lo que dice Keith Swanwick sobre cómo se produce el conocimiento musical, cosa bien distinta del conocimiento proposicional de una obra, estilo, o compositor, sino que como él dice, se trata de conocer *esa* música. Lo explica con un ejemplo: cuando decimos conocer a una persona, no nos estamos refiriendo a que sabemos su número de zapato o su estatura, sino a lo que conocemos de ella por el trato directo que hayamos tenido, es decir, lo que sabemos por nosotros mismos y nadie nos puede contar, que es exactamente lo mismo que sucede en música, y en realidad en cualquier rama del saber. Dicho conocimiento está relacionado en nuestro caso con el reconocimiento del material sonoro que compone esa obra musical, con la estructura formal en que están ordenados, con la expresividad con que se interprete, y sobre todo, con el valor que tenga para cada uno de los oyentes, lo que según este autor depende de su género, edad, clase social y etnia, entre otros posibles factores. La relación con el enfoque educativo práctico–crítico resulta igualmente evidente.

En resumen, la música *culta* en un mundo sin absolutos como el que nos ha tocado vivir sigue mereciendo la pena conservarse y enseñarse, pero no ya porque esté por encima de los demás estilos musicales, sino porque es la que en principio tiene más recursos para conseguir esa conexión con los valores sociales. Para ello hay que permitir que cada ciudadano reconstruya el significado de la música *culta*, al tiempo que se incorporan otras nuevas creadas precisamente en este momento histórico, además de la de otras culturas y subculturas. Se consigue así una simbiosis en que lo musical incide en lo social, y viceversa.

Los conciertos didácticos como actividad educativa y artística

Quisiera concluir relacionando las dos actividades didácticas que el Festival ha programado en esta su 51ª edición, *La Pequeña Flauta Mágica*, y *El Pirata Barbacana*, con todo lo anteriormente dicho.

Habría que empezar comentando brevemente algunas características de cada una de estas composiciones, aunque de la primera poco hay que decir salvo que se trata de una adaptación para el público infantil a cargo de la compañía de teatro *Comediants del singspiel* compuesto por Mozart. Dicha adaptación básicamente se resume en cuatro puntos: el texto está cantado en español; su duración es de una hora, bastante menos que

el original en alemán; el acompañamiento instrumental está reducido a un piano y una flauta; y la trama tiene a Papageno como personaje que hace de hilo conductor a lo largo de la obra. Desde un planteamiento de la música como producto, tal adaptación es inadmisibile, pues no respeta la partitura original. Si queremos hacer un concierto didáctico con *La Flauta Mágica*, deberíamos limitarnos a la explicación de la fábula y de la música, además de a la fuerza que tiene la obra por sí misma.

Sin embargo, desde una música tomada como proceso de recreación artística, dicha adaptación es altamente pertinente, pues a la trama y a la música antes aludida se añaden otros recursos que facilitan la comprensión por parte del público infantil al que va dirigido. Nadie podría argumentar que estamos enseñando la pintura de Velázquez mediante tebeos, por poner un ejemplo de las artes plásticas en el que se desvirtuaría el mensaje del autor; la esencia de la obra musical permanece e incluso se acentúa puesto que llegará mejor al público al que va dirigido. Y eso también es muy distinto a una adaptación populista de la obra poniendo una percusión repetitiva de fondo, o a que tres músicos famosos interpreten fragmentos conocidos y fáciles de escuchar de diversas obras. Por el contrario, se trata de elevar el nivel cultural en este caso de los más pequeños reproduciendo un acervo cultural que merece la pena conservar, a la vez que la transformamos a las circunstancias acordes con los tiempos y con la edad del público al que va dirigido, es decir, del contexto. Reproducción y transformación no son antagónicos, sino las dos caras de la misma moneda.

En cuanto a *El Pirata Barbacana* sí que hay más que decir, pues para eso se trata de una obra encargo de la Junta de Andalucía para su estreno en el Festival, aunque no quisiera entrar en detalles más de lo estrictamente necesario para mi propósito antes comentado de relacionar las teorías del currículum y del pensamiento estético musical con las actividades didácticas programadas este año. Se trata de una obra con música de Joaquín Medina y puesta en escena por la compañía de marionetas *Tirititrán*. El libreto es una adaptación de un cuento original de Dennis Hasley cuyo argumento es el de un pirata que está solo y que quiere atrapar la luna, para lo cual roba todo lo que a ésta le gusta: el agua donde se refleja, las parejas de enamorados que la miran, etcétera, aunque finalmente el pirata acabará amando a la luna. La puesta en escena combina las sombras con la imagen digital por ordenador, en paralelismo con la música acústica del clarinete y la electrónica que se utilizan en conjunción respectiva con los dos tipos de imágenes mencionados. Es por tanto un montaje en el que existe una estrecha relación entre imagen y sonido, y en el que un elemento sirve de inspiración al otro.

Se trata en suma de una representación con música electroacústica, es decir con un lenguaje sonoro que nada tiene que ver con la tonalidad, y que aunque cuenta ya con más de cincuenta años de existencia, nunca ha llegado a tener una amplia aceptación de público. En este sentido cabe preguntarse entonces si esta música no será minoritaria porque no representa a nadie, o si por el contrario se trata de una música aún incipiente y a la que no le ha llegado todavía su momento de conexión con la sociedad a la que pertenece. Para el antes aludido Alessandro Baricco, se trata de lo primero, pues las vanguardias del siglo XX, incluida la música electroacústica, han pretendido que el público se adaptase a ellas. A buen seguro los compositores de este tipo de música argumentarán que este estilo sí que tiene cabida también hoy en día, pues pretende romper con las barreras lingüísticas y tímbricas que tienen otras músicas. Es ésta una cuestión candente, como sucede en toda rama del saber que está viva y en el que en cada momento se está decidiendo hacia dónde va. En cualquiera de los casos, desde un punto de vista educativo la música electroacústica merece la pena enseñarse, pues suponiendo que se tratara de una música del pasado reciente debemos de conservarla

por las mismas razones que hacemos con el clasicismo, y de seguir siendo vanguardia, debemos de contribuir a su conocimiento dándole la oportunidad para que el público pueda llegar a valorarla y comprenderla.

Volviendo entonces a la intencionalidad didáctica de una obra de música electroacústica, cabe preguntarse si tendrá el público infantil las mismas dificultades que muestra buena parte del público adulto. Probablemente no, pues su identidad cultural está aún en proceso de formación, lo que facilitará su aceptación. Las identidades culturales no son fijas o naturales, y por tanto no hay una conexión permanente entre un grupo social determinado y un estilo musical en particular, debiendo ser éste el papel fundamental de la educación musical en un mundo relativista, que es lo que constituye la esencia de la postmodernidad: romper los estereotipos que vinculan las músicas que merece la pena conocer con determinado grupo cultural.

Claro que mientras la música *culta* siga presuntamente en su limbo impoluto más allá del bien y del mal, objetiva, y carente de ideología, sólo conectará con aquella parte de la sociedad que precisamente niega la mediación del sujeto en la creación del conocimiento. Queda así la identificación cultural del resto de la sociedad en manos de otros, como claramente hacen los medios de comunicación de masas, utilizando músicas normalmente perecederas y en más de una ocasión de dudoso valor, presentando músicas de corte *kitsch* como puntos de referencia a seguir. Y al escribir esto estoy pensando en casos muy concretos como la consideración de *héroe* que para un amplio sector de la juventud tiene Kurt Cobain, quien se suicidó con una sobredosis de drogas; el denominado *bakalao*, al que habrá que considerar como música a pesar del uso simplista y repetitivo hasta la obsesión de los parámetros musicales, en mi opinión a excepción de la forma, que sencillamente no tiene; y eso si no te pones colorada, cuando le mi ras-te pones colorada. Razones por tanto no faltan para urgir una educación musical que intente mitigar el panorama que los ejemplos anteriores muestran, y que comprenden a una parte importante de la población. El arte tiene un papel primordial en la formación individual y ciudadana de toda persona, y eso es una misión de todos quienes puedan contribuir a esta tarea. Esto es en mi opinión lo que hace más valioso la inclusión a partir de este año de *El Festival de los Pequeños* dentro de la programación del Festival.

Por eso, además de dar a conocer a pequeños y mayores las dos obras programadas para este año pertenecientes al periodo clásico y la música electroacústica, además de disfrutar de la historia que nos van a contar, de la puesta en escena, y de la propia música que sin duda nos cautivará, también habrá una identificación con esos dos estilos musicales gracias a que los habremos conocido por nosotros mismos, contribuyendo así estos conciertos a que tales músicas pasen a formar parte de nosotros, de nuestra propia cultura, sin distinción social alguna. Si conseguimos esa identificación, probablemente es porque habremos comprendido, consciente o inconscientemente, que no hay que dejarse engañar por las apariencias, como al principio nos sucede con La Reina de la Noche y con Sarastro, y que hay que estar por tanto en continuo proceso de revisión de cómo vemos las cosas; que hay que buscar la verdad como único medio para realmente vivir, aunque haya que pasar por duras pruebas, como le ocurre a Tamino; que para amar y ser amado hay que estar preparado y saber esperar el momento, como Papageno; o que amar es compartir, no poseer, y que sólo así podemos abarcar lo inabarcable, tal y como le sucede al pirata Barbacana.

Es bastante probable que quien acuda a estos conciertos no saque las mismas conclusiones que yo o que cualquier otra persona, pues las circunstancias de cada uno

hará que hagamos distintas interpretaciones del texto literario y musical, pero eso da igual, porque lo que importa es que tengamos la oportunidad y la posibilidad de hacer esas interpretaciones, lo que en nuestro caso significa escuchar y comprender el mensaje de la obra musical. Eso es lo verdaderamente educativo y artístico, y si lo logramos, comprenderemos que ambas son una misma cosa.