VI Congrés Català/Internacional de Sociologia

PUBLICACIONS COMPLETES

Arroyo Moliner, Liliana i Simó Solsona, Montserrat (editores)

Títol: VI Congrés Català/Internacional de Sociologia. *Societats i cultures, més enllà de les fronteres*

Subtítol: Publicacions completes.

Aquesta obra es deriva del "VI Congrés Català /Internacional de Sociologia".

Se celebrà a Perpinyà (Universitat Via Domitia) els 25, 26 i 27 d'abril de 2013, Organitzat per l'Associació Catalana de Sociologia (societat filial de l'Insititut d'Estudis Catalans)

Disseny de la portada: Imatge cedida per Joan Bennàssar

Editores: Liliana Arroyo Moliner i Montserrat Simó Solsona

Primera Edició: Octubre de 2013
ISBN: 978-84-695-8911-3
Dipòsit legal: B. 24145-2013

ASSOCIACIÓ CATALANA DE SOCIOLOGIA – INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

La presència de la música clàssica contemporània als auditoris de l'Estat espanyol

Xavier Mas i Sempere
Universitat d'Alacant
mas.sempere@gmail.com

1. Introducció

El present article suposa, alhora, la presentació i l'ampliació d'un apartat del nostre Treball final de màster: *Aproximació a la Sociologia de la música clàssica contemporània: un estudi exploratori* (2011). Una obra introductòria que pretenia, des de l'àmbit de la Sociomusicologia, explorar les possibilitats d'anàlisi d'aquesta tipologia musical recent als diferents camps de lluita social on es desenvolupa: el poder, l'estat de l'art i els mitjans de comunicació. Els resultats que obtinguérem en aquell moment –centrats en la temporada 2010-2011– i els que hem inclòs posteriorment –els referits a les temporades 2011-2012 i 2012-2013– són els que configuren el corpus empíric d'aquest article.

La música clàssica contemporània, a diferència de la resta de "músiques clàssiques", té carregada sobre la seua esquena el pes del passat. Però d'un passat que ja no es difumina amb les modes sinó que, reincident, torna sobre el present en contínues reinterpretacions, en noves edicions o en gravacions. La societat, mentrimentres, en aquest darrer segle s'ha vist exposada a una sèrie de canvis molt accelerats que ens han ubicat davant una nova crisi de valors. Al bell mig d'aquest atordiment general, la música del nostre temps tracta de fer-se un lloc –un espai, que, tot i ser just, se li nega. I, davant aquesta paradoxa inèdita en la història de l'art, és necessari que la Sociologia i la Musicologia s'unisquen per donar respostes. És un context en construcció i un moment històric que necessita d'un considerable recolzament teòric i divulgatiu.

2. Antecedents històrics

La música és un element que es desenvolupa al si de les societats, amb elles i per elles. "En cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad" (Martí, 2000: 10). Els canvis que es produeixen en ambdues queden reflectits i incideixen de manera recíproca. Per entendre com hem arribat fins a la situació actual de la música és necessari, doncs, que fem un breu repàs pels grans canvis socials i les innovacions tècniques que han possibilitat el context que vivim hui.

Les qüestions sobre l'origen de la música queden sempre relegades a un anecdòtic capítol d'hipòtesis i a un recull museogràfic sobre objectes que, aparentment, es pogueren haver fet servir com a instruments musicals. Així, la història de la música occidental es comença a estudiar amb les cultures grega i hebrea. De la primera hem begut tot l'entramat filosòfic i teòric. En la segona, i en els cants de les seues

sinagogues, trobaríem la llavor que, cristianitzada i amb l'afegit d'altres influències, acabaria conformant el nostre cant gregorià (Cattin, 1987).

Des de l'edat mitjana, la música viu parcel·lada entre l'àmbit religiós i el profà. I entre la música teòrica i la música pràctica. Ja en aquest moment viu immersa en una distinció social que elevarà i reconeixerà com a més perfecta la música que ha de servir per lloar a Déu i que, per influència dels matemàtics grecs, basa la seua essència en els nombres. El concepte de músic, de fet, és reservat per Sant Severí Boeci per aquells qui es dediquen a la seua part teòrica (citat a Cattin, 1987: 165).

El segle de la Il·lustració assistirà a una progressiva secularització, també de les arts. En iniciar-se la centúria, Johann Sebastian Bach desenvoluparia la seua vida musical com a organista, músic de la cort i compositor, principalment, d'obres litúrgiques i religioses. Pel contrari, la trajectòria professional de Ludwig van Beethoven, nascut 20 anys després de la mort de Bach, es fonamentaria en les seues actuacions com a intèrpret, les classes particulars i en l'organització de concerts, principalment, amb les seues obres. Beethoven passaria a la història com a l'ideal de creador romàntic, el primer músic autònom, que tenia tota la llibertat per crear i innovar i per al que no cabia més que l'admiració d'un públic devot.

La unitat estilística clàssica-romàntica que proposà Friedrich Blume (Samson, 2011) i que abastaria de les acaballes del segle XVIII fins ben entrat el segle XX, és el moment on es desenvolupen els elements que, més directament, condicionaran el context social i l'essència de la música contemporània. En primer lloc, és en aquest moment on es produeix l'aparició del públic (Valls, 1967: 141). Els teatres de la burgesia suposaran un increment de l'aforament respecte als salons privats dels palaus de la noblesa. Encara més, l'aparició de la venda d'entrades suposarà que l'accés a aquests recintes es vincularà a la capacitat adquisitiva que puga suposar el seu cost i no a les relacions personals amb l'alta noblesa. La vinculació d'aquesta música a la nova elit socio-econòmica –que, alhora, continuava amb la tradició immediatament anterior– provocarà que el seu consum es conceba com a marca de distinció que encara hui conservem.

A nivell musical, el segle XVIII va suposar un canvi en l'explotació de les obres. Fins aquell moment, tota la música composada, de qualsevol mena, acabava sucumbint al pas de les modes. Compositors de renom en el seu temps i partitures que havien tingut molt d'èxit, un cop havia transcorregut la mitja centúria de la seua estrena, queien en l'oblit i en el silenci. És a partir de Händel, Mozart i, especialment Beethoven, quan la producció dels grans compositors sobreviurà la seua mort i se seguirà interpretant sense cap cisma temporal. En el Classicisme havia nascut la música *clàssica*: aquella que aconsegueix ubicar-se per damunt de les modes i

rodejar-se d'una àuria de misticitat.

Un altre procés va acompanyar l'establiment de la música clàssica des de finals del segle XVIII i, especialment, al segle XIX: el redescobriment del patrimoni musical antic. L'interés per la música antiga va fer emergir, de nou, a compositors de la importància de Monteverdi o Bach. Resultà especialment interessant la publicació de les seues obres completes en allò que configuraria les primeres edicions crítiques de la història. Un cop foren plasmades al pentagrama, les obres tingueren una ràpida divulgació – recordem que fins al Barroc, la notació musical mètrica moderna no es convertiria en universal i cohabitaria amb la tablatura, la notació quadrada i la neumàtica. I serviren d'inspiració i model per a molts compositors romàntics, Franz Schubert per exemple, que reconegueren la genialitat i la perfecció tècnica de Bach.

La revolució industrial i el progrés de la metal·lúrgia també tingueren influència sobre el procés musical. El ferro que proporcionava aquesta indústria es pogué usar tant per a la construcció de l'estructura de l'instrument com per al desenvolupament del doble escapament –una millora del segle XIX que ampliava les possibilitats tècniques de l'instrument. Això va permetre que el piano entrés a la cadena de producció i que es popularitzés. La seua pràctica es va convertir en altre element de distinció entre les famílies benestants.

Finalment, l'últim esdeveniment remarcable d'aquest període és l'aparició de la tecnologia de gravació musical. En 1877, el cilindre, i en 1887 el disc de pissarra, configuraven les primeres oportunitats per registrar música. El nostre art, per fi, es podia desprendre del seu condicionant immaterial i podia perpetuar-se en el temps. Gràcies a aquest invent tecnològic podem conèixer hui com s'interpretava la música a principi del segle XX i, també, podem fer història de les interpretacions i saber què aportaren els músics i els directors que ens precediren en el temps.

Aquests elements són els arguments imprescindibles per entendre el nostre context actual. La música clàssica contemporània és la resposta i l'ítem final que es troba en l'extrem més actualitzat d'aquesta progressió temporal. Per totes aquestes qüestions té sentit que parlem de música clàssica contemporània, que puguem estudiar la seua necessitat de trencar amb el passat, les seues dificultats de divulgació actual i que puguem qüestionar la seua epistemologia.

3. Marc teòric i antecedents epistemològics

Tot i l'originalitat del present treball, pel que fa a la seua matèria d'estudi i al seu enfocament, podem recolzar-nos en un consistent marc teòric que cal explicitar abans de començar a presentar el nostre corpus empíric. En les pròximes pàgines, presentem les aportacions dels autors que han guiat la nostra investigació. Alguns, són fonamentals en l'origen del nostre camp científic; altres, tot i que superats, van aportar

una llum imprescindible que marcaria les passes dels investigadors anteriors; finalment, altres autors segueixen plenament vigents i són, com el cas de Pierre Bourdieu, els nostres referents més immediats.

Som conscients que la Sociologia, pel seu caràcter crític i polièdric, pot assumir la perfecta harmonització de diferents veus i punts de vista complementaris. I això és, també, en definitiva, el que volem deixar palès en aquest apartat del nostre treball.

La nostra investigació s'ubica al final d'un procés de reflexió al voltant de la música i la societat que es va engegar amb dos dels pares de les dues disciplines des d'on partim. En la vessant sociològica, Max Weber (1979) i, en la musicològica, Guido Adler (1885).

Weber fou el primer sociòleg que s'interessà científicament per la música. Des de la seua proposta teòrica de la interacció social orientada per valors o la sociologia comprensiva, aquest referent teòric enuncià la idea fonamental d'acció social. Encara més, i com a punt de partida de la seua teoria de l'estratificació, Weber presentà els conceptes de classe, status i partit. Els dos primers, que fan referència a la posició de la persona dins l'economia del mercat i a la posició social subjectiva que hom presenta, respectivament, són els més usats en la pràctica sociològica. I són el que reelaboraria i aplicaria, més tard, Bourdieu al camp de l'estat de l'art sota el concepte imprescindible de la distinció (1991).

En 1911, Max Weber publicava el seua assaig *Els fonaments racionals i sociològics de la música*. Des d'aquest moment, i fins a la seua mort el 1920, se succeirien les constants referències a l'àmbit de la música. La seua principal aportació és la idea de racionalització de la música que, d'una manera formal i tècnica, vincula a la construcció de l'escala musical. La lògica melòdica i l'harmònica –referides als principis de distància entre notes i als principis de partició harmònica– li permeten fer una comparativa entre els diferents sistemes que presenten diferents cultures. (Rodríguez Morató, 1988b).

Per mitjà d'un procés de quatre etapes, s'abastava la racionalització de la música. Tot partint de la estereotipació motívica –on la música se sotmet a fins pràctics–, passant per les sèries típiques de tons i els hexacords –on ja podem observar, primer, la idea d'estètica i, segon, la lògica interna de les relacions entre notes– i arribant, finalment, al temperament racional que possibilitaria l'existència de les tonalitats i del cromatisme. Aquesta és, doncs, el recorregut de pensament que planteja Weber per poder racionalitzar i per tant operativitzar la música.

Treiber (1985) aporta un esquema per seguir la idea de la modernització de la música occidental que proposa Weber. Un seguit de tres estrats, racionalitzador, polític i econòmic, que ens condueixen a la situació actual. Primer, la invenció de la notació –

en un estat primigeni, fent possible l'existència d'un art escrit i, un cop evolucionada a notació mensural, possibilitant la creació de la polifonia– i de l'orgue –per la seua essència harmònica– ens ubiquen en la primera etapa de racionalització. Segon, les condicions polítiques es donen per la circumstància eclesiàstiques que rodejaren al procés anterior. Finalment, l'estrat econòmic sorgeix per la dinàmica del mercat capitalista i la inclusió de la música en la seua lògica de mercat. El piano, instrument representatiu de la burgesia, quedarà com el símbol fonamental d'aquest tercer esglaó (Rodríguez Morató, 1988b).

Guido Adler presentà el 1885 el seu esquema fundacional de la Musicologia. En aquesta divisió apareixien classificades les diferents disciplines que s'haurien d'encarregar d'estudiar el seguit de qüestions musicals. Dues grans branques separaven els dos interessos principals: d'una banda, la Musicologia històrica, que analitzava la música amb els canvis que sofreix al llarg del temps i, d'altra banda, la Musicologia sistemàtica que mirava d'establir quines són les lleis que es mantenen invariables al llarg del temps. Lògicament, la visió que recull aquesta ordenació és del tot esbiaixada, pretén –erròniament– objectivar i fer científiques qüestions com l'estètica, i assumeix prejudicis etnocèntrics i elitistes en tant que no incorpora l'estudi de la música tradicional i que fa entrar la música *exòtica* només per mostrar-la com un estat inferior dins una concepció evolucionista de la música, que hauria d'acabar en els grans mestres de la música occidental (Rodríguez Suso, 2002: 202).

Emperò, tot i les carències i les faltes que puguem considerar en el plantejament d'Adler, el seu primer plantejament va fer possible la posterior evolució que ens ha portat a la situació actual. Dins la Musicologia sistemàtica i, com ja hem dit, per poder demostrar la superioritat de la música culta occidental, el professor alemany plantejà la inclusió de la Musicologia comparada. Una vessant d'estudis musicals que havia impulsat el filòsof Carl Stumpf (1926). Aquesta branca, gràcies a les aportacions que es feren des de l'antropologia, evolucionà a l'Etnomusicologia. Eren els anys 50 del passat segle i Jaap Kunst (1959) proposava aquest concepte i un plantejament d'estudi completament diferent on no tenia cap sentit parlar de societats més avançades o de cultures primitives.

Actualment, tot i que aquesta branca musicològica encara manté un bon corpus investigador i que molts la prefereixen com a forma d'acostar-se a la música que no és occidental o no és clàssica, no sembla possible mantenir-la en l'àmbit científic present pels seus condicionants importats de la tradició. Després que John Blacking afirmara que –«tota música es música étnica" (citat a Rodríguez Suso, : 216), no té massa sentit separar, per exemple, l'estudi de la música que fan els camperols colombians de la que fan les orquestres italianes. Encara més, quan la forma d'acostar-nos als dos

fenòmens pot ser igual: a partir de l'estudi del binomi música i societat. Així, doncs, les darreres tendències –a les quals nosaltres ens volem sumar– aposten per una nova terminologia:

> —Algunos autores han propuesto cambiar el nombre de la Etnomusicología por algún otro término más adecuado, como podría ser el de Sociomusicología. Ello obligaría a los etnomusicólogos a adoptar los rigurosos *standards* de las ciencias sociales y, en especial, las técncias cuantitativas que permitirían precisar sus materiales: estadística, determinación de las muestras, representatividad de los informantes, etc." (Rodríguez Suso, 2002: 217).

L'aportació del pensament de Theodor Wiesengrund Adorno (2003, 2009) es manifesta en dos sentits diferents. Primer, com a continuador del materialisme marxista; segon, com a actor protagonista i filòsof de l'anomenada —Nova música". Recolzat en l'idealisme hegelià, Adorno comença a publicar els seus estudis de Sociologia de la música en els anys 30 de l'anterior centúria. En ells, es concentra a cercar els orígens socials de les formes musicals. Es tracta d'una aposta molt especulativa i que, en el fons, té una demostració científica inabastable. Es pot analitzar la influència de la siderúrgia en la difusió del piano; però no hi ha espai per a un estudi que puga demostrar l'establiment de les tonalitats com a reflex dels governs totalitaris o l'assumpció del dodecafonisme com a mostra del procés democratitzador – totes les persones són iguals, totes les notes també ho són. Alguns treballs més actuals segueixen insistint en aquesta direcció que, tot i atractiva pel seu tarannà poètic, té moltíssimes limitacions sociològiques. N'és un exemple John Zerzan (2001). Aquesta és una aproximació que, tot i vincular societat i música, se centra exclusivament en l'obra musical acabada com a fet tancat i que pot ser sotmès a la investigació sociològica i que, en canvi, menysté el procés de creació musical o d'apropiació.

Igual que formava part, en l'àmbit científic, de l'Escola de Frankfurt, Adorno fou el discret alumne musical de la Segona Escola de Viena. Deixeble d'Arnold Schoenberg i company d'Alban Berg i Anton Webern, deixà un nombre ben escàs de composicions musicals. La seua atenció, doncs, es va centrar en l'estudi i l'anàlisi del treball que feien els seus coetanis. Una bona part de la seua producció científica se centrà en la naixent música contemporània. És el cas del seu monogràfic *Filosofía de la nueva música* (2003).

En la seua proposta de la Dialèctica de la Il·lustració, Adorno criticava l'excessiva racionalització de tots els elements de la vida. Aquesta mateixa idea s'aplica a la música amb la seua reflexió sobre l'envelliment de la Nova música. Segons l'autor,

aquesta música, en els seus 14 anys de vida (1913-1927), s'havia significat com un crit de la persona que vol tornar a exigir el seu protagonisme. Aquesta era la mostra que quedava al si de l'atonalisme, primer, i del dodecafonisme, després. Passat aquest moment, els creadors s'anaven acomodant a les formes de creació pretèrites (el neo-classicisme) o entraven, perillosament, en una cursa racionalitzadora i gens humana on l'atzar, els serialismes i la submissió creativa a la màquina anaven a acabar amb el sentit de l'art. (Adorno, 2009). Adorno, emperò, no era capaç de veure que aquelles iniciatives no configuraven l'envelliment de la Nova música sinó l'eclosió de noves formes. I no deshumanitzades, sinó, útils per a la societat d'aquest nou moment històric.

Com ja hem dit a l'inici d'aquest punt, les diferents aportacions de Pierre Bourdieu, i que tenen aplicació a l'àmbit de la música, són referents teòrics primordials per al desenvolupament del nostre treball. Aquest sociòleg francès, que va qualificar la seua pròpia obra com a "estructuralisme constructivista", presenta una sèrie d'elements teòrics que utilitzarem de manera recurrent al llarg de la investigació. És el cas de la teoria de l'*habitus*, que ens permet una "ciencia de las prácticas que escape a la alternativa del finalismo o el mecanicismo" (1990: 141). Bourdieu definia l'*habitus* com un "sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquema generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin" (1990:141). La forma en que s'exterioritza aquest *habitus* i s'articula de forma relacional és a partir dels camps. Seguint Bourdieu: "los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)" (1990: 135).

També tindrem present al llarg de tota la investigació la seua aportació referida als estats del capital cultural. Una divisió que ens presenta al capital cultural incorporat –fent al·lusió a aquell que necessita d'un treball personal i d'aprenentatge per incorporar-lo a la persona–; al capital cultural objectivitat –aquell que es manifesta de manera material i que pot ser transmès– i al capital cultural institucionalitzat –l'estat en el qual s'objectiva a través de títols. (Bourdieu, 1987).

Finalment, l'últim concepte que prenem directament de la seua obra és el de distinció. Aquest és, segurament, una de les aportacions més importants de Bourdieu a la Sociologia de l'art i, per extensió, a la Sociologia de la música.

> "[La distinción es] una forma en la que los individuos pertenecientes a ciertos grupos poseedores de un menor capital cultural pero de un mayor

capital económico, buscan por medio de la apropiación de bienes culturales como las obras de arte, una forma de distinguirse de aquellos que no solo no pueden apropiarse de estas obras por su costo económico, sino también porque no pueden apropiarse del valor simbólico que estas poseen". (Bourdieu citat a Toledo, 2008: 4).

No podem acabar aquest apartat sense incloure les imprescindibles reflexions de Christopher Small i la seua aportació científica en forma de concepte. El *musicar* és la conversió conceptual de la música des d'una activitat a un fet. —La música no es cosa ni actividad, es algo que hace la gente" (1999: 2). En aquest article, —Musicar, un ritual en el espacio social", Small se centra a pegar-li la volta als erronis plantejaments científics que consideraven:

- el significat de l'art en —objetos aislados e independientes"
- l'actuació musical —como sistema de sentido único de comunicación desde el compositor hasta el oyente individual por medio del intérprete"
- cada obra musical —autónoma [existent] sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas" (1999: 3 – 4).

Tot aquest canvi paradigmàtic hauria de servir per veure que —la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente" (1999: 4). Per això, la proposta del verb *musicar* ens hauria de fer considerar, més fàcilment, que allò que tots fem i que cal de veres estudiar és —tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical" (1999: 5). I que, per tant, a l'hora de jutjar les manifestacions musicals, hauríem de considerar el seu valor en relació a la capacitat per complir amb l'objectiu ritual que li ha atorgat una societat.

Ens centrem, tot seguit, en els antecedents empírics que precedeixen al nostre treball. La nostra investigació és deutora, bàsicament, del treball de Pierre-Michel Menger. El 1983, aquest sociòleg francès presentava la seua obra *Le paradoxe du musicien*. Una acurada tasca d'investigació quantitativa que intentava determinar l'anatomia del compositor francès contemporani. Aquest volum es pot considerar com la primera gran obra de referència de la Sociologia de la música.

El professor Rodríguez Morató (1996) va intentar dur a terme un treball semblant, anys més tard, aplicant la metodologia al cas espanyol. *Los compositores espanyoles: un análisis sociológico* no va passar de ser un volum introductori, sense cap mena de marc teòric, i amb notables carències que, esperàvem, serien completades en un futur volum planificat que, 15 anys més tard, encara ho ha vist la llum.

El corpus bibliogràfic espanyol de Sociologia de la música és molt escàs. Com a publicació de referència tenim, encara hui, el monogràfic que li dedicà la revista *Papers*, en 1988, al nostre àmbit d'estudi. Un primer punt de gènesi que no trobà

continuïtat i que segueix sense una rèplica més actualitzada. En aquest exemplar es reuniren articles del propi Arturo Rodríguez Morató, Pierre-Michel Menger, Antonio Serravezza, Ivo Supici, Simon Frith, H. Stith Bennet i Antonie Hennion. Des de llavors, molt poques aportacions més.

A banda de la ja mencionada investigació del professor Rodríguez Morató, tenim les reflexions epistemològiques i les aportacions empíriques de Gerhard Steingress (2006, 2008) centrades, sobretot, en la música popular. En l'àmbit de les tesis doctorals trobem la proposta d'Augusto Varela, *El intérprete de música clásica: emisor y líder de opinión en la comunicación de masas* (1987) i la de Ramón Saladrigues, *La demanda de música clásica en vivo*, (2002) tot i que, aquesta, amb un apropament més tangencial al nostre camp d'estudi.

La revista *Trans* de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) acull en algunes ocasions, entre els seus estudi de caire etnològic, materials de Sociologia de la música. És el cas, per exemple, de l'article —La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología" de Joan-Elíes Adell (1997). Efectivament, des de l'àmbit de l'Etnomusicologia ens trobem amb alguns treballs que tot i l'arbitrària diferenciació de la disciplina –que comentaria Bourdieu– s'acosten molt als nostres pressupòsits i punts de vista. És el cas del monogràfic que coordinà Francisco Cruces, *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*; (2001) de la personal *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango* (2000) de Ramón Pelinski; o de l'assaig epistemològic –on planteja un repàs històric i unes propostes de futur– *Mas allá del arte: la música como generadora de realidades sociales* (2000), de Josep Martí Pérez.

Fora de l'Estat espanyol, però encara dins de l'àmbit hispànic, trobem el treball més proper a la nostra investigació. Es tracta de l'article —Consumo de Música Clásica: ¿distinción o diferenciación social? Aproximación sociológica al público de la Temporada Oficial 2006 de la Orquesta Sinfónica Nacional", que va presentar el 2008 la investigadora costa-riquenya Sandra Toledo. Una primera aproximació a l'estudi del consum musical a partir de l'aparell terminològic i teòric bourdià: idees de distinció, capital cultural, etc.

Finalment, i relacionat amb el fenomen de la música contemporània, trobem el volum català de Manuel Valls *La música contemporània i el públic* (1967). Una obra que, tot i comptar amb unes reflexions força interessants, es queda curta amb la seua anàlisi empírica i dedica massa atenció al repàs històric musical. Una primera mostra per tenir en compte, però que, ja fa massa anys, hauria d'haver estat superada per altres treballs més actualitzats.

4. Selecció de temes i objecte d'investigació

La nostra investigació s'ha centrat en la presència de la música clàssica contemporània a les programacions dels auditoris en les temporades que s'han desenvolupat entre la tardor de 2010 i la primavera de 2013. Configuren el corpus empíric els concerts de la temporada d'abonament –o d'abonament simfònic, en el cas que disposen de més d'una opció. Hem procurat que els auditoris tingueren un cert prestigi en l'àmbit clàssic i que, aproximadament, ens serviren per cobrir tot el territori de l'estat i les ciutats més importants de les diferents realitats nacionals gallega, basca, catalana i castellana: Auditorio de Galicia, Santiago de Compostel·la, nord-oest; Palacio de congresos y de la música, Bilbao, nord; L'Auditori, Barcelona, nord-est; Auditorio Nacional de Música i Teatro Municipal de Madrid, Madrid, centre; Palau de la Música, València, est; Teatro de la Maestranza, Sevilla sud-oest; i Auditorio de Tenerife, Tenerife, territori insular.

Delimitar un període històric és sempre una tasca difícil. La infinitat d'elements que intervenen en el fet social fan del tot arbitrària l'elecció d'un punt que, tot i justificat, marque la frontera entre allò que ens ocupa i allò que quedarà fora del nostre abast. De tota manera, per simplificar l'elecció i, a l'espera d'estudis que puguen prendre una major perspectiva, marcarem com a límit de la nostra música el segle XX. Per tal de mostrar una visió més concreta de la nostra música, diferenciem dos subapartats: la primera etapa d'avantguarda del segle XX (1900-1945) i el període que abraça des de la fi de la II Guerra mundial fins al present (1946-2011). L'any de referència que determina la ubicació de l'obra serà, bé la data de la seua composició, bé la data de l'estrena. En qualsevol cas, per tal d'aportar dades amb períodes cronològics de durades iguals, incloem també l'anàlisi desglossada en segles.

5. Disseny metodològic

Tot i que el nostre Treball final de màster optava per la conjugació, tan habitual en la sociologia contemporània, de la metodologia quantitativa i qualitativa, en aquest apartat que ara presentem, ens centràrem, exclusivament, en la quantitativa. A partir de la programació publicitada pels auditoris, elaboràrem una matriu de dades per una posterior anàlisi quantitativa a partir del creuament de diferents variables. Per a dur a terme aquesta tasca s'ha fet servir el software SPSS a partir del qual hem pogut definir les variables, hem pogut calcular les dades estadístiques i hem pogut elaborar gràfics que ens facilitaren una més evident resposta a partir de la representació visual. Aquestes tècniques de buidatge i elaboració de matrius, ens han permés comptabilitzar les diferents obres que han constituït el repertori que s'ha oferit al llarg d'aquests tres anys a les sales estudiades.

6. Objectius

L‘objectiu principal del nostre treball ha estat comprovar les possibilitats de l‘anàlisi i l‘adequació de la metodologia per abordar l‘àmbit de la música clàssica contemporània a l‘Estat espanyol. Com a objectius secundaris, en aquest apartat que presentem, ens hem marcat descobrir quina és la presència de la música clàssica contemporània als auditoris de l‘Estat espanyol i comprovar quina evolució s‘ha produït al llarg de les temporades 2010-2011, 2011-2012 i 2012-2013.

7. Corpus empíric

Hem considerat com a unitats d‘estudi les obres interpretades als concerts d‘abonament simfònic de les orquestres titulars de cadascun dels auditoris estudiats: Auditorio de Galicia, Orquesta sinfónica de Galicia; Palacio de congresos y de la música, Bilbao Orkestra Sinfonikoa; L‘Auditori, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya; Auditorio Nacional de Música, Orquesta y Coro Nacionales de España; Teatro Municipal de Madrid, Orquesta Sinfónica y Coro de Radio Televisión Española; Palau de la Música i Congressos de València, Orquesta de Valencia; Teatro de la Maestranza, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla; i Auditorio de Tenerife, Orquesta Sinfónica de Tenerife.

En l‘extracció de dades hem recollit: títol de l‘obra, autor, any de composició –a partir d‘aquesta variable hem ordenat els distints períodes–, el seu gènere, si es tractava d‘una estrena o d‘una primera interpretació per part de l‘orquestra, si la interpretació anava a càrrec de l‘orquestra titular o d‘una convidada i del director titular o d‘un invitat, la procedència –referida en aquesta cas al continent, a excepció del cas espanyol on s‘ha mantingut la nacionalitat per tal d‘aprofitar-la com a dada representativa– del compositor i la temporada de concerts a què correspon cada interpretació.

En alguns casos, per falta d‘informació, ens hem vist obligats a excloure una sèrie d‘obres. Ens referim a aquells concerts en els quals es programava, per exemple, un recital que s‘anunciava amb l‘epígraf: —Obres de Mozart” o —Àries d‘òpera”, i que, per tant, no eren comptables de forma concreta. També, un parell de concerts de l‘auditori de Tenerife i un tercer de Bilbao, en el qual s‘han programat sessions de música jazz sense assenyalar les obres que s‘interpretarien. En aquelles obres que, per antiguitat, es desconeix la seua data exacta de creació, hem optat per una data aproximada. En el cas, per exemple, de les suites de Bach –tenint en compte que les dades històriques apunten a una forquilla temporal, les hem ubicades totes en el mateix any (l‘any que podríem considerar la mitjana)–, d‘alguns concerts de Vivaldi i d‘altres autors del segle XVII com Vanhal o Franceschini. Hem decidit incloure, tot i que ens ha resultat impossible trobar una data aproximada de composició, dues obres contemporànies:

Imágenes II de Pedro Halffter i *Tres piezas para orquesta de cuerda* del compositor valencià Enrique Gomá. Per a la primera, hem optat per agafar l'any de la composició de *Imágenes I*, per a la segona, hem pres de referència l'any de la mort del compositor. Són dos casos que, tot i incloure unes dades inexactes, ens serveixen per computar-les al seu període històric respectiu. Quan s'ha programat l'obertura *Leonore* de Ludwig van Beethoven, sense especificar versió, ens hem decantat per la tercera ja que sol ser la de referència. En el moment de l'anàlisi final hem preferit obviar la variable referida a la "primera interpretació per part de l'orquestra" ja que molts auditoris no explicitaven aquesta informació en les seues programacions i, per tant, teníem el risc de produir una dada esbiaixada.

Hem aconseguit catalogar un total de 1.579 ítems, que es reparteixen en les tres temporades consecutives en 523, 532 i 524. L'obra programada més antiga és una composició de l'any 1680 i, les més modernes, obres escrites aquest mateix any, 2013. La mitjana dels anys de composició de les obres se situa en 1893. Hem de considerar, tot i que la seua influència poguera ser relativa, que cada temporada s'ha vist esbiaixada per determinades celebracions –com és el cas del centenari de la mort de Gustav Mahler o el bicentenari de Verdi i Wagner–, circumstància que molts auditoris han aprofitat per a programar integrals de les seues simfonies o interpretacions de les seues obres.

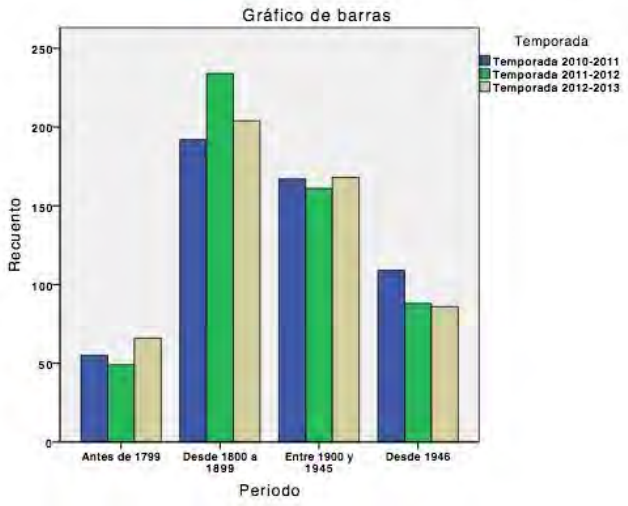
La distribució, per anys, (veure gràfic 1) de les obres interpretades ens deixa una distribució normal amb forma de campana de Gauss, concentrant la major quantitat de casos concrets en la part central (la secció que comprén de finals del segle XIX a principis del segle XX). El gràfic, que mostra una caràcter simètric, va descendint en nombre de casos segons s'allunya cap als extrems. Com a excepció notòria tenim el cas dels anys en els quals es desenvolupen les temporades que estudiem i en què el nombre d'estrenes ens porta a un major nombre d'obres. Podem fer notar, també, que tot i la ingent quantitat d'estrenes, el nombre d'obres d'anys immediatament anteriors és molt més discret. Ràpidament, en qüestió de poc temps, passem a tenir casos de dues obres per any o, fins i tot, de cap obra –com és el cas del no tan allunyat en el temps 1997. Això ens comença a avançar la idea que la dificultat dels compositors contemporanis no és tant l'estrena de les seues creacions com la reposició i, per tant, el manteniment d'aquestes obres en el circuit simfònic estatal. Tot i això, ja és ben revelador que trobem obres de tots els anys del segle XXI.

Com ja ens avança el gràfic 1, hi ha una gran quantitat d'obres programades que s'han escrit en els anys d'aquestes tres temporades que hem treballat. Tot i això, i aquí podem trobar-nos davant una conseqüència de la depressió econòmica que vivim actualment, el nombre d'estrenes s'ha anat reduint a cada temporada. El còmput total

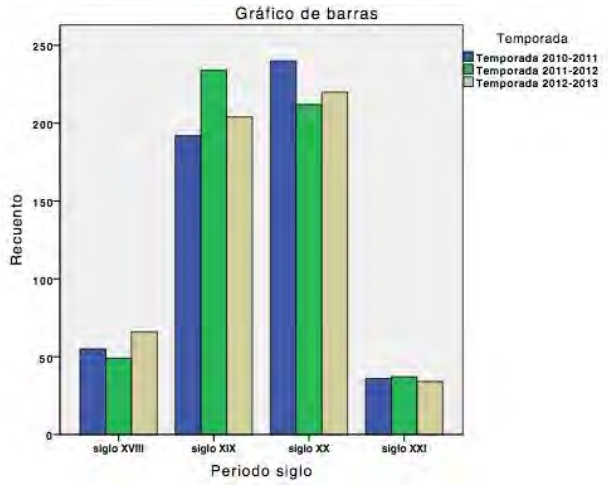
ens mostra 36 estrenes i 7 estrenes estatals –una dada esbiaixada ja que alguns auditoris no fan menció de les estrenes quan no són absolutes. Mentre que de la temporada 2010-2011 recollim 17 estrenes, la 2011-2012 en va deixar només 10, xifra que s'ha reduït a 9 en la present temporada.

Ja hem comentat que el nostre principal interès radica en la divisió per períodes en els quals puguem comparar les diferents etapes. Per a aquesta anàlisi hem comptat amb dues divisions diferents. La primera distingeix quatre moments que s'identifiquen com: anteriors a 1799, segle XIX, de 1901 a 1945 i de 1946 fins l'actualitat. La segona, creada per evitar la inexactitud que pot provocar el fet de comparar períodes de diferent amplitud, vincula cada moment a un segle concret: segle XVIII, segle XIX, segle XX i segle XXI. Encara més, aquesta segona ens ajuda a delimitar el que serà la música clàssica contemporània tal com l'hem definida en aquest treball, tot associant-la als segles XX i XXI. Tot i que, en qualsevol cas, podrem fer notar les diferències entre el límit que va suposar la II Guerra mundial i que tant va influir en la concepció de l'art i en el pensament dels artistes contemporanis.

De la primera divisió que hem fet podem extreure que, del segle XX, les obres de la primera meitat són molt més habituals en les sales de concert que les de la segona (en lògica, les més clarament *contemporànies*). El segle XIX, en aquest punt, apareix com el moment de període amb una major programació. Fet, emperò, que només es dóna en la temporada 2011-2012, ja que en les altres dues comprovem que tot el segle XX suma més que les obres del XIX. Com veiem, la diferència entre obres del segle XIX i XX no és gaire evident i no hi ha una tendència clara. La diferència descendent d'obres contemporànies en les dues darreres temporades són massa escasses (2 i 3 obres segons ens fixem en el període o en el segle) com per concloure que s'ha produït una menor programació de les obres més actuals.



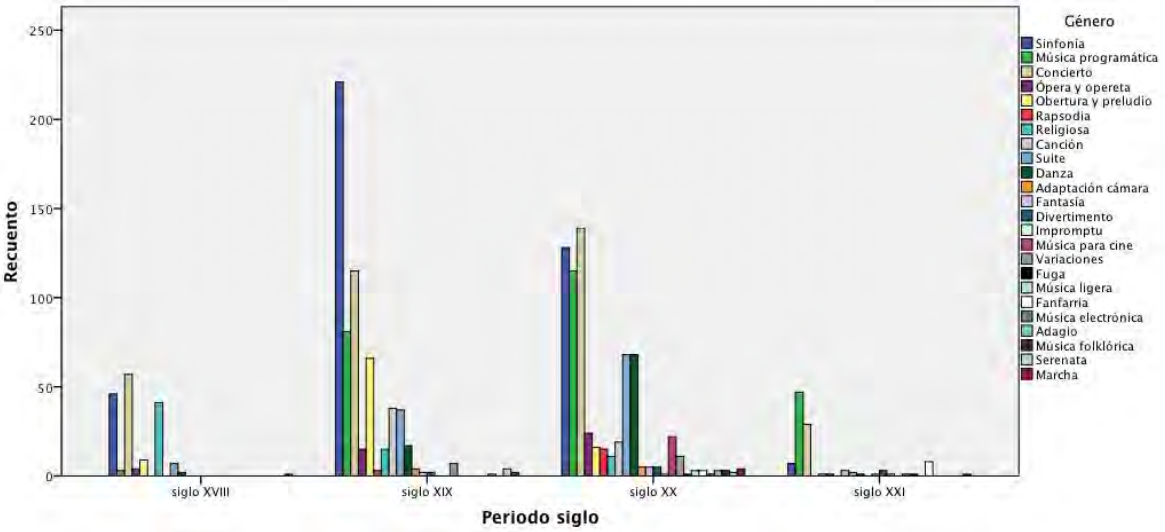
Gràfic 2 – Obres programades segons el període de composició



Gràfic 3 – Obres programades segons el segle de composició

Per a la consideració del gènere hem optat per centrar-nos en la divisió per segles. En primer lloc cal assenyalar que els gèneres més programats, en nombres absoluts, són simfonies (402), concerts (340), música programàtica (246) i suite (114); mentre que els menys programats són l'impromptu i la fuga (2) i la música electrònica (amb un sol exemple). Finalment, trobem un grup de gèneres que, amb un nombre similar d'interpretacions (entre 92 i 60), s'han ofert als auditoris: obertures i preludis (92), dansa (88), música religiosa (67) i lieder (60).

Si creuem les variables gènere i segle veiem que la simfonia té el seu moment àlgid al



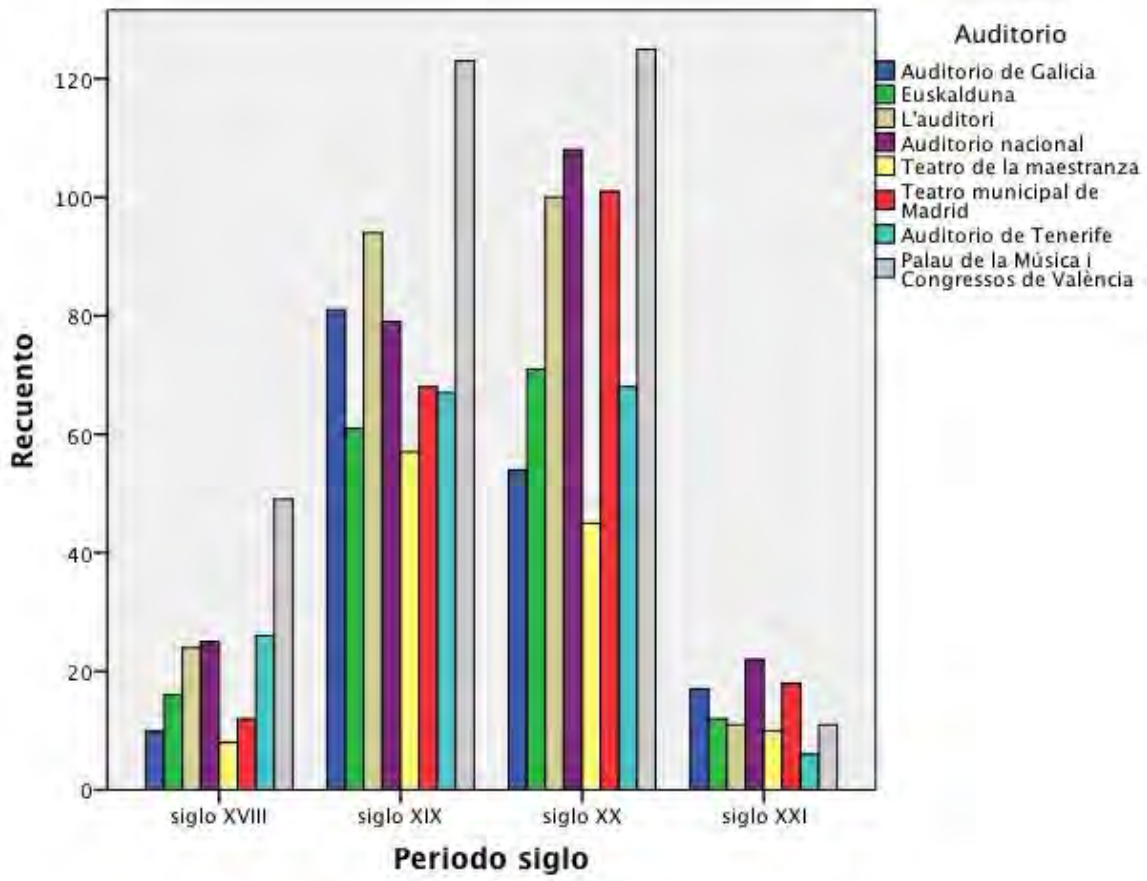
Gràfic 4 – Obres programades, segons el gènere, en cada segle

segle XIX (221 casos), els concerts als segles XVIII (57 casos) i XX (139 casos), i la música programàtica al segle XXI (47 casos). Altres elements concrets que volem ressaltar són: mentre que les obertures i preludis apareixen vinculats al segle XIX (66), la suite i la dansa es focalitzen al segle XX (68). La música per al cinema, lògicament, es dóna a partir del segle XX (22 casos) però, paradoxalment, no trobem cap cas del nostre segle. La música electrònica, tan representativa de les corrents actuals, només apareix en un cas aïllat. De moment, amb les escasses mostres que recollim del nostre segle, podem veure que la música programàtica i el concert destaquen com a formes més habituals d'afrontar la creació.

Si creuem la programació de cada auditori amb el segle de les seues obres, podem conèixer en quins llocs de la geografia espanyola es programa un tipus de música o un altre. Majoritàriament, es programa més música del segle XX que de cap altre moment amb l'excepció de Santiago de Compostel·la i Sevilla. L'altra forma que trobem de programar, promou l'equilibri entre el segle XIX i XX (Tenerife i València, amb dos ítems de diferència entre cada segle). Aquest darrer destaca, a més, per la gran quantitat d'obres del segle XVIII, pràcticament doblant al següent auditori en nombre

d'obres en aquesta centúria. Pel que fa a obres del segle XXI, la forquilla és encara molt estreta i la diferència entre els qui més programen (Auditorio Nacional, Teatro municipal de Madrid i Auditorio de Galicia, amb 22, 18 i 17 casos, respectivament) i els qui menys (Tenerife amb 6 obres), no és gaire significativa.

Gràfic 5 – Obres programades, segons l'auditori , en cada segle

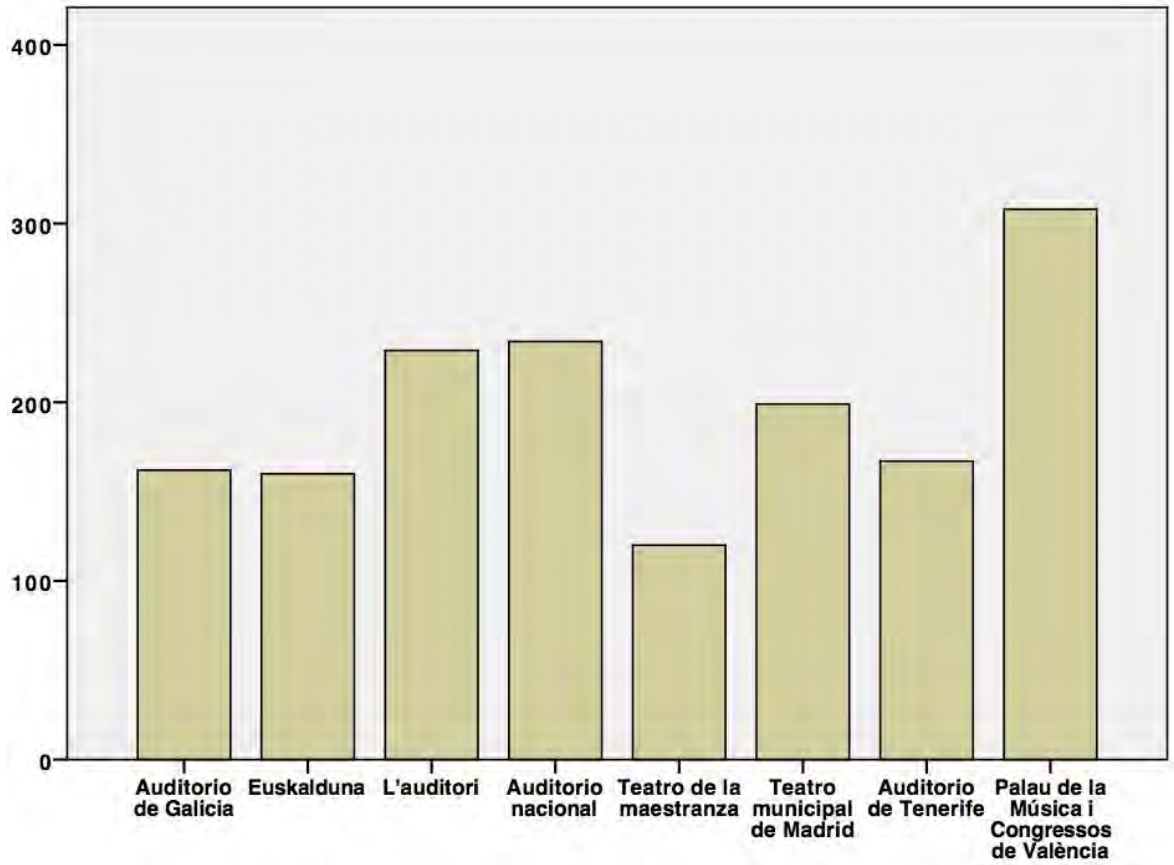


Dirigim la nostra atenció ara a l'encreuament d'obres de cada període i al director i orquestra que realitza la interpretació. No trobem cap desviació substancial entre les variables director titular i orquestra titular front a director invitat i orquestra titular. En ambdós casos, la música del segle XX és la més interpretada amb diferència. Trenca aquesta tendència el cas de l'orquestra i el director invitats ja que aquí trobem una quantitat més elevada d'obres del segle XVIII que del segle XIX. Aquesta darrera variable no es poc considerar molt representativa ja que, dels 8 auditoris que recollim en aquest treball no tots inclouen al seu abonament simfònic de temporada concerts amb orquestres que no són la titular de la sala ni ho fan totes les temporades analitzades. Els casos anecdòtics on s'han unit orquestra titular i invitada ens han deixat sols 6 casos. Quan el director ha sigut invitat, les tres obres interpretades han sigut del segle XX. I quan ho ha estat el director titular, trobem un cas de cada segle a

excepció del segle XXI.

Tot i que haguera sigut interessant poder conèixer el nombre de concerts interpretats per directors titulars o invitats i orquestres titulars o invitades, no podem calcular aquestes dades ja que la nostra unitat d'estudi és l'obra i no el concert. I, encara que no podem incloure aquestes dades, a mesura que hem anat realitzant el buidatge de les dades, sí que hem pogut apreciar que els directors titulars dirigeixen una quantitat de concerts molt menor a la que dirigeixen els invitats. Açò queda registrat en les 548 obres dirigides per directors titulars en comparació a les 939 que han tingut al capdavant de l'agrupació a directors convidats.

Abans de comentar la qüestió de les estrenes, i per tal de saber en quin context ens movem, presentem quina quantitat d'obres ha programat cada auditori. Aquest element no ens diu res al voltant de les dimensions de la temporada –ja que cada concert pot estar configurat per més o menys obres– però sí que ens permet veure quina varietat repertorística pot abastar cada escenari. Segons hem extret del nostre buidatge, les tres sales amb major quantitat d'obres són el Palau de la Música i Congressos de València (308), l'Auditorio Nacional de Música (234), i l'Auditori (229). A excepció del Teatro de la Maestranza que no passa de les 120, la resta de sales analitzades se situa en una forquilla d'entre 160 (Euskalduna) i 199 (Teatro municipal de Madrid).



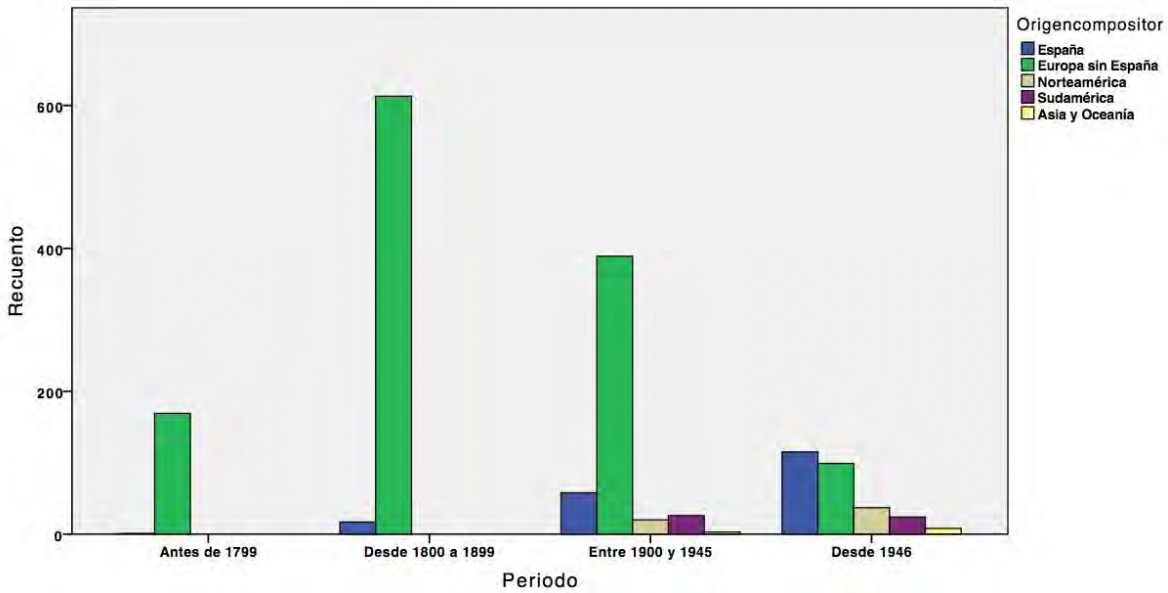
Gràfic 6 – Nombre d'obres programades per cada auditori

Centrem el punt següent en relació amb el nombre d'estrenes que acull cada auditori. En total, com ja hem esmentat, s'han estrenat de manera absoluta 36 obres en tots els auditoris que analitzem. El mínim que s'ha presentat –dues obres– correspon al Teatro de la Maestranza de Sevilla. Els auditoris amb la cota més alta d'estrenes són l'Auditorio Nacional de Música i l'Auditori (7 obres, cadascun) i l'Auditorio de Galicia (6 obres). Podem reconèixer la capacitat de lideratge, en aquest punt, de les sales principals de les dues capitals més importants.

Si vinculem la variable de l'estrena amb la nacionalitat veurem que 33 obres d'estrena són de compositors espanyols. Encara més, i tot i que no podem incloure dades perquè no els hem incorporat com a variable, podem assenyalar que als auditoris de l'anomenada *perifèria* gairebé sempre s'ha optat per compositors propis de la comunitat autònoma. Els únics tres casos de compositors no espanyol es correspon a dos autors nord-americans i un d'origen sud-americà. Aquest fet posa de relleu la prioritat de les relacions socioculturals –dins el marc geopolític actual– de l'Estat espanyol amb els territoris hispanoparlants del continent americà.

Un altre creuament de variables ens ha permés de veure quin és l'origen dels compositors en relació al període històric. Cal recordar, abans de tot, que hem agrupat

les nacionalitats per continents; a excepció d'Espanya que hem considerat com a unitat independent per tal de veure les implicacions nacionalistes que ja han quedat plasmades en algun paràgraf anterior. En el primer període, segle XVIII, quasi totes les obres (169), a excepció d'una composició espanyola, són de compositors de la resta del continent europeu. En el segle XIX, segon període, es manté la prominència d'autors europeus (613) i s'eleva els nivells de creació espanyola fins a les 17 mostres. La tendència etnocèntrica europea es comença a trencar al tercer període –de 1900 a 1945– quan als europeus (389), se sumen obres d'espanyols (58), sud-americans (26), nord-americans (20) i asiàtics (8). Finalment, al quart període –des de 1946–, assistim a un equilibri de les dades, però amb un *sorpasso* dels compositors espanyols sobre els de la resta d'Europa: 115 obres espanyoles, 99 obres europees, 37 obres nord-americanes, 24 sud-americanes i 8 d'Àsia i Oceania. La predominança nacionalista queda més clara si sols considerem les produccions del segle XXI amb 74 obres d'autors espanyols i 33 de la resta de nacionalitats. Hem de dir que, de manera molt significativa, ens ha sorprès la nul·la programació d'autors africans. Açò ens revela que, tot i haver caigut amb el temps l'etnocentrisme europeu, aquest s'ha reconvertit en un etnocentrisme *occidental* que segueix marginant bona part de països del món. Encara més, i com ja hem esmentat, la notable presència de sud-americans pareix més vinculada als llaços de la hispanitat més que a una intenció integradora de països de l'hemisferi sud.



Gràfic 7 – Origen del compositor segons el període històric de l'obra

Hem cregut, finalment, interessant realitzar un recompte del nombre d'obres interpretades de cada compositor. Aquesta ens ha deixat al descobert algunes idees interessants. A simple vista podem apreciar l'existència de figures molt significatives que s'han anat repetint a totes les programacions. És el cas d'autors com Beethoven (78), Tchaikoswky (72), Mozart (70), Brahms (69), Mahler (53), Richard Strauss (50), Shostakóvich (43), Dvórak (41), Ravel (36), Prokófiev (35) i Schumann (33). Com veiem, destaquen molt les obres de les grans figures de l'època romàntica. A mesura que ens endinsem al segle XX, la quantitat de firmes es multiplica tot i que amb una menor quantitat d'interpretacions acumulades per cada autor.

Podem introduir, arribats en aquest punt, el concepte de clàssics del segle XX o, directament, *clàssics contemporanis*. Amb ell faríem referència a autors que han elaborat gran part del seu treball al segle XX, que segueixen vinculats a la idea romàntica del gran compositor i que tenen una presència normalitzada a les sales de concerts. En el fons, creadors com Gustav Mahler, Richard Strauss, Dmitri Shostakóvich, Antonin Dvórak i Maurice Ravel es programen de manera habitual i el públic els assimila com a grans clàssics més que com a compositors de música clàssica contemporània.

8. Conclusions

La realització d'aquesta investigació ens permet comprovar l'existència d'un camp d'estudi adient com és el de la música clàssica contemporània a l'estat espanyol. A més, hem pogut confirmar que la metodologia i les tècniques emprades són les indicades. Futurs estudis que amplien l'abast d'aquesta primera exploració podran fer-ne ús. Nosaltres, en la resta d'àmbits que plantejàrem al nostre Treball final de màster, vam obtindre uns resultats molt satisfactoris.

La presència de la música clàssica contemporània als auditoris de l'Estat espanyol ha resultat ser força notable. Considerant com a punt de gènesi el segle XX, hem comprovat que aquesta centúria focalitza la major part de l'atenció dels programadors. L'anomalia històrica que causa la música clàssica la trobem en la forta presència, encara a ple segle XXI, de les obres de l'etapa del segle XIX. Bona mostra d'allò és que les obres de Beethoven, Tchaikowsky i Brahms –juntament amb les clàssiques mozartianes– capitalitzen les quatre primeres posicions del llistat de compositors més programats. L'ombra del Romanticisme, passional i mística, se segueix allargant sobre nosaltres.

Com hem dit, la dada més representativa de la incidència del procés de depressió econòmica que vivim, la trobem en el descens d'obres estrenades en els darrers anys.

Les orquestres i les institucions públiques patrocinadores, immerses en processos de retalls de personal i de reestructuració, no han volgut assumir el sobrecost que suposa l'encàrrec de noves obres. Tot i això, no han tret protagonisme a un segle XXI, que es manté ferm amb la recuperació d'obres de tota la primera dècada (2001-2010).

Un altre element significatiu que ens ha descobert la nostra investigació és el caràcter nacionalista que presenten les estrenes. Els auditoris aposten per estrenar obres d'autors espanyols i –això queda per aprofundir en futurs treballs– principalment, d'autors de cadascuna de les realitats nacionals respectives. Com a possible via d'investigació, també proposem l'anàlisi de les diferents reinterpretacions que té una obra després d'haver-se estrenat. Un element que ens marca el primer filtre de les noves obres i que comença a configurar el que serà el futur cànon de repertori.

En conclusió, i vista la conjugació de segles XIX i XX al repertori, ens atrevim a imaginar un possible escenari de transició. Tres anys són, encara, un període molt breu de temps per començar a entreveure tendències. Tot i això, l'establiment del que hem vingut a anomenar —clàssics contemporanis" ens anima a pensar que el relleu generacional pot estar pròxim. Els nous públics, que s'estan formant en un paisatge sonor audiovisual més innovador i més proper a les formes de composició del segle XX, aniran sol·licitant dels programadors, cada vegada més, una posició agosarada que incloga, deliberadament, obres contemporànies. Està clar que, almenys avui, la tradició del XIX pesa encara massa i ens sembla impossible imaginar una realitat simfònica sense la presència paternal i guia de Beethoven o de Brahms. La realitat, emperò, acabarà posant cadascú al seu lloc i, de la mateixa forma que els genis de Bach, Monteverdi o Palestrina tenen el seu lloc, també l'acabaran tenint Mozart, Shostakovich, Stravinsky i el compositor novell que veurà estrenada la seua obra la temporada vinent.

Bibliografia

Adell Pitarch, Joan-Elíes. 1997. —La Música Popular Contemporánea y La Construcción De Sentido: Más Allá De La Sociología y La Musicología." *Revista Transcultural De Música* 3: 1–10.

Adorno, Theodor Wiesengrund. 2003. *Filosofía De La Nueva Música*. Tres Cantos: Ediciones Akal.

———. 2009. *Disonancias: Introducción a La Sociología De La Música*. Tres Cantos: Ediciones Akal.

Ariño, Antonio. 2007. —Música, Democratización y Omnivoridad." *Política y Sociedad* 44: 131–150.

Bennett, H. Stith. 1988. —Cambios En El Sonido: El Pensamiento Social a Través De La Tecnología y La Política De La Música." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 197–226.

Blacking, John. 2007. —Música, Cultura e Experiência." *Cadernos De Campo* 16: 201–218.

Bliss, Arthur. 1934. "Aspects of Contemporary Music." *The Musical Times* 75 (1095): 401–405.

Bourdieu, Pierre. 1987. "Los Tres Estados Del Capital Cultural." *Sociológica* 5: 11–17.

———. 1990. "Algunas Propiedades De Los Campos." In *Sociología y Cultura*, ed. Pierre Bourdieu, 135–141. México: Conaculta.

———. 1991. *La Distinción: Criterio y Bases Sociales Del Gusto*. Madrid: Taurus.

Busquet i Duran, Jordi. 1999. "Crítica a La Distinció Cultural." *Revista Catalana De Sociologia* 10: 75–102.

Cattin, Giulio. 1987. *Historia De La Música, Vol. 2: El Medioevo I*. Madrid: Ediciones Turner.

Cœuroy, Andrée, and Theodore Baker. 1929. "Further Aspects of Contemporary Music." *The Musical Quarterly* 15 (4): 547–573. doi:10.1093/mq/XV.4.547.

Cuscó i Clarasó, Joan. 2001. "Música i Cultura." *Revista Catalana De Musicologia* 1: 209–217.

Custer, Arthur. 1965. "Contemporary Music in Spain." *The Musical Quarterly* 51 (1): 44–60.

Figaredo, Rubén. 2010. "Today's Dissonance, Tomorrow's Consonance: A New Pact Between Composer and Public." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41 (1): 91–116.

Fischerman, Diego. 2009. "Música (aún) Contemporánea." *Letras Libres* 91: 6–9.

Flores, Susana. 2010. "Flores - Sociedad, Cultura y Educación Musical.pdf." In *Música: Complementos De Formación Disciplinar*, ed. Andrea Giráldez, 9–34. Editorial Graó de IRIF, Ministerio de Educación.

Foucault, Michel, Pierre Boulez, and John Rahn. 1985. "Contemporary Music and the Public." *Perspectives of New Music* 24 (1): 6–12.

Fouce Rodríguez, Héctor. 2010. "De La Crisis Del Mercado Discográfico a Las Nuevas Prácticas De Escucha." *Comunicar* 17 (34) (March 1): 65–72. doi:10.3916/C34-2010-02-06. http://recyt.fecyt.es/index.php/comunicar/article/view/8756.

Frith, Simon. 1988. "El Arte Frente a La Tecnología: El Extraño Caso De La Música Popular." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 178–196.

———. 2001. "Hacia Una Estética De La Música Popular." In *Las Culturas Musicales: Lecturas En Etnomusicología*, ed. Francisco Cruces and Et All, 0:413–435. Ed. Trotta. Madrid.

Gallo, F. Alberto. 1987. *Historia De La Música, Vol. 3: El Medioevo II*. Madrid: Ediciones Turner.

García del Busto, José Luis. 2007. "Música ¿contemporánea?" *Paradigma* 4: 12–14.

Gayo, Modesto, and Berta Teitelboim. 2009. "Localismo, Cosmopolitismo y Gustos Musicales." *Reporte Encuesta Nacional De Opinión Pública De La Universidad Diego Portales: Radiografía Social, Política y Económica De Chile* 2: 111–120.

Giró, Joaquín, Teresa Cascudo, John Shepherd, Miguel Ángel Marín, Pierre-Michel Menger, M. J. Citron, J. Labajo, Lucy Green, and Simon Frith. 2010. *Sociología De La Música - Temario*. Universida. Logroño.

Hennion, Antoine. 1988. "De Una Etnografía De La Enseñanza Musical a Una Sociología De La Mediación." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 153–177.

———. 2010. "Gustos Musicales: De Una Sociología De La Mediación a Una Pragmática Del Gusto." *Comunicar* 17 (34) (March 1): 25–33. doi:10.3916/C34-2010-02-02. http://recyt.fecyt.es/index.php/comunicar/article/view/8752.

Iglesias Lozano, Ignacio. 2001. "Situación Actual Del Sector De La Música En España." *Información Comercial Española, ICE: Revista De Economía* 792: 139–150.

Keller, Hans. 1955. "'Contemporary' Music." *The Musical Times* 96 (1345): 131–132.

Lazarsfeld, Paul Felix, and Robert King Merton. 1985. "Comunicación De Masas, Gustos Populares y Acción Social Organizada." In *Sociología De La Comunicación De Masas*, ed. Miquel Moragas Spa, 22–49. Editorial . Barcelona.

Macdonald, Calum, Annette Morreau, Tim Souster, Ian Carr, and Evan Parker. 1976. "Contemporary Music Network: A Discussion." *Tempo* 119 (February 4): 7–14. doi:10.1017/S0040298200028576. http://www.journals.cambridge.org/abstract_S0040298200028576.

Marco, Tomás. 2011. "Las Edades De Los Públicos." *Melómano* 163: 76–77.

Martí i Pérez, Josep. 1995. "La Idea De 'Relevancia Social' Aplicada Al Estudio Del Fenómeno Musical." *Revista Transcultural De Música* 1: 1–14.

———. 2000. *Más Allá Del Arte: La Música Como Generadora De Realidades Sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.

———. 2009. "Como El Aire Que Respiramos: Músicas Ambientales En Espacios De La Cotidianidad." *Música Oral Del Sur: Revista Internacional* 8: 157–169.

Martín Cabello, Antonio. 2004. "El Sonido De La Cultura Postmoderna: Una Aproximación Desde La Sociología." *Saberes: Revista De Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales* 2.

Mas i Sempere, Xavier. 2010. "La Música En La Transición a La TDT: Programas Televisivos y Experiencias Multimedia." In *La Calidad De Los Contenidos Audiovisuales En La Multidifusióon Digital*, ed. Miquel Francés, Josep Gavaldà, Germán Llorca, and Àlvar Peris, 109–124. Barcelona: Editorial UOC.

Menger, Pierre-Michel. 1980. *Le Marché e La Musique Contemporaine Sérieuse, La Condition Des Compòsiteurs Et Les Aides à La Création En Europe*. Estrasburg: Consell d'Europa.

———. 1983. *Le Paradoxe Du Musicien*. París: Flammarion.

———. 1988. "El Oído Especulativo: Consumo y Percepción De La Música Contemporánea." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 109–152.

Menger, Pierre-Michel, and Dianne Cullinane. 1989. "Technological Innovations in Contemporary Music." *Journal of the Royal Musical Association* 114 (1): 92–101. doi:10.1093/jrma/114.1.92. http://www.informaworld.com/openurl?genre=article&doi=10.1093/jrma/114.1.92&magic=crossref||D404A21C5BB053405B1A640AFFD44AE3.

Miguélez, Faustino. 1988. "Presentació." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 5–6.

Noya, Javier. 2010. "Paradigmas y Enfoques Teóricos En La Sociología De La Música." *Grupo MUSYCA*. http://www.grupomusyca.com/Trabajos_y_publicaciones_files/Noya_Paradigmas_Sociologia_Musica.pdf.

Regelski, Thomas A. 2007. "Dando Por Sentado El 'Arte' De La Música: Una Sociología Crítica De La Filosofía Estética De La Música." *Revista Electrónica De LEEME: Lista Europea De Música En La Educación* 19: 1–10.

Rodríguez Ferrándiz, Raúl. 2010. —Música Clásica y Medios De Comunicación: Roll over , Beethoven." *Trípodos* 26: 95–105.

Rodríguez Morató, Arturo. 1988a. —Guía Bibliográfica." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 227–256.

———. 1988b. —La Trascendencia Teórica De La Sociología De La Música: El Caso De Max Weber." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 9–61.

———. 1996. *Los Compositores Españoles: Un Análisis Sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

———. 2007. —La Perspectiva De La Sociedad De La Cultura." In *La Sociedad De La Cultura*, ed. Arturo Rodríguez Morató, 11–51. Ariel. Barcelona.

Rodríguez Suso, Carmen. 2002. *Prontuario De Musicología: Música, Sonido, Sociedad*. Barcelona: Clivis Publicacions.

Saladrigues Solé, Ramón. 2002. —La Demanda De Música Clásica En Vivo."

Samson, Jim. 2011. —Romanticism." In *Grove Music Online*, ed. Laura Macy.

Searle, Humphrey. 1938. —Problems of Contemporary Music." *The Musical Times* 79 (1145): 493–495.

Serravezza, Antoni. 1988. —Las Tradiciones Especulativas De La Sociología De La Música y La Estética." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 62–78.

Silbermann, Alphons, Pierre Bourdieu, Roger L. Brown, Roger Clausse, Vladimir Karbusicky, Heinz Otto Luthe, and Bruce Watson. 1971. *Sociología Del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Simmel, Georg. 2003. *Estudios Psicológicos y Etnológicos Sobre Música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Small, Christopher. 1999. —El Musicar: Un Ritual En El Espacio Social." *Revista Transcultural De Música* 4.

Steingress, Gerhard. 2006. —El Caos Creativo: Fiesta y Música Como Objetos De Deconstrucción y Hermenéutica Profunda. Una Propuesta Sociológica." *Anduli: Revista Andaluza De Ciencias Sociales* 6: 43–75.

———. 2008. —La Música En El Marco Del Análisis De La Cultura Contemporánea: Un Replanteamiento Teórico y Metodológico." *Política y Sociedad* 45 (1): 237–260.

Supicic, Ivo. 1988. —Las Dificultades De Los Enfoques Sociológicos y Socio-históricos." *Papers: Revista De Sociologia* 29: 79–108.

Toledo Ramírez, Sandra D. 2008. —Consumo De Música Clásica: ¿distinción o Diferenciación Social? Aproximación Sociológica Al Público De La Temporada Oficial 2006 De La Orquesta Sinfónica Nacional." In *Ponencia Para El III Encuentro De Nuevas Voces En Las Ciencias Sociales*, 1–19. http://www.iis.ucr.ac.cr/actividades/ponenciasNV/ConsumodeMusicaClasica.pdf.

Treibert, Hubert. 1985. —Elective Affinities Between Weber's Sociology of Religion and Sociology of Law." *Theory and Society* 14 (6): 809–861.

Valera Casas, Augusto. 1987. —El Intérprete De Música Clásica: Emisor y Líder De Opinión En La Comunicación De Masas."

Valls, Manuel. 1967. *La Música Contemporània i El Públic*. Barcelona: Edicions 62.

Vásquez Rocca, Adolfo. 2006. —Música y Filosofía Contemporánea: Registros Polifónicos De John Cage a Peter Sloterdijk." *Cuenta y Razón* 144: 35–44. http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/144/Num144_006.pdf.

Vieira de Carvalho, Mário. 1991. "Sociologia Da Música: Elementos Para Uma Retrospectiva e Para Uma Definição Das Suas Tarefas Actuais." *Penélope: Fazer e Desfazer a História* 6: 11–19.

Zerzan, John. 2001. "Finalidad y Totalidad." In *Futuro Primitivo*, ed. John Zerzan. València: Numa Ediciones.