



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Doctorat en Ciències Socials

La

música clàssica

Contemporània:

una perspectiva sociomusicològica

Tesi doctoral
Xavier Mas i Sempere

Directors
Josep Martí Pérez
Rafael Xambó Olmos

Xavier Mas i Sempere

La música clàssica contemporània

Una perspectiva sociomusicològica

Tesi doctoral

Santa Pola, maig de 2017

La música clàssica contemporània: una perspectiva sociomusicològica
2017, Xavier Mas i Sempere

Edició: a càrrec de l'autor
Impressió: La Imprenta (Paterna)

Primera versió: maig de 2017

Aquesta obra està subjecta a la llicència de Reconeixement-
NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional Creative
Commons. Per veure una còpia de la llicència, visiteu
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Als meus pares, Antoni i Mariàngels.
Per totes les paraules que m'han ensenyat i, especialment,
per una que m'acompanya des de fa 27 anys.



Concert per a violí n. 1 – Philip Glass (1987)

¿Qué podemos decir de la música sin involucrar nuestro propio amor por ella y, en primera instancia, sin escucharse a uno mismo?

Antoine Hennion (2010: 27)

...basta recordar el que amb tant d'encert escrigué Jacques Attali: “amb la música va néixer el poder i el seu contrari: la subversió” (1978:15).

Josep Martí (2015: 10)

The people that are interested in science are very often interested in music and in dance.

Philip Glass (*Philip Glass & Arturo Bejar | Talks at Google, 2016: 12'28''*)

I'm indebted to my teachers and mentors who encouraged me to make music and to think about music as *if it really meant something other than itself*.

Philip Tagg (2012: ix)

Taula de continguts

Excusatio i agraïments	i
Introduction in English	vii
1. Breu nota epistemològica.....	1
2. Objectius	3
3. Objecte d'investigació	5
3.1. Delimitació de l'objecte d'investigació	5
3.2. Limitacions de la investigació.....	18
3.3. Vies d'investigació.....	19
4. Metodologia	21
4.1. Sobre la ciència i l'objectivitat.....	22
4.2. El mètode	23
4.3. Les tècniques d'investigació	24
5. Antecedents i marc teòric.....	27
5.1. La música, un element universal.....	27
5.2. El binomi música i societat	31
5.3. Música per comunicar	38
5.4. Consumits per la música	41
5.5. El poliedre de la Sociomusicologia contemporània	44

6. Divisions i terminologia de la música.....	49
6.1. Una qüestió de noms	49
6.2. Sobre les classificacions, les etiquetes i els eufemismes	50
6.3. Una proposta des de la Sociomusicologia.....	54
6.3.1. La divisió binària.....	54
6.3.2. La subdivisió ternària	55
6.3.3. Els trets socials de la divisió	56
7. Corpus empíric.....	59
7.1. Les programacions de les orquestres i els auditoris de l'Estat espanyol.....	59
7.1.1. Orquestres, auditoris i abonaments	59
7.1.2. Temporades 2014-2015 i 2015-2016	68
7.2. Col·lectius artístics.....	94
7.2.1. Compositors i intèrprets	94
7.2.2. Acadèmics i gestors culturals.....	106
7.2.3. Públics i audiències	114
7.2.3.1. Les grans dades culturals.....	114
7.2.3.2. Els cicles del CNDM.....	130
7.2.3.3. Un cas específic: Alacant Actual.....	133
7.2.3.4. Els discursos dels abonats simfònics.....	137
7.3. Mitjans de comunicació	148
7.3.1. Revistes d'actualitat musical clàssica	148
7.3.2. Emissores temàtiques de música clàssica.....	172
7.3.2. Premsa generalista.....	191
7.3.4. Televisió pública	201
7.4. Discogràfiques i plataformes de difusió.....	213

8. Conclusions.....	227
8.1. Conclusions en català.....	227
8.2. Conclusions en anglés.....	237
8.3. Excurs a propòsit de l'epistemologia.....	248
9. Bibliografia.....	251
10. Índex de figures, taules, gràfiques i mapes.....	273
10.1. Índex de figures.....	273
10.2. Índex de taules.....	274
10.3. Índex de gràfiques.....	276
10.4. Índex de mapes.....	280

I hate “classical music”: not the thing but the name.

Alex Ross (*Listen to this*, 2001)

...i jo també.

Excusatio i agraïments

Com que aquest és el primer epígraf de la tesi doctoral, permeteu-me que el faça servir, en primer lloc, per donar-vos la benvinguda. Sigueu ben arribades, doncs, a aquestes pàgines: un volum que conté, no només un exercici científic, sinó que duu imbricat a les seues línies un viatge personal. Tres anys intensos de reflexió i de modulació de la mirada que m’han dut fins a la redacció d’aquestes primeres –cronològicament, darreres– pàgines. Us invite, des d’ara, que us endinseu en aquest compendi de capítols que, a banda de perseguir uns objectius, deixen constància d’un camí que ha patit no poques vacil·lacions i que s’ha hagut de redibuixar en nombroses ocasions.

Faig esment, primer, dels esculls estrictament científics. Tres foren les crisis –tres, com si fora quelcom religiós– que va patir aquest treball. La primera, al poc de començar. De primeres, ja no servia la forma d’entendre la música que ens havien ensenyat fins llavors. Ni la nostra forma d’entendre-la ni les paraules que fèiem servir per referir-nos-hi. Sociològicament, no podíem assumir les premisses humanistes i, de sobte, ja no hi havia més música clàssica. Però... – intentàvem defensar-nos– ...és una música que ens fa sentir quelcom especial. Ens transporta a un estat elevat i ens afecta molt profundament. Clar: igual que altres tipologies de músiques a altres persones. El nostre edifici de la música s’esfondrava i ens vèiem obligats a un exercici cartesià de reconstrucció. Una bona part d’aquest treball forma part del capítol sisé. Allí presentem la nostra proposta alternativa i científica: música despersonalitzada i música participativa.

La segona crisi es va produir just al mig del camí. A pesar de l’avançat estat de l’obra, ens va obligar a paraitzar-ho tot i a centrar els nostres esforços en la justificació, no només, del nostre treball sinó del conjunt de les ciències socials i humanes. Apel·lats des de l’aparent infal·libilitat de les ciències naturals, vam haver de repensar conceptes com el de *mètode*, *objectivitat*, *veritat* i *ciència*. Els estudis de la Sociologia del coneixement científic i les aportacions de Jesús Ibáñez –omnipresent i imprescindible en aquestes pàgines– ens aportaren el bagatge i les respostes suficients per seguir endavant. D’aquesta recopilació fonamental en fem esment en el capítol quart.

Poc abans d’acabar la redacció de la tesi doctoral va aparèixer la darrera de les crisis. Ara es tractava de dirimir la utilitat del nostre treball. De contestar si, en algun moment, serem útils per al conjunt de la societat. Pot fer cap bé que investiguem açò? Podrà ajudar a millorar la vida d’algú la nostra investigació? Algú ens escoltarà? El debat intern ha quedat concretat en l’excurs final i, allí també, aprofitem per fer nostra la defensa de les mestres i del seu treball amb les persones més joves. Esperem que aquests dubtes no s’entenguen com a mostra de flaqueza i d’inseguretat sinó, al contrari, com a reconeixement humil de la nostra inherent

condició humana. Les conclusions d'aquest darrer excurs es poden acompanyar, d'alguna forma, de la sentència foucaultiana que fem nostra: “Je n'écris pas un livre pour qu'il soit le dernier; j'écris un livre pour que d'autres livres soient possibles” (1994: 162).

A banda d'aquests condicionants, volem fixar al paper –material o virtual– una segona circumstància més terrenal però absolutament determinant. L'elaboració d'aquest treball ha estat possible, només, per l'existència de les ajudes públiques als programes d'investigació. Sense l'obtenció d'una de les ajudes per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del programa VALi+d, en la convocatòria de 2013, de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana aquest projecte s'hauria envellit en un calaix sense cap possibilitat de fer-se efectiu. La història de vida del sotasignat, probablement, s'hauria allunyat de la investigació. Una realitat que, per desgràcia, acaba així per a molts científics que han d'abandonar o que es veuen condemnats a la precarietat. Siguen aquestes línies, doncs, un agraïment i una crida a seguir construint un estat del benestar i de les polítiques públiques científiques.

Arribats aquí –i feta la corresponent menció a qui paga aquest treball, que és tota la societat valenciana– ens trobem en l'emotiva tasca de donar les gràcies. Un exercici que, com d'altres experiències fortes en la vida, ens plena de sentiments contradictoris: alegria per reunir en un text a persones ben estimades i destret perquè l'oblit ens faça condemnar algú a l'absència. De bestreta, doncs, us demane indulgència si aquest fora el cas.

La primera menció ha de ser per als codirectors de la tesi. El doctor Rafa Xambó em va invitar a la Sociologia i, ja fa molts anys, em va fer llegir la persona que més m'ha canviat la forma de veure el món: el seu mestre Jesús Ibáñez. El doctor Josep Martí m'ha fet anar, sempre, un pas més enllà i les seues aportacions han estat vertaders reptes intel·lectuals. Des de l'admiració més absoluta, moltíssimes gràcies.

No puc mencionar bona part de les persones que han participat i que s'han implicat en aquest projecte –coses del codi deontològic–. Tot i això, m'agradaria concentrar aquest agraïment en Isabel Imaz i Juan Manuel Ruiz, del Centro Nacional para la Difusión Musical, en la productora Celia Zaragoza i en Mónica Ramos i Natalia Orts de l'Auditori de la Diputació d'Alacant.

El Departament de Sociologia i Antropologia Social ha estat la meua casa durant bona part d'aquests anys. Aquell espai de reflexió i de treball ha estat també un punt per a l'intercanvi amb l'acompanyament, sempre, de les col·legues d'administració Adela Díaz, Amparo Gallel, Carlos Izquierdo i Sagrario Argudo. Vull manifestar, aquí, el meu agraïment a totes les persones que han tingut un moment per a mi i que, amb la seua actuació, m'han fet aprendre i fer camí. No us podré dir a totes però, permeteu-me que aquest agraïment general el personalitze en el doctor Lorenzo Revuelto i els docents dels cursos de doctorat, la doctora Erika Masanet, el doctor Víctor Agulló, la doctora Sandra Obiol, el doctor Joaquim Rius, la doctora Capitolina Díaz i la doctora Zira Box.

Aquest viatge, emperò, ha tingut també etapes a l'Alentejo portugués i a l'Alacantí. De l'experiència d'Èvora, a banda del descobriment del fado –*eu estava ali só porque tinha que estar / e tu chegaste porque tinhas que chegar*– he d'agrair la confiança del doutor Eduardo Lopes i *as verdades* del fagotista Daniel Blanco. En la felïç tornada a Alacant –que van gestionar i de la que han fet un camí planer Javier López i David Plaza– he trobat la millor acollida de la mà del doctor Raúl Ruiz i tota l'atenció i el tutoratge del doctor Juan Antonio Roche.

Per més llunyans que queden en el temps –o en l'espai– no vull oblidar la marca que han anat deixant en mi i en el treball present el doctor Rafael Castelló, el doctor Luis Enrique Alonso, el doctor Germán Llorca, el doctor Àlvar Peris, el doctor Francesc Martínez, el doctor Gil-Manuel Hernández, la doctora Arantxa Grau, el doctor Toño Santos, el doctor Antonio Ariño, el doctor Vicent Querol, el doctor Jesús Millán, el doctor Paco Torres i el professor i amic José Vicente Campello. Amb molt d'afecte recorde les sessions del doctor Antonio Méndez en els estudis de comunicació: en les seues classes vaig viure alguns dels moments més lúcids de l'accés a la universitat. No seria just, ni plenament honest, si en aquestes pàgines no guardara un espai per als professors Joan Piera, Josep Aledon, Fede Zaragoza i Jesús Martín i per a les mestres Inma i Maite. Totes elles em van proporcionar, amb molta estima, les eines fonamentals per anar pel món i van motivar la meua curiositat perquè no parara mai de fer-me preguntes.

De tot aquest recorregut formatiu tinc, també, la sort d'haver incorporat algunes persones a la nòmina d'amics. Elles no ho saben, crec, però, més enllà de l'aula, la seua companyia ha sigut sovint una vertadera lliçó de vida. És el cas de la doctora Emma Nicolau que mai s'ha estalviat paraules ni afecte. O del doctor Manolo Rodríguez, amb qui els dinars han sigut un vertader aliment per a l'ànima. És el cas de la dissenyadora i artista Laura López, que em va ensenyar el color de la vida i la plenitud de les coses boniques. O de la doctora Eli Marco, amb qui hem rigut de la ciència i per la ciència.

Vull fer una menció molt especial a les meues estimadíssimes amigues la doctora Marina Requena i el doctor David Muñoz. Amb elles vaig compartir despatx, dèries i felicitat. Elles han sigut les tutores diàries d'aquest treball i m'han ensenyat la majoria de les coses que he après durant aquests anys. Des del cor, i fins a Ontinyent i a Xàtiva, moltes gràcies.

L'enginyer Fidel Año i la doctora Judith Márquez han sigut la meua família a València. Amb ells he conviscut i m'he fet millor persona. M'han ajudat a obrir la meua ment i a pensar les coses dels d'altres punt cardinals. Tots dos estan molt presents en tot aquest treball. Molt. Si a l'atzar haguera d'agrair tres dons, un d'ells seria comptar amb el seu afecte i la seua amistat.

Company de batalles i de camins és l'aventurer i tècnic de turisme Manuel Jaume Manarel. Amb paciència infinita m'ha acompanyat en aquest viatge que, de retruc, ens ha dut a recórrer la península ibèrica. La seua paraula, mesurada i justa, ha sigut, molt sovint, la porta a l'eureka. Amic de confidències i de faristol, sempre és un plaer compartir amb ell música i conversa.

Tota aquesta música, precisament, ha estat possible a dues institucions fonamentals del meu poble, Santa Pola. D'una banda, l'Escola de Música Mestre Alfosea i, d'altra banda, la Unió Musical de Santa Pola. En la primera, vaig aprendre música i no només música i, en la segona, he desenvolupat –i desenvolupe encara hui– la meua vessant instrumentista. Aquests anys de trajectòria m'han permés conèixer algunes persones realment excepcionals a les qui he d'afegir, a més, la meua admiració com a músics: Loreto Lledó, José Ramón Mas, Luis Baeza, David Botella, Jéssica Pons, Pepito Miralles i Antonio Blasco.

Aquesta pràctica musical tan estesa al País Valencià és, també, un punt de trobada i de relacions socials. Els assajos, les actuacions i les esperes anteriors, forjaren unes amistats que, hui, travessen fronteres locals i continentals. L'arquitecte Luis Mas, la professora Freddie Banks, la terapeuta Elena Martínez i l'enginyer Antonio Fuentes han format part d'aquest camí i han inspirat, també, algunes de les seues pàgines. Esperem que, en algun moment, puguen trobar la forma de tornar a Santa Pola.

Abans de finalitzar vull mencionar l'alumnat del mòdul Sociologia Avançada de las Aulas Universitarias de la Experiencia del Campello de 2017. Aquestes sessions, a banda de tot l'aprenentatge que em van proporcionar com a docent, em van il·lustrar d'allò més bé la teoria de Pierre Bourdieu. La classe que vaig dedicar a la Sociologia de la música els vaig plantejar la meua biografia a partir d'una sèrie d'audicions. A poc a poc, mentre els contava la meua experiència formativa, anaven canviant la seua reacció. El que al principi era sorpresa –que amb 29 anys els estiguera fent de professor– es va convertir en un gest d'obvietat: no era estrany que, venint d'aquell entorn, m'haguera convertit en açò. I, precisament per això, perquè sóc el que vosaltres heu fet de mi, vull acabar agraïnt-vos tot el que, amb vosaltres aprenc cada dia.

El que puga dir dels meus pares, sempre serà poc. Ells han sigut els models a seguir i la seua confiança i la seua estima m'han fet sentir-me la persona més afortunada del món. De ma germana, Beatriu-Llibertat, només que puc elogiar la seua valentia i el seu èxit en la pràctica música: un àmbit on em va superar ja fa molts anys. Els meus compares, Pascual Antonio i Paquí, comparteixen la mirada subversiva i rebel. Moltes gràcies per les vostres revisions i per fer que aquest treball parle, també, en altres llengües. El meu oncle José Jaime m'ha regalat infinitat d'experiències amb la música i ens va demostrar que la determinació ho és tot quan es vol recórrer un camí sense traçar: ell és, hui, el referent de la nissaga de músics Sempere.

Si és veritat que nosaltres som, també, la gent que ens estima jo tinc la sort, en el moment d'escriure aquestes pàgines, de comptar amb la iaia Josefina, la teta Vicentina, el tio Pascualín, la tia Jose Tere, el tio Juan Manuel, la tia Rosa, la tia Manoli, la tia Maria José, la teta Maria Teresa, Diego, la teta Nuria, Vicente, la cosina Mireia, el cosí Rafa, el cosí Alejandro, el cosí Pau, el cosí Esteve, la cosina Miriam, la cosina Alba i el nebot Rafa. I acollit, amb afecte, com un mes per la Tere, Vicente, Rafael, Maria José, Santi, Tomás, Manuel, Elena i Mainer. En aquest treball no només soc jo sinó que estan tots ells.

Finalment, he d'agrair molt afectuosament l'ajuda incondicional de la Mayte. Una amiga de la banda que, un dia de març a Algemesí, va decidir que volia compartir amb mi aquesta experiència fabulosa de la vida. De tota la infinitud del temps i de l'espai, he tingut la sort de coincidir amb ella en aquest present. Gràcies per tots els riures. *Anytime, anyplace, anywhere.*

Introduction in English

So-called contemporary classical music is a cultural, artistic and social phenomenon. Over a century after its origin – at the beginning of the 20th century – it is still in the process of definition, space location and negotiation with the public and trying to gain prestige. Our research question arises from this unstable situation and one of constant construction: what is the position of contemporary classical music in our regional context?

This question is the starting point for our sociological-musical reflection. The question, thus, ends up being translated into key terms used by the social sciences. On the one hand, its presence. The different artistic and cultural manifestations where this sound phenomenon appears: what, who, where and when. On the other hand, its management; the different forms under which it takes place in the different social interconnection processes: how, when and why. Social processes –production, diffusion and musical consumption– and discourses (which include aesthetics, public policies of artistic diffusion and the power fights for the hegemony of the musical discourse) are the two branches through which we articulate our main objective. Thus, this research's main contribution should be to determine the presence and management of contemporary classical music in Spain.

At the same time, another twofold objective of ours –although secondary– is to carry out a revision of the terminology and classification of the art of sound which we have inherited. Then, to propose a more suitable division and conceptualization for the scientific research and carried out from the critical and subversive paradigm itself. Music has not yet had a rigorous conceptualization process. Even today we still carry the weight of terms which come from the colloquial linguistic field, with an ideological load, not innocent at all, and with all the ethnocentric and elitist bias: *classical* music, *popular* music, and *traditional* or *folk* music. Another element which is added to this scientific obstacle is the original sin which brings about the division between Musicology –focused on history and the sciences of music at Western academies– and Ethnomusicology –focused, firstly, on whatever manifestation, beyond Western political barriers and, secondly, in the manifestation of oral and folkloric traditions of the researcher's territories themselves. This paternalistic and discriminatory consideration must be overcome with holistic reflections which are free from the ideological apriorisms, and able to identify with critical and multidisciplinary ability –in addition to the scientific richness of Musicology and Sociology– the characteristics of the different societies.

Sociomusicology is a discipline with a relatively modest development in Spain and in the scientific production in Catalan. Consequently, we would like our doctoral thesis to be a testing ground where we can prove the validity of the methodology and the theoretical framework used to study the musical phenomenon. With these constant dialectics between both disciplines –Sociology and Musicology– we aim to shape our approach and to enrich the social and artistic postulates. Our aim is, all in all, to create a theoretical and methodological framework suitable for the study of whatever type of music from a critical and holistic perspective.

Finally, the introduction of our proposal within the scientific and artistic community aims to be useful in the field of the public policies and of those of cultural management. That is why, as our last secondary objective, our thesis aims to provide the tools and strategies to facilitate a greater and bigger diffusion of the studied phenomenon. By presenting the information at the disposal of the art field, we would like the actions regarding musical themes to have a firm theoretical and empiric basis.

This research is articulated, mainly, around the *contemporary classical music* syntagm. It is important, thus, that we clarify the meaning we give to each of the three elements in play. On the one hand, we understand classical music as that musical typology linked to the Western academic, artistic and philosophical tradition and with a social recognition based on the technical complexity of its composition (harmony, counterpoint, orchestration) and its interpretation, in the structural composition which allows to delimit styles and genres and in the usage of certain spaces for its diffusion (auditoriums, theatres, concert halls). On the other hand, and after having assessed the different historiographical options, we believe that contemporary classical music is all that classical music composed between 1900 and the present.

The empirical corpus of this doctoral thesis is constructed through the articulation of elements from three different fields which, simultaneously, establish links among themselves. Firstly, the field of the art. Here we shall find the different actors which form part of the musical creation and diffusion process: composers, performers (instrumentalists and conductors), the public (audiences), academics and cultural managers –the last three, also, linked to the following field. Furthermore, we shall include the programs of the symphonic season tickets. Secondly, the power field, where, apart from the three above-mentioned elements, we shall focus on the discographic production and music consumption. Finally, in the field of the mass media, we shall analyze the traditional mass media: television, radio and press, with special attention to the magazines specialized on classical music.

It should be mentioned that we have carried out our research within the geographical limits of Spain even though we have, always, paid special attention to the territories of our linguistic environment. Therefore, in the case of the auditoriums and mass media, we have wanted to include, specifically, cases in the País Valencià, Catalonia and the Balearic Islands and the media in Catalan.

Following the most common practices of contemporary Sociolinguistics, we conjugate quantitative and qualitative methodology. From each one of them we shall extrapolate its more interesting possibilities, and combine them in such a way that allows us to efficiently and relevantly cover the different elements of our research topic. With the former, we shall measure elements –under the classic conception of objectivity– of the social reality and shall try to establish generalizations and causality links. The statistics analysis will allow us to convert the information gathered structurally and systematically into conclusive mathematical elements. At the same time, with the latter, we shall describe the human action and, through the interpretation, we shall try to establish meanings which allow us to understand it.

Through quantitative methodology we shall arrive at specific data about the program of the auditoriums –number of pieces, composers, time– and the audiences of the *Alicante Actual* at the *Auditorio de la Diputación de Alicante* cycle. We shall also be able to see the presence of contemporary classical music in the traditional mass media, such as the press, radio, and television. Furthermore, we shall be able to see how the current classical music magazines are configured and how the discographic offer is orientated –in the labels Deutsche Grammophon and Decca Classics– and the consumption in *streaming*, in the Spotify platform in our research field.

Using qualitative methodology, we shall be able to analyse the contents that the mass media carry out around classical music and, more specifically, contemporary music. And we shall also analyse the discourses of the members of the artistic framework of music, which will allow us to get to know what their perception of contemporary classical music is, and how they explain it.

A deeper analysis of the usage of techniques allows us to distinguish two big working mechanisms. The analysis of the programs –both of the symphonic auditoriums, and the *Alicante Actual* cycle– of the production of the discographies, of the music consumption in streaming and the informative pieces in the daily press has been done from the gathering and transfer of the data to a matrix. Then, a quantitative analysis has been carried out from the comparison of all the different variables. For this task the SPSS software has been used, from which we have been able to define the variables, calculate the statistics data and elaborate a graphic which allowed us to read the data through a visual representation.

Regarding television, radio and magazines, as we had to list the programs, count the minutes and consider the pages, we have used Microsoft Excel software to elaborate some tables. With secondary data –provided by both *Centro Nacional para la Difusión de la Música* and the Cultural Ministry itself, through its annual– the task has been limited to its recovery and integration into the research, without any later manipulation of the data.

Finally, for the study of composers, performers, academics and cultural managers we have opted exclusively for qualitative methodology. In this case, we have combined the in-depth interview, the transcription and the analysis of the discourse. The snow ball sampling allowed us to gather 28 interviews, from different parts of country and all with Spanish nationality. This technique allowed us, despite all the problems when trying to access the subjects of interest, to appreciate the ideas of creators of different trends and schools, instrumentalists of different musical practices and academics and managers of different political views and cultural traditions.

With the purpose of gathering some specific topics which were of interest to us, a pattern was created on which to develop the interview. In the first section, we dealt with personal elements: their family and formative context and we learnt about different aspects of the consecutive socializations of the subject. In the second one, we focused on the artistic and social elements and tried to gather the incidence of the consumption of the mass media, their taste, the

aprioristic reflections of music and their terminology. In the case of the composers we added a section which dealt exclusively with creation. Finally, in all cases, we focused on contemporary classical music and tried to learn about the opinion of the interviewee about the impact of the public on their work and the diffusion strategies.

Parallel to the interviews, we carried out the transcription. The analysis, in this way, could be carried out together and simultaneously with all the materials. Even though we have identified codes in the different parts of the interviews, we have done so only to distinguish the sections covered. The discourses, however, have been regarded in full and always understanding them as a “jugada para legitimizar la propia posición y prácticas frente a aquellos discursos que podrían cuestionarlas” (hand to legitimize their own position and practices in front of all those discourses which might question them –my translation) (Martín Criado, 2014: 134).

The public –in their own position of audience at an auditorium– has been approached also using this same methodological trend, through a discussion group. A group which, formed by 6 people, gathered at the *Auditorio de la Diputación de Alicante* at the beginning of 2017, just before one of the concerts of the symphonic cycle.



1. Breu nota epistemològica

La investigació que succeeix en les pàgines següents la va posar en marxa un jove adolescent. Home, de *raça* blanca, d'un territori ric de l'hemisferi nord –el País Valencià– i format intel·lectualment i artísticament al si d'un sistema educatiu occidental. La seua infantesa havia tingut de banda sonora la música d'una modesta discoteca articulada, inicialment, al voltant de la col·lecció *Los dioses de la música*. Una edició de compactes que s'allarga cronològicament des de Corelli fins a Stravinsky. Simultàniament, al conservatori, intentava entendre's amb el violí. No tinc massa clar si alguna vegada ho va aconseguir. En qualsevol cas, tot aquell univers sonor que havien construït la família, a casa seua, i els docents musicals tenia, precisament, un límit boirós en la figura d'Stravinsky.

Segurament, aquella va ser la meua primera pregunta científica: què hi ha després d'Stravinsky? Les respostes tèrboles que vaig rebre en un primer moment, encara m'ho van fer més atractiu: en el terreny de les ombres s'amaguen les troballes més interessants i, per això, calia posar-hi llum. Vaig començar a experimentar –ja em permetran expressar-me en primera persona en aquesta introducció– i em vaig trobar amb un Aleph hipnotitzador. Vaig començar a familiaritzar-me amb Schoenberg –i els seus deixebles Berg, Webern i Adorno–, a sorprendre'm amb Cage i Stockhausen, a entreveure Nono, Varèse, Berio, i a ser conscient que he tingut la sort d'arribar a ser coetani de Bernstein (el dels musicals i les simfonies) o de Boulez. El meu gust, emperò, va quedar encisat amb Glass, un novaiorquès amb perfil esbojarrat que encara viu en el moment de materialitzar aquestes pàgines.

Començava així a entreveure l'objecte d'investigació. La forma d'abordar-lo, emperò, arribaria després d'un procés d'aprenentatge i de reflexió llarg i intens. La Musicologia i la Sociologia es van revelar com les dues branques científiques que calia conjugar per arribar a entendre tot aquell torrent musical, artístic i social. Aquell moment és el nostre punt de partida.

Aquesta descripció, esperem, servirà al lector per conèixer quina serà la nostra mirada a la realitat social. Som conscients de la impossibilitat de l'objectivitat, de la neutralitat i de la desaparició del subjecte en la investigació. Per això, precisament, ens hem explicitat. Volem deixar palès, tot i això, la nostra diligent actuació científica i la voluntat constant per efectuar i presentar l'anàlisi de la forma més honesta possible. Hem elaborat aquest treball amb una doble vessant epistemològica. Per a què? Idealment, per a augmentar el nostre bagatge de coneixements i avançar un esglauó més en la Sociomusicologia del nostre país. Pragmàticament, per a obtenir el títol de doctorat que ens permetrà incorporar-nos a la comunitat científica com a membre de ple dret i poder continuar així la nostra carrera investigadora en l'àmbit de l'acadèmia. Per a qui? Evidentment, i en primer lloc, per a nosaltres mateixos. En segon lloc, per posar-la a disposició de la comunitat científica, artística de les polítiques públiques i dels gestors culturals. Aquest treball és una modesta panoràmica que els pot ajudar a entendre la realitat sociocultural de l'Estat espanyol. I la política, com a braç armat de la Sociologia, és l'encarregada de posar en marxa aquelles mesures que puguen fer possible la democratització



artística i la justícia social. Components imprescindibles perquè tothom tinga accés a la producció, a la difusió i al consum musical.



2. Objectius

L'anomenada música clàssica contemporània és un fenomen cultural, artístic i social. Més d'un segle després de la seua gènesi –l'arribada del segle XX– encara es troba en procés de definició, d'ubicació en espais, de negociació amb els públics i d'assumpció de prestigi. Davant aquesta situació inestable i de construcció constant apareix la nostra pregunta d'investigació: quina és la situació de la música clàssica contemporània al nostre context estatal?

Aquest interrogant posa en marxa la nostra reflexió sociomusicològica. La pregunta, així, s'acaba traduint a termes clau de les ciències socials. D'una banda, la presència. És a dir, les diferents manifestacions artístiques i culturals on apareix aquest fenomen sonor: el què, el qui, l'on i el quant de la qüestió. D'altra banda, el tractament. Això és, les distintes formes sota les quals participa en els diferents processos d'interconnexió social: el com, el quan i el perquè. Processos socials –de producció, difusió i consum musical– i discursos (que inclouen l'estètica, les polítiques públiques de divulgació artística i les lluites de poder per l'hegemonia del discurs musical) són els dos eixos per mitjà dels quals articulem el nostre objectiu principal. Així doncs, la principal conclusió que haurà d'aportar aquest treball és determinar quina és la presència i el tractament de la música clàssica contemporània a l'Estat espanyol.

Simultàniament, un altre objectiu, dual, que ens plantejem –tot i que de manera secundària– és dur a terme una revisió de la terminologia i de la classificació de l'art sonor que ens ha arribat fins l'actualitat. Posteriorment, proposar una divisió i conceptualització més adient per a la investigació científica i produïda des del propi paradigma crític i subversiu. La música no ha viscut encara un procés de conceptualització rigorós. Encara avui arrosseguem termes que provenen de l'àmbit lingüístic col·loquial, amb tota una càrrega ideològica gens innocent i amb tot de biaixos etnocèntrics i elitistes: música *clàssica*, música *popular* i música *tradicional* o *folklòrica*. Un altre element que se suma a aquesta rèmora científica és el pecat original que suposa la divisió entre la musicologia –centrada en la història i les ciències de la música que es produïa a les acadèmies occidentals– i l'etnomusicologia –ocupada en qualsevol manifestació, primer, enllà de les fronteres polítiques d'Occident i, segon, en les manifestacions de tradició orals o folklòriques dels propis territoris de l'investigador. Aquesta consideració paternalista i discriminadora s'ha de superar amb reflexions holístiques que es desempalleguen dels apriorismes ideològics i que puguen identificar amb capacitat crítica i multidisciplinària –sumant la riquesa científica de la Musicologia i de la Sociologia– les característiques de les diverses societats.

La Sociomusicologia és una disciplina amb un recorregut relativament modest a l'Estat espanyol i en la producció científica en llengua catalana. Així doncs, pretenem que la nostra tesi doctoral siga un camp de proves on puguem demostrar la validesa de la metodologia i el marc teòric emprats per abordar el fenomen musical. Amb aquesta dialèctica constant entre ambdues disciplines –Sociologia i Musicologia– tractem de perfilar la nostra aproximació i d'enriquir els postulats socials i artístics. El nostre objectiu, en definitiva, és comprendre un



entramat teòric i metodològic adequat per a l'estudi de qualsevol música des d'una perspectiva crítica i holística.

Finalment, la introducció de la nostra proposta dins la comunitat científica i artística persegueix ser d'utilitat en l'àmbit de les polítiques públiques i de la gestió cultural. Per això, i com a darrer objectiu secundari, la nostra tesi vol proporcionar les ferramentes i les estratègies que possibiliten una major i millor divulgació del fenomen estudiat. Posant la informació a l'abast del camp de l'art volem que les actuacions en matèria musical puguen tenir una ferma base teòrica i empírica.



3. Objecte d'investigació

3.1. Delimitació de l'objecte d'investigació

Per tal de centrar el nostre objecte d'estudi, plantejarem, tot seguit, el procés de concreció que hem dut a terme al llarg de la nostra investigació. Primer, identificarem el «què» de la recerca dins el context global. I, posteriorment, indicarem quins han estat els fenòmens i els actors que hem considerat més adients per a l'operativització de la pregunta científica. En cada punt, a més, exposarem la pertinent justificació que ha guiat els passos de la investigació.

Considerant que el sintagma nominal *música clàssica contemporània* conforma la part fonamental de la nostra pregunta inicial, convé que deixem palès quins són els elements que el determinen. En la següent taula, elaborada a partir de l'entrada "Music" de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* elaborada per Bruno Nettl (2002: 428-431), podem observar les divisions –tipologies– de la música que es donen en diferents societats del planeta.

Western culture	Music (the boundaries are firmly drawn, if individually and without unanimity; something either is music, or it is not.)	
	Czech	Hudba (denotes primarily instrumental music and suggests vocal music in a secondary way)
	German	Musik (more comprehensive) <i>Unterhaltungsmusik</i> (música més destinada al entretenimiento que a la contemplación [Bonds, 2014: 39])
	Dutch	Toonkunst (similarly used for 'art music')
East Asian Cultures	Japan	Ongaku
		Biwa / Koto / Shakuhachi / Shamisen (concerto, dance, theater, folk)
	China	Gagaku Música minoritària de la cort (music of the left + music of the right)
		Yue (en origen, ideograma referit a totes les arts)
	Chinese music	Other music



Iran (Iran and the Middle Eastern Islamic Cultures)		Khandan (Reading, reciting, singing [...] non-metric, improvised, sacred, serious genres)	Musiqi (refers to the broad spectrum of music as does 'music' in Western culture)
India		Sangita (which in early times encompassed music and dance)	
		Gita / Git (in combination with other words designates different genres)	Sangita (it is the Indian vernacular word closest to 'music' but [being closer perhaps to <i>Tonkunst</i>] refers, most specifically, to classical or art music) Es divideix en categories segons trets estilístics, instruments, tipologies d'instruments, associació amb religió, dansa i drama i subdivideix en subcategories com ritme, emoció i ritual.
African cultures	Hausa (Nigeria)	Rok'o (specifically, 'begging', but that it too does not cover all organization of sonorities)	
	Basongye (Zaire)	(had a broad conception of what music is, but no corresponding term [...] a purely and specifically human product)	
	Tiv (Nigeria)	(have no word for music as a whole [...] the close association of music with other activities suggests that the Tiv [...] have little occasion to talk about all the musical sounds made by humans as a unit, and in separation from their contexts)	
	Shona (Zimbabwe)	Tamba (‘to play’, which is also used for dance and for music and dance together)	Musazako (derived from the English ‘music’ [...] glossed as continuous instrumental music [Hannan, 1984 <i>Standard Shona Dictionary</i>])
Amerindian cultures	(there is no word for 'music' as distinct from the word for 'song', possibly because of the predominance of vocal music)		
	Blackfoot people	(their traditional culture distinguished sharply between songs, which had supernatural sources, and speech, of human provenance)	
		Passkan (applies to events including singing, dancing and ceremony)	Songs (varied in significance, but all [...] were equally 'songs')
Oglaga Sioux	(two important morphemes [<i>ya</i> , relating to 'mouth', and <i>ho</i> , relating to 'sound'] serve to integrate a large number of objects, ideas and processes involving music. [...] the Oglaga		



		perceive their music to be natural [i.e. not man-made] and employ a synthetic model [...] to describe and analyze it)
	'Are'are people of Malaita	(they perceive twenty musical types with variants which they classify in four categories of unequal size. [...] the fact that the particle <i>kiro</i> is used for designations in all four categories [...] suggests the existence of a unified conception of music)
	Suyá	(have a conception of music whose shape and area of emphasis differ from those of the modern Western conception)

Taula 1 – La música en diferents societats del planeta

El que primer ens sobta en aquesta taula és l'enorme imbricació que té la música amb altres elements culturals. En algunes societats, la sincrasi és tal que determinats grups no han desenvolupat –no n'han tingut necessitat– un terme lingüístic independent per al concepte de *música*: és el cas dels Basongye, els Tiv o els Suyá.

També podem observar com, consecutivament, va sorgint un patró que tendeix a establir determinades diferències. A partir de la idea de sacralitat, divinitat o transcendència, les religions i les diferents elits han anat construint un binomi entre virtuós i pecaminós, prestigiós i desacreditat, diví i humà. El *Rok'o* dels Hausa –que significa, directament, rés– o la *Song* dels Blackfoot –qui consideren el cant com una expressió d'origen sobrenatural– ens proporcionen alguns exemples. En la cultura musulmana, el *Khadan*, una mena de lectura recitada dels textos sagrats, serveix per identificar una tipologia de música que pot fugir de qualsevol sospita de ser pecaminosa.

A banda de les divergències i les diferències, també trobem alguns punts de semblança. L'ideograma xinès “Yue” [乐], utilitzat avui dia per a expressar el terme *música*, es referia en un principi a totes les arts. De la mateixa manera, en la cultura grega, el terme *mousa* [μούσα] que feia al·lusió a les “muses”, va acabar donant origen a la paraula *música*.

[...] *musica* which was taken from the classical Greek *mousikē*. Referring originally to works or products of all or any of the nine Muses, it began gradually to be restricted to the arts generally covered by the modern term. It may be argued that this suggests a conception of music as the quintessence of arts and sciences of which the Muses were patrons (Nettl, 2002: 425-426)

Per trobar el nostre objecte d'estudi, ens hem de fixar en la realitat musical europea. Els exemples recollits per Nettl, de la cultura occidental, ens mostren un binomi molt semblant entre el txec, l'alemany i el danés. La llengua txeca distingeix entre *hudba* i *muzika* essent, aquest darrer terme, d'aplicació específica a la música instrumental. Com ja hem vist, anteriorment, amb Bonds (2014) aquesta manifestació sonora suscita, des de Beethoven, un major reconeixement públic. En alemany, encara es fa un pas més. Mentre que la paraula *Musik* fa al·lusió a la música en general, el terme *Tonkunst* [literalment, *l'art del so*] ens circumscriu a una determinada música estrictament de tradició occidental i que no té res a veure amb les manifestacions populars ni folklòriques. Encara més, amb els termes *Unterhaltungsmusik* i *Ernste Musik* es delimita una música per a l'entreteniment i una altra,



de gravetat, seriosa que exigirà un esforç intel·lectual acord a la transcendència que vol posar de manifest. La llengua danesa seguirà aquesta cosmovisió i introduirà, igualment, el terme *Toonkunst* per fer referència a un tipus de música artística.

En aquest punt determinat de les manifestacions sonores globals és on trobem el nostre objecte d'estudi: un fenomen sonor, amb una identitat pròpia i diferenciada, dins l'entramat musical de la cultura occidental. En termes de Christopher Small, *música de la tradició harmònica-tonal*, els supòsits de la qual “son los mismos del humanismo y el individualismo posrenacentistas” i amb “las virtudes y las limitaciones características de ese punto de vista” (1989: 19). En la següent taula presentem algunes de les divisions que, des d'Occident, s'han realitzat sobre la música.

Obra	Divisions			
<i>Encyclopædia Britannica</i>	<i>Classical</i>	<i>Popular</i>	<i>Jazz</i>	
<i>Gran Enciclopèdia Catalana</i>	Clàssica	Lleugera	d'Improvisació	Folklòrica
<i>Sociología de la música</i> , Adorno	<i>Elevada</i>	<i>Ligera</i>		
<i>Diccionario Enciclopédico de la Música</i> , Latham	<i>de Arte</i>	<i>Popular</i>	<i>Folclórica</i>	
<i>Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos</i> , Vega	<i>Música culta</i>	<i>Mesomúsica</i>	<i>Música folklórica</i>	<i>Música primitiva</i>

Taula 2 – Les divisions occidentals de la música

Com veiem en aquests exemples de la tradició acadèmica occidental, en tots els casos es planteja, almenys, un binomi que identifica l'existència d'una particular tipologia musical. A banda del terme ja introduïts –clàssica, elevada, artística, culta–, alguns autors han recollit propostes que, de moment, no han tingut tant recorregut. És el cas de la “música permanente” –terme usat en l'edició de 1952 de *La enciclopedia de música grabada* (Day, 2002: 18)– o de la “música de interès permanente” –concepte que, segons Timothy Day (ibídem) es feia servir fins mitjans del segle XX–. Aquestes nomenclatures, que analitzem i impugnem en un altre apartat d'aquesta tesi, ens serviran de manera provisional per vincular-nos a l'escolàstica musicològica.

De totes les opcions presentades, emperò, ens hem quedat amb el terme *música clàssica* ja que sol ser el més utilitzat en el context social de l'estudi. Hem prescindit de *música artística* ja que és un terme més propi de la musicologia anglosaxona –*art music*– i del terme *culta*, cada cop menys utilitzat, pel biaix elitista que suposava i que s'evidenciava clarament en el moment d'usar la seua parella lèxica –“cuando se habla de ‘música seria’, como sinónimo de música culta, el juicio de valor ya es bien explícito. Se trata, al fin y al cabo, de aquel etnocentrismo de clase que juzga el valor de la cultura según los propios parámetros de una



clase social determinada” (Martí, 2000: 228)–. El mateix podríem dir del terme *elevada* que, a més, no ha tingut gaire recorregut dins la literatura musicològica en llengües romàniques.

A mode de recopilació podem arribar a definir la música clàssica com aquella tipologia musical vinculada a la tradició acadèmica, artística i filosòfica occidental i amb un reconeixement social basat en la complexitat tècnica de la seua composició (harmonia, contrapunt, orquestració) i la seua interpretació, en la configuració estructural que permet delimitar estils i gèneres i en l'ocupació de determinats espais per a la seua difusió (auditoris, teatres, sales de concerts).

Frank Tirro, en un intent per assimilar el jazz a la música clàssica, exposa un seguit de característiques que serien incorporades per totes dues tipologies: “Se ajusta a normas establecidas de forma y complejidad, disfruta de un amplio repertorio de obras maestras reconocidas como tales y demanda determinados conocimientos musicales a artistas y oyentes” (2007: 25). Pérez Díaz, al seu torn, fa un exercici semblant però a partir d'una reflexió en l'ús del concepte *música culta*:

[La música clásica occidental] Posee una tradición larga, variada y sólida, una base teórica muy elaborada, la capacidad de producir obras de notable complejidad de contenido, requiere de un importante proceso de aprendizaje para dominar su composición y su interpretación y disfruta de un código de escritura preciso para muchas de las variables implicadas en su resultado final. Ahora bien, no necesariamente toda composición o interpretación realizadas dentro del marco de la tradición clásica alcanza per se un rango que la sitúa en un estado superior a cualquier otra manifestación musical (2005: 1418).

Hernández Iraizoz recorda que “la categoría ‘música clásica’, correctamente usada, solo remite a la música del clasicismo” (2013: 126) però que en la seua “acepción más expansiva [abarca] el tiempo transcurrido entre principio del siglo XVIII y mediados del XX, puesto que lo anterior suele recibir el adjetivo de ‘antigua’ y lo posterior el de ‘contemporánea’” (2013:126). Remetem al lector, novament, en aquest punt, al capítol cinqué del present treball on desenvolupem àmpliament el debat conceptual i efectuem una proposta teòrica i terminològica.

Per a aquest treball, i com a element bàsic, considerarem les definicions que –respectivament, per a música culta i música clàssica– han plantejat Gerhard Steingress i Josep Martí. El primer la defineix com a aquella música que “se interpreta a partir de la partitura, es invariable en su texto y, por tanto, es correcta en su ejecución en la medida en la que requiere una lectura exacta” (2008: 246). El segon la identifica com “aquella que actualmente se enseña en los conservatorios según una línea ininterrumpida de concatenaciones estilísticas que hacemos remontar a algunos siglos anteriores” (2000: 224).

Amb la mateixa provisionalitat que, en aquesta tesi, emprem el terme *música clàssica*, utilitzarem el concepte *música clàssica contemporània*. A diferència de la proposta d'Hernández Iraizoz hem volgut mantenir l'adjectiu *clàssica* ja que, d'altra forma, podia fer referència a tot el conjunt de músiques que s'estan fent en l'actualitat o que reben l'apel·latiu de *contemporània*.



Tampoc hem pogut agafar-nos al fet de la tonalitat –un element que incorpora l'harmonia i les cadències– ja que no és quelcom exclusiu d'un moment històric i, per tant, no ens valdria per excloure la música més propera en el temps. Segons argumenta Joel Lester:

Antes del siglo XX, en Occidente la palabra *música* significaba por lo general *música tonal funcional*. Que se recordara, prácticamente toda la música folclórica, popular y de concierto, así como la mayoría de la música religiosa, era y había sido tonal. Aun hoy en día, el mundo de la música contemporánea sigue incluyendo una buena cantidad de música tonal. [...] Todas las nanas, canciones infantiles, canciones folclóricas, himnos y cánticos de iglesia que constituyen nuestras primeras experiencias musicales son tonales. Es en este entorno ampliamente tonal en el que experimentamos la música no tonal. Y es en este entorno tonal en el que los compositores de nuestro siglo crean su música (2005: 13).

Convé, doncs, que procedim ara a la delimitació temporal del concepte *contemporània*. En termes acadèmics, a les facultats de Geografia i Història, els departaments d'història contemporània solen moure's en una forquilla que va des del present fins els inicis del segle XIX. En el nostre cas, aquesta mesura no resulta útil ja que ens retrotrauria fins l'època, per exemple, de Beethoven un moment històric que, en la proposta historicista de Friedrich Blume (Samson, 2011) formaria part de la unitat estilística clàssica-romàntica que abastaria de les acaballes del segle XVIII fins ben entrat el segle XIX.

Vista l'elasticitat que admet la tasca de delimitació de períodes històrics i sabent de l'especial complicació que suposa fer-ho amb escassa perspectiva temporal, hem tractat de trobar un punt de referència provisional. En el moment d'abordar aquest estudi, comptàvem amb quatre grans propostes de divisió.

La primera, de caràcter principalment musicològic, ens l'aportava Sir Simon Rattle (1996) a la seua sèrie documental *Leaving home*. El director britànic es fixava en el fenomen de dissolució de la tonalitat clàssica –determinada per Rameau (Christensen, 2002: 795) segles abans– que havia començat a entreveure's, per primera vegada, en el wagnerià Acord Tristany¹. La proposta de Rattle ens situa, si ens fixem en la data d'estrena de l'òpera *Tristan und Isolde*, en l'any 1865.

La segona opció venia signada per Christopher Small. Ell mateix reconeix la dificultat i la subjectivitat de la tasca: “No es fácil asignar una fecha tan definida al final de la tradición armónico-tonal y la elección de 1910 es arbitraria, ya que, de hecho, ciertos aspectos de la tradición aún sobreviven” (1989: 21). Aquesta data suposa, en la seua valoració, un punt de trobada de tres elements fonamentals. D'una banda, l'últim any de vida complet de Mahler i la composició d'obres que “representan el resplandor crepuscular de la tradición” com *L'ocell de foc* d'Stravinsky o *La mer* de Debussy. D'altra banda, l'inici de l'exploració de noves formes d'expressió musical de la mà de compositors com Schoenberg, Webern o Ives. I, finalment, els inicis del jazz.

¹ Acord de setena de sensible popularitzat per Richard Wagner a la seua òpera *Tristan und Isolde*, d'on ha agafat el seu nom. La inestabilitat sonora que provoca es pot entendre com un primer pas en les formes de composició antitonals que va portar el segle XX.



La tercera opció, amb un tarannà més sociològic, vinculava l'inici d'aquest episodi històric a l'estrena, el 29 de maig 1913 al Théâtre des Champs-Élysées, de *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky. Aquest episodi ha quedat en l'imaginari col·lectiu com el primer gran escàndol musical de l'art contemporani. La reacció del públic, que va anar dels crits a una baralla multitudinària –amb intervenció policial i tot–, està considerada, en l'imaginari col·lectiu dels músics, com la primera gran escissió del públic i els creadors. Stravinsky, emperò, no havia tingut cap intenció de crear polèmica i, de fet, ha passat a la història com un compositor força conservador i molt criticat per altres creadors avantguardistes com Pierre Boulez.

Finalment, la quarta opció, de caire historicista, ens emplaçava en l'acabament de la II Guerra mundial. És en aquest moment que sorgeixen els fonaments del món que ha arribat a nosaltres: la geopolítica, l'economia, la tecnologia. I, tot plegat, en companyia d'una altra fita musical. En 1945, va morir Anton Webern deixeble d'Arnold Schoenberg i un dels principals compositors del serialisme².

Totes aquestes propostes compten amb el recolzament de la justificació argumental. Si bé és veritat que totes podrien ser criticades i totes ens podrien resultar convinents –en el nostre cas, especialment, la de 1913 pel seu tarannà sociològic– hem considerat, finalment, que el debat encara no ha assolit un punt de maduració suficient. La perspectiva històrica, de moment, és encara massa pobra i necessitem l'acumulació d'algun sediment històric més per veure les línies amb més claredat. Per tot això, i només pel fet d'haver de determinar un punt concret, hem decidit prendre com a moment fundacional l'inici del segle XX: l'1 de gener de 1900 –“around 1900, composers started [...] to seriously question the humanistic and rationalist cosmology that had prevailed since the Renaissance” (de la Fuente, 2011: 1)–. Per a la investigació que comprenen aquestes pàgines, la música clàssica contemporània és tota aquella que s'haja acabat de compondre a partir d'aquesta data i fins el moment present.

La nostra decisió, com totes les altres opcions, és susceptible de crítica. Una de les principals febleses que presenta –ho explicitem nosaltres directament– és el fet que du a terme un tall sec en un moment històric en el qual, a priori, no es produeix cap esdeveniment històric notable. Tot i això, podem argumentar que el senzill canvi de centena al calendari –cau el 8, entra el 9– ja incorpora al sentir general, la sensació d'haver arribat al futur. Aquest fet, suposem que similar al que visquérem amb l'arribada de l'any 2000, generalitza la idea de modernitat i de novetat.

Encara més, se'ns podrà dir que allunyem massa la frontera de la contemporaneïtat. I, si bé és veritat que la gran majoria dels creadors *contemporanis* ja no són coetanis nostres, el que ens interessà aquí, realment, es la noció d'allò que és actual. En el cas de la música –i més especialment de la clàssica– aquesta categoria “durante el siglo XX abarcó, más o menos, todo lo compuesto en ese siglo y ahora, sin haber dejado de incluir ninguna de esas músicas,

² Tècnica de composició, evolució del dodecafonisme, on tots els elements sonors –altura, durada, timbre– estan subjectes a una ordenació prèvia. La creació, doncs, es vincula amb el treball d'elaboració de les matrius que, posteriorment, donaran lloc a l'obra musical.



incorpora con naturalidad las del presente” (Fischerman, 2009: 6). La clau, doncs, sembla que no està ni el canvi estilístic, ni en els nous llenguatges, ni en cap element musicològic: “la música contemporánea sigue siéndolo porque aun sus expresiones fundantes, algunas datadas de hace casi cien años, conservan su *contemporaneidad* intacta. Es decir, siguen siendo problemáticas” (Fischerman, 2009: 6-7). La comparativa que presenta Diego Fischerman ens servirà per aprehendre-ho més fàcilment:

Los cincuenta años que median entre las *Variaciones Goldberg* de Bach y las últimas sinfonías de Mozart separan dos universos estéticos totalmente distintos, mientras que los noventa transcurridos desde el *Pierrot Lunaire* de Schönberg no han bastado para que esa obra se incorpore definitivamente a la historia –es decir, al pasado– para que deje de ser «contemporánea» (2009: 7).

Un cop establerts els límits del nostre nucli, explicarem, a continuació, quins elements hem escollit per tal d'operativitzar-lo. Presentem, també, tota aquesta informació i d'una manera més gràfica a la figura 1. Abans de res, hem d'assenyalar que hem realitzat una triple aproximació al fenomen a partir de tres camps diferents. Seguim a Bourdieu, efectivament, i considerem especialment adequada, per a la nostra anàlisi, l'existència d'aquests “structured space of possible positions and trajectories, a social topology constituted through the competitive yet complementary position-taking of rival actors” (Born, 2010: 177). En paraules del propi Bourdieu:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones [...]. Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies del capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo (1995: 342).

Així doncs, en la present tesi doctoral articularem elements de tres camps diferents que, simultàniament, van establint relacions entre ells. En primer lloc, el camp de l'estat de l'art. Aquí trobarem els diferents actors que formen part del procés de creació i difusió musical: compositors, intèrprets (instrumentistes i directors), públics (audiències), acadèmics i gestors culturals –aquests tres últims, també, vinculats al següent camp–. Encara més, inclourem les programacions dels abonaments simfònics. En segon lloc, el camp del poder, on abordarem, a banda dels tres elements ja esmentats, la producció discogràfica i el consum de la música. Finalment, en el camp dels mitjans de comunicació, analitzarem els *mass media* tradicionals: televisió, ràdio i premsa, amb una atenció especial a les revistes especialitzades de música clàssica.

Val a dir que hem dut a terme la investigació dins els límits geogràfics de l'Estat espanyol tot i que hem prestat una especial atenció, en tot moment, als territoris del nostre àmbit lingüístic. Per això, en el cas dels auditoris i dels mitjans de comunicació, hem volgut incloure, de manera específica, casos del País Valencià, Catalunya i les Illes Balears i mitjans en llengua catalana. A continuació, explicarem quins han estat els elements concrets estudiats i per mitjà de quines tècniques s'ha dut a terme la investigació.

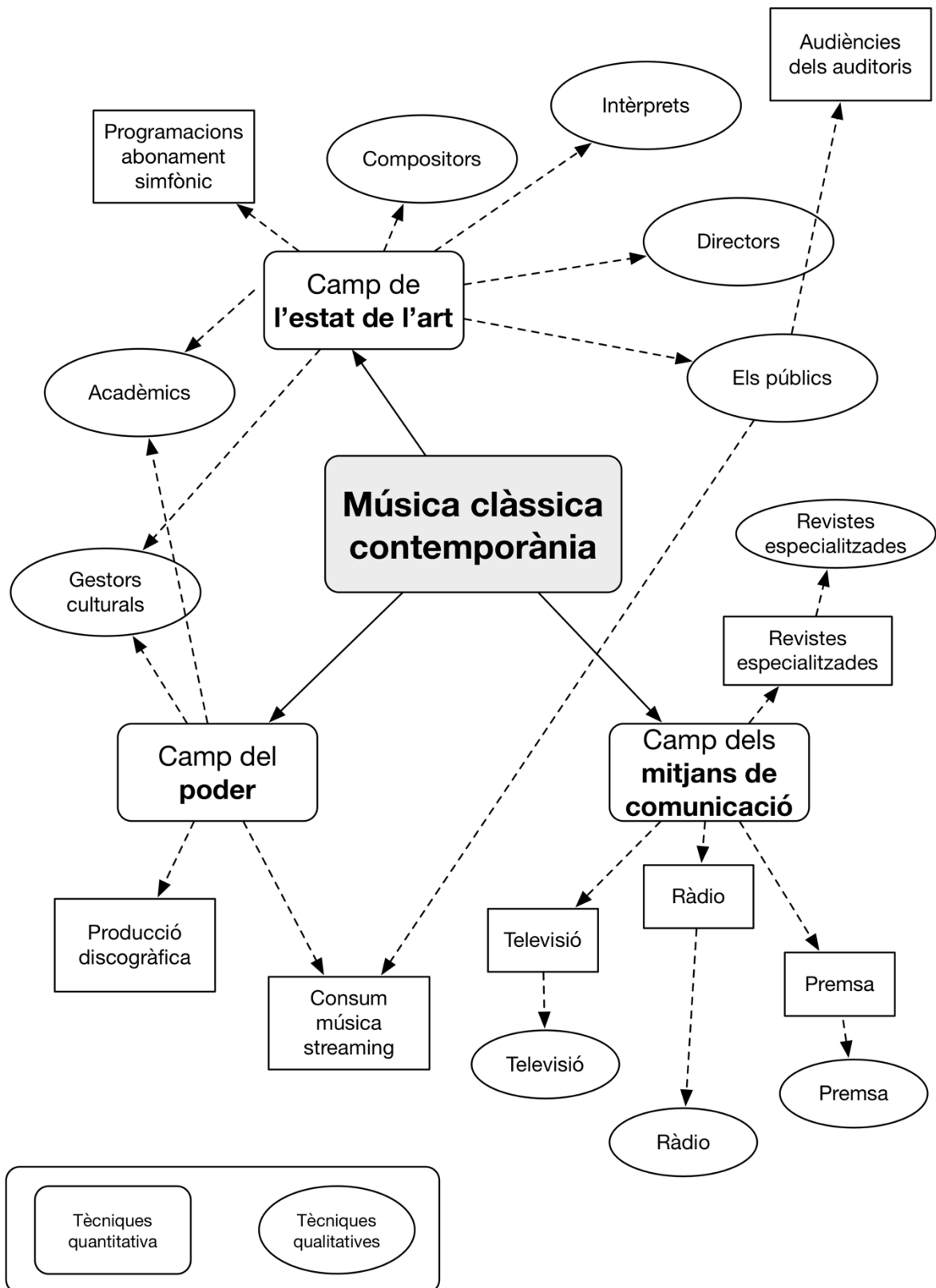


Figura 1 – Corpus empíric del treball



Per tal de delimitar l'estudi de les programacions d'abonament simfònic, hem pres com a base les orquestres membres de l'Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS). De totes aquestes hem exclòs les orquestres joves, les que formen part de teatres de l'òpera i les que no ofereixen una temporada regular d'abonament simfònic –són agrupacions amb programacions i formes de funcionar diferents³ a les que consideràvem per al nostre treball–. Posteriorment, hem afegit les orquestres –que tot i no formar part de l'AEOS tenen una temporada d'abonament simfònic– i auditoris d'aquelles ciutats amb una població important (d'entre les 10 ciutats més importants dels territoris de parla catalana i les de la resta de l'Estat espanyol).



Mapa 1 – Localització geogràfica de les orquestres i els auditoris estudiats

Amb tot, la nostra investigació ha considerat les programacions –de les temporades 2014-2015 i 2015-2016– de: Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Real Filarmonía de Galicia, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Euskadiko Orkestra Sinfonikoa, Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta de Extremadura, Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta de Córdoba, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquestra Simfònica

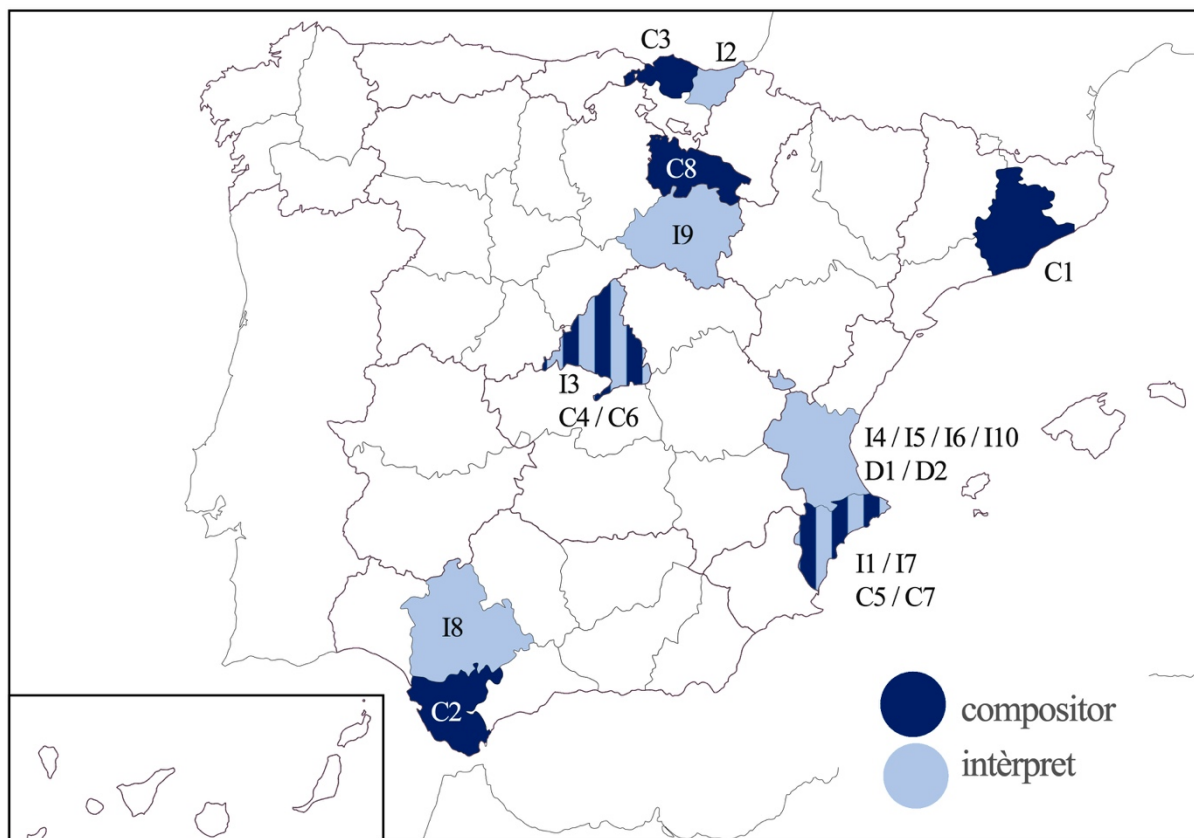
³ Be perquè vinculen la seua existència a la celebració de determinades efemèrides musicals, bé perquè treballen en trobades puntuals al llarg de l'any.



del Vallès, Orquestra Simfònica de les Illes Balears Ciutat de Palma i l'Orquestra Simfònica Ciutat d'Elx. El cas de l'Orquestra de València és peculiar ja que, tot i vendre's com a abonament de l'agrupació simfònica, inclou també actuacions d'orquestrats foranes i d'intèrprets de cambra i solistes. Finalment, hem considerat les programacions simfòniques d'abonament dels auditoris: Auditorio Palacio de Congressos de Zaragoza, Palau de la Música Catalana i Auditorio de la Diputació de Alicante.

A partir de les programacions, proporcionades per les pròpies institucions musicals, hem dut a terme un buidatge de cadascuna de les obres interpretades. Posteriorment, hem efectuat una anàlisi estadística dels diferents ítems i hem valorat els resultants d'aquesta aplicació.

L'acostament a la realitat dels compositors, intèrprets, acadèmics i gestors culturals s'ha produït per mitjà de tècniques qualitatives. En aquest cas, hem plantejat diferents entrevistes en profunditat per a cadascun dels grups socials –tot i que tractant, en totes, les mateixes temàtiques–. Aquestes entrevistes es realitzaven, sempre, bé en horari de treball de l'entrevistat –quan es tractava de càrrecs institucionals– bé en moments immediatament anteriors o posteriors a una actuació musical en la que hagueren intervingut –en el cas dels artistes–. Això ens ha permès aproximar-nos a les seues realitats contextuals i obtindre els discursos amb la major naturalitat i vinculació al propi fet artístic.



Mapa 2 – Origen de les persones entrevistades intèrprets i compositors



En la mostra estructural d'aquestes entrevistes, preteníem obtindre la major diversitat possible de territoris d'origen –considerant, en aquest cas, la demarcació de la província com a element estructural–. Tot i això, i a pesar de que hem realitzat entrevistes tant al País Valencià com a Madrid, la realitat que ens ha tornat la tècnica de bola de neu, ha estat més esbiaixada del que s'esperava. El fet d'haver realitzat les entrevistes en només dos territoris no s'ha d'entendre com un fet limitador ja que els artistes van desplaçant-se arreu del territori i, per això, resultava força fàcil trobar gent d'arreu de l'estat passant pel País Valencià i –igualmente, com es veurà en el seu capítol– trobar a informants d'origen valencià a la Comunidad autónoma de Madrid. En el mapa 1 indiquem el territori d'origen de les persones entrevistades. En el cas de les persones encarregades de les direccions acadèmiques i la gestió no podem proporcionar aquesta informació ja que, donada la limitada quantitat d'aquests equipaments culturals arreu de l'estat, seria gairebé impossible garantir el seua anonimat. Un fet que resulta central per al desenvolupament de les tècniques sociològiques.

Les entrevistes s'han dut a terme, exclusivament, de manera presencial i nosaltres, personalment, ens hem encarregat de la seua realització i de la posterior transcripció (veure annexos). Totes les entrevistes han estat fetes entre l'octubre de 2015 i el febrer de 2017. Volem insistir, finalment, en un darrer element: totes les persones entrevistades es trobaven en actiu en el moment de recollir el seu discurs. Això vol dir que els intèrprets i els directors formaven part d'alguna agrupació musical durant les temporades en curs, els compositors acabaven d'estrenar alguna obra recentment i tant directius de conservatoris com d'espais culturals ocupaven algun càrrec administratiu.

Els públics –preste's atenció a l'ús conscient que fem del plural– s'han abordat des d'ambdues perspectives: quantitativa i qualitativa. El primer àmbit s'ha cobert, d'una banda, amb dades macrosociològiques obtingudes a partir de l'Anuario de Estadísticas Culturales editat pel ministeri corresponent i amb els agregats que ens facilitava el Centro Nacional para la Difusión de la Música sobre els seus cicles. D'altra banda, i per mitjà d'observació i recompte directe, hem obtingut les dades d'audiència del cicle Alicante Actual de les temporades 2014-2015 i 2015-2016. Amb aquestes xifres, més específiques i desglossades per programa, tractarem d'esmenar l'absència de dades més concretes que no han volgut facilitar-nos els propis auditoris.

El segon àmbit, l'hem resolt per mitjà d'un grup de discussió. Grup que s'ha conformat a partir d'abonats de l'Auditorio de la Diputació de Alicante (ADDA) i que es va celebrar instants abans d'un dels programes de la temporada 2016-2017. La transcripció i l'anàlisi ens ha permés copsar els discursos de l'audiència sobre el fenomen que estudiem i establir les diferents posicions discursives. Al llarg de tota la investigació, mantenim la noció de públic aportada per Xosé Aviñoa:

Entenem per públic «l'agrupació ocasional de persones que assisteixen a un esdeveniment musical o teatral», les quals són públic mentre dura l'espectacle i ho deixen de ser quan aquest s'ha acabat. Entretant, mantenen uns interessos, una disposició i unes expectatives comunes que les caracteritzen (Aviñoa, 2009: 42).



Pel que fa al terreny de les empreses discogràfiques, ens trobem amb una realitat molt obscura i submergida en el secretisme de les lluites corporatives. En aquest cas, ens veiem obligats a fer una excepció i superar l'àmbit de l'Estat espanyol. D'una banda, perquè les grans discogràfiques que venen música clàssica a l'estat, són multinacionals amb capitals transfronterers. D'altra banda, perquè l'única xifra que hem rebut sobre consum de música és a partir de les dades públiques de la plataforma estudiada. Volem deixar palés que, amb aquesta aproximació, ens adrecem a les noves formes d'audició emergents. Una tendència que, tot i mantindre la lògica de l'àlbum com a pedra angular, es basa en un consum hipertextual –el canvi de música és a un clic de distància– i amb tot el catàleg discogràfic íntegre a disposició del consumidor. Per això, hem analitzat la producció discogràfica dels dos grans segells de la música clàssica, Deutsche Grammophon i Decca, de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 (considerant la temporada entre les dates 1 de juliol i 30 de juny). I hem analitzat, així mateix, les dades de consum d'ambdues empreses. Un fet que ens permet comparar la incidència dels repertoris i dels intèrprets en la tria de l'audició.

Finalment, ens referim als mitjans de comunicació. Com ja hem indicat, ens hem centrat en els *mass media* tradicionals: televisió, radio i premsa –incloent en aquesta darrera tant el diari com la revista. Aquesta selecció serveix per completar, també amb mitjans clàssics, la difusió de la música –que havíem centrat, en l'anterior punt, en l'àmbit internet–. Som conscients que deixem fora de l'estudi dels mitjans tant la cinematografia com totes les noves plataformes virtuals adherides a la xarxa global. En aquest cas, la decisió es basa en les diferències estructurals, en termes de comunicació, que plantegen aquests nous mitjans. L'abordatge d'aquesta parcel·la social implicarà, de partida, un ingent esforç delimitador i de reformulació teòrica.

Per a l'estudi de la ràdio ens hem centrat en les programacions de les dues emissores FM, de programació musical clàssica, més importants de l'àmbit hispà i catalanòfon. Això és: Radio Clásica de Radio Nacional de España i Catalunya Música de Catalunya Ràdio. L'anàlisi quantitatiu s'ha dut a terme a partir de les graelles de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 mentre que l'abordatge qualitatiu, a partir de l'anàlisi del contingut, s'ha efectuat en les 24 hores d'emissió del primer dilluns d'octubre de 2014 i de 2015. Aquesta data no és aleatòria ja que es tractava de cercar el primer dia d'emissió regular amb la nova graella de cada temporada. El mes d'octubre és especialment important en aquesta investigació ja que marca l'inici de la majoria de temporades simfòniques i, consegüentment, dels mitjans de comunicació que s'hi vinculen.

Precisament, els mesos d'octubre esmentats, han estat l'espai on hem realitzat l'estudi quantitatiu i qualitatiu de la televisió, els diaris i les revistes. En el primer dels casos ens hem centrat en els programes de contingut clàssic emesos per les televisions públiques espanyola i catalana. De fet, aquest és l'únic espai de la música clàssica en la graella, en obert, de la televisió digital terrestre. Un fet que ja recollíem en el nostre estudi sobre la música en la transició a la TDT (Mas i Sempere, 2010). En el cas dels diaris, hem seleccionat dues capçaleres en llengua espanyola i, altres dues, en llengua catalana. A fi de resseguir l'espectre ideològic de la forma més plural possible, hem inclòs dues capçaleres que s'identifiquen en



posicions progressistes –*El País* i *Ara*– i dues de tarannà més conservador –*ABC* i *La Vanguardia*–. Finalment, per a l'estudi de les revistes, hem comptat amb *Melómano*, *Ritmo*, *Scherzo* i la *Revista Musical Catalana*.

En tots els mitjans darrers mencionats, el treball ha estat sempre el mateix. D'una banda, hem resseguit la presència, quantitativament, de la música clàssica i, específicament, de la contemporània. D'altra banda, hem dut a terme una anàlisi del contingut. En aquesta ocasió, i donat que aquest mateixa anàlisi va realitzada per al nostre treball final de màster –vegeu aquest apartat, concret, publicat a Mas i Sempere (2013c)– comptem amb uns elements bàsics, ja identificats, i que guiaran la nostra recerca.

Tot plegat, configura un corpus empíric ample. Amb uns resultats que, més enllà de la seua transcendència actual, ens serveixen per identificar l'estat de la qüestió de la música contemporània a l'Estat espanyol. Una paisatgística teòrica i empírica que, com esmentem a continuació, pot ser porta de molts camins posteriors.

3.2. Limitacions de la investigació

Al llarg del procés d'elaboració d'aquesta tesi doctoral s'han presentat diversos obstacles que hem hagut de gestionar de diferents formes. Es pot dir que alguns d'ells ens són ja habituals ja que els haguérem de sortejar, també, durant el nostre treball final de màster –germen d'aquestes pàgines–. La consideració de que amb més temps podríem fer caure aquestes barreres s'ha manifestat com a hipòtesi errònia i ja donem per fet que, almenys des de la nostra gens poderosa posició, algunes dades ens queden fora de l'abast. Tot i això, podem dir que hem dut els nostres intents fins al final i la negativa ens ve, directament, des de les més altes instàncies de cada institució.

La primera limitació, doncs, es troba en les dades de consum de les plataformes de música en *streaming*. En el cas del treball final de màster, havíem tractat d'obtindre alguna mena de dada de les grans majors d'Universal Music que analitzem en l'apartat de discogràfiques. La seua anterior negativa ens va moure a adreçar-nos a dues d'aquestes plataformes virtuals. Des del Play Music de Google no van, ni tan sols, prendre en compte la nostra sol·licitud. En el cas d' Spotify, almenys, vàrem aconseguir que la nostra petició s'elevava fins a les oficines centrals als Estats Units. Lamentablement, ens toca conformar-nos amb les dades públiques que facilita la pròpia empresa. Tot el *big data* que obtenen i gestionen aquestes empreses, a banda del seu valor en termes econòmics –motiu principal, entenem, del seu silenci– té un enorme valor científic. La possibilitat de saber què escoltem, quan, en quin ordre, amb quina freqüència, des de quin aparell electrònic ens proporcionarien un material privilegiat per estudiar el consum musical dins el nou locus social de la casa o del carrer.

En segon lloc, els organismes públics ens han facilitat unes dades d'audiències excessivament compactades. De moment, encara no han desenvolupat la logística necessària per obtenir dades sociodemogràfiques de tot el públic. Tot i això, en les dades que ens han facilitat, ni tan sols apareix l'audiència de cada programa desglossada. L'administració espanyola, tot i la



progressiva implantació de polítiques de transparència, encara no ha assumit l'hàbit real de facilitar la informació a la ciutadania bé per zel corporatiu, bé per l'esforç extra que suposa posar a l'abast aquesta informació. A mesura que vaja canviant la tecnologia –i la mentalitat– suposem que serà més senzill poder accedir a totes aquestes dades.

En tercer lloc, hem patit les reticències de molts actors socials a participar –a proporcionar un breu espai de temps– en un estudi sociològic. En la majoria de càrrecs institucionals, tot i l'alleujament que suposava el caràcter anònim de l'entrevista, la mesura mil·limètrica de les paraules i la posició defensiva complicava enormement l'obtenció de discursos que pogueren anar més enllà de la reproducció del que és políticament correcte. Encara més, se'ns podrà acusar que en determinats col·lectius entrevistats hi pot haver un biaix de sexe o d'edat. La nostra limitació territorial i, per tant, la necessitat de vincular-nos estretament a les programacions dins del nostre abast, han acabat configurant aquesta mostra. Una mostra que, tot i el seu aparent biaix, ens permet fer-nos una idea de quina és la presència, en el circuit de concerts, per edat i sexe.

En una època multidisciplinària, on es prima el treball polifònic i es fa més necessari que mai la constitució de grups d'investigació –amb especialistes en diverses àrees i de diferents procedències geogràfiques– l'empresa d'una tesi doctoral constitueix un treball trepidant. Encara més, en una recerca com la nostra que intenta abraçar un ventall tan ampli com el que aquí presentem. En aquest cas, els dos principals enemics són el temps i els diners. Temps, per la limitació que suposa l'elaboració d'una tesi en els anys que dura l'ajuda econòmica que la fa possible i per la rapidesa amb que les dades poden anar fent-se velles: quan es defense aquesta tesi, ja s'haurà sumat tota una temporada de concerts que ja quedarà fora de la seua anàlisi. Diners, per la impossibilitat d'estar viatjant constantment a banda i banda de la península a fer entrevistes en persona i haver de comptar amb els artistes que han viatjat a les nostres ciutats de referència. També, per la impossibilitat de plantejar-nos tècniques més costoses com l'elaboració d'una enquesta per al públic d'un auditori –o més d'un–.

3.3. Vies d'investigació

Efectivament, i vista la nostra experiència, les futures aproximacions a aquest objecte d'estudi haurien de fer-se en el marc d'un grup d'investigació. Amb les aportacions teòriques i metodològiques de sociòlegs, musicòlegs, historiadors i psicòlegs es podria acabar de construir un espai d'investigació que aprofundirà en elements més específics de l'estadística, dels contextos històrics, dels estils musicals i dels trets psicosocials que acompanyen els processos de recepció, assimilació i de construcció del gust. En un context ideal, seria pertinent que aquesta mateixa tasca es reproduïra simultàniament a d'altres països de l'Europa occidental (Portugal, França, Regne Unit, Alemanya i Itàlia) a fi de comprovar què se n'ha fet d'aquesta tradició artísticomusical que compartim i que ha anat influïnt-se i enriquint-se al llarg dels segles. Tot això, pel que fa als grans projectes marc.

Ara bé, a l'hora d'aprofundir en determinats aspectes concrets, la nostra tesi doctoral pot donar peu a diferents camins que es poden emprendre. Aportem, tot seguit, algunes idees que poden



ser entomades per la comunitat científica. Primer, caldria fer un repàs històric de les programacions dels auditoris des dels inicis de l'etapa democràtica espanyola. Es podria observar, així, de quina manera ha canviat el cànon musical i quina incidència programàtica ha tingut la gestió pública d'administracions democràtiques. En segon lloc, caldria analitzar els discursos, també, dels periodistes específics, dels programadors de mitjans audiovisuals i dels responsables de les discogràfiques. Encara més, i donat que en molts casos els càrrecs es van solapant, caldria elaborar una gran xarxa social on poguera veure's clarament quines són les vinculacions professionals i geogràfiques dels diferents actors socials (músics, periodistes, gestors culturals, etcètera). En quart lloc, caldria dur a terme una profunda anàlisi estadística de les programacions i les gravacions. Com ja hem dit, seria d'allò més útil poder comptar amb les fonts informacionals del *big data*. En sisè lloc, s'hauria d'analitzar les polítiques públiques estatals i autonòmiques a fi de comprovar quines apostes es fan per la música clàssica contemporània i quins desequilibris territorials hi poden haver. Igualment, en setè lloc, anàlisis comparatives dels diferents mitjans de comunicació.

Amb un major recorregut temporal, es podria plantejar l'elaboració d'històries de vida de persones que ara acaben la seua formació musical i que esperen dedicar-s'hi professionalment. Amb els anys, es podria comprovar fins a quin punt la seua formació els ha estat útil, com ha canviat la seua concepció de l'art i com han madurat les seues particularitats estilístiques i de gust.

Precisament, aquest punt del gust s'hauria de treballar, amb suport d'especialistes psicòlegs, amb la combinació d'enquestes, d'entrevistes i d'altres tècniques de caire més psicològic. L'estudi concret de la incidència de la tonalitat en el consum i el gaudi de la música, l'establiment d'estructures i de repeticions, de sonoritats habituals en instruments tradicionals, de la posada escena clàssica amb propostes, fins i tot, electròniques són elements que s'haurien abordar simultàniament des de la branca social i psíquica.

Finalment, una de les grans línies que tenen continuïtat en el nostre treball és l'estudi des d'una òptica de gènere. La presència de la dona en els espais formatius, de gestió i d'elaboració artística s'han d'estudiar necessàriament sense perdre mai de vista que estem en un terreny encara amb una presència desproporcionadament masculina, amb un repertori gairebé íntegre de veus masculines i on determinades figures, com el rol de la direcció, té associats una sèrie de valors reconeguts, socialment, com a masculins.

Aquestes són, només, algunes de les idees que podem sorgir de la nostra recerca. El debat i les aportacions que puguen sorgir en el futur seran part imprescindible d'aquesta proposta investigadora que presentem en aquestes pàgines.



4. Metodologia

En el següent capítol abordarem el mètode i justificarem l'ús de les tècniques emprades en la investigació. Prèviament, emperò, considerem necessari efectuar un incís per parlar de la ciència. Les ciències socials, precisament, pel fet d'estar sotmeses a una crítica constant i pel fet d'haver de justificar-se constantment, han desenvolupat un punt de vista extremadament crític. En aquesta disciplina, no només importa allò que s'estudia sinó que, sovint, el focus se centra en la pròpia mirada (Bourdieu i Wacquant, 2005). La Sociologia de la ciència s'ocupa d'analitzar les implicacions socials de la investigació: els determinants econòmics, les relacions dels equips, les implicacions del prestigi social, etcètera. En aquesta corrent, l'anomenada sociologia de la ciència mertoniana se centrava en l'anàlisi de

la estructura social de las comunidades científicas, viendo de qué forma las actividades de los científicos pueden entenderse como adecuación a las normas que las guían —normas que forman el *ethos* científico— y como actividades que se ven favorecidas por tipos concretos de ordenamiento social tales como las sociedades liberal-democráticas (González de la Fe i Sánchez Navarro, 1988: 76).

Alhora, la Sociologia del coneixement científic fa un pas més enllà i tracta la pròpia ciència com un fet social. Les implicacions d'aquesta operació són extremadament notables i suposen una nova revolució copernicana. L'*strong programme* –programa fort, segons s'ha traduït en llengües llatines– desenvolupat a la Science Studies Unit de la Universitat d'Edimburg, als anys 70, és la base teòrica d'aquesta proposta. Treballs com els de David Bloor (1976) són centrals en el desenvolupament d'aquesta nova mirada sociològica de la ciència. La premissa que guiarà aquesta recerca és que “todo conocimiento está determinado socialmente y que incluso lo que se considere conocimiento en un momento dado está mediatizado por la sociedad en que se genera” (González de la Fe i Sánchez Navarro, 1988: 85).

Si bé els primers sociòlegs de la ciència com Merton acceptaven la «zona d'exclusió» imposada per la sociologia de la ideologia de Manheim:

cualquier tipo de conocimiento humano era susceptible de ser entendido a través de la base existencial que lo condicionaba [...] la única excepción era, precisamente, el conocimiento científico, pues dada su naturaleza (anclada en esa doble fundamentación decretada por la visión positivista), quedaba al margen de tal condicionalidad (Ferreira, 2007: 2).

la publicació, en la dècada dels 60, de *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), de Thomas Kuhn, va suposar l'obertura d'un gran debat. Per primera vegada, la ciència deixava de veure's com un flux continu –evolutiu– i passava a entendre's com quelcom que avança amb una seqüència repetida i per mitjà de grans talls. Els canvis de paradigma suposaven un començar de zero i constataren la impossibilitat de l'objectivitat. Entre l'esquema de coneixement previ i el consecutiu no hi havia cap mena de continuïtat: apareixien conceptes, procediments i visions noves.



És en el context d'aquesta epistemologia que presentem les següents reflexions. Servisquen aquestes línies –entre sociològiques i filosòfiques– perquè el lector sàpiga quina és la nostra cosmovisió científica. Ja ens perdonarà, l'escolàstic, el to però entenem que abans de construir no res, hem de donar-li sentit a la nostra tasca i trobar un punt de partida on situar els fonaments del nostre procés científic.

4.1. Sobre la ciència i l'objectivitat

Necessiten ser aquestes línies exorcisme del dubte. Resposta al desafiament intel·lectual de la pregunta pertinent, del sotrac que tot ho posa en dubte i que paralitza, momentàniament, el rierol de les tasques superficials: de la mecanicitat de l'aplicació d'una tècnica i d'anàlisi en base a un marc establert.

Les ciències naturals s'han cregut que poden ser-nos alienes. Que la seua naturalitat –que el seu objecte d'estudi, aparentment, fora de l'ésser humà– les dota d'una divinitat dogmàtica. Obliden, intencionadament, que la *veritat* de les ciències és una resposta provisional: una bastida temporal sempre disposada a ser desmuntada per rebre una altra que ens ajude a explicar –*millor?*– allò que hem convingut a anomenar “realitat”.

Les mesures: això és ferm i no es pot interpretar. Certament, no un cop establertes i homogeneïtzades. Però aquí també està la nostra mà. El quilogram, el centímetre, el segon... no estan enlloc en la natura. Ens els hem inventat nosaltres. A partir de la nostra experiència corporal i terrenal hem dividit el món a partir d'unes dimensions pensades i construïdes des del nostre jo. La nostra vida corporal limitada i els girs de la Terra ens han donat context per dividir una substància, el temps, de la que ens hem fet capitalistament comptables.

Mescles, reaccions, partícules... També són alienes a nosaltres –tot i que ens configuren–. La creativitat i la imaginació ens han aproximat al més menut de la “realitat” i al més gegantí de l'aparent *totalitat*. I fins i tot aquest inexpugnable edifici de la química està sotmés als nostres escassos sentits, única porta d'entrada de l'empíria. Tot allò que no puga ser vist, escoltat, assaborit, olgut o sentit el seu tacte no existeix. Podrem construir màquines que perceben allò que nosaltres no percebem, sí. Però sempre serà en base a allò que sospitem o que imaginem que pot “haver-hi”. La nostra imaginació... infinita? En qualsevol cas, sempre lligada al subjecte: subjectiva.

Seguim Jesús Ibáñez: “La medición es una operación subjetiva: más aún, es la marca de la subjetividad. No hay medición si no hay un sujeto que mide. El mundo medido es el mundo visto y manejado desde la perspectiva de un sujeto. No es posible una medición objetiva” (1985: 109).

L'home va fer Déu a la seua imatge i semblança. I quan el va substituir per la ciència, va mantenir aquesta operació. De fet, no en pot fer altra. El subjecte està subjectat per la seua pròpia qualitat de subjecte i no pot existir ni pensar fora d'ell. Creure que existeix una *realitat* i que existeix de forma independent i *objectiva* és un salt dogmàtic massa agosarat. Espolsem-



nos aquesta supèrbia i vanitat i, sense perdre mai la humilitat i el sentit de la provisionalitat que té la nostra existència, assumim que el centre de la nostra existència som nosaltres. Un subjecte que té sentit de ser, que té un gust i una cosmovisió, que s'organitza la convivència en societats i que, exclusivament, des d'aquí pot fer-se preguntes. Les ciències socials proven de donar respostes i contextos de comprensió a la nostra *realitat* més humana. Precisament, per la seua proximitat al subjecte, s'han d'anar repensant i analitzant. Bé estaria que les ciències naturals i els humans que les desenvolupen, feren també aquest exercici de reflexió.

Si ens hem dotat de ciència per superar la religió, no acabem tractant-la com si fóra un dogma de fe. Ni oblidem mai que la ciència és per respondre interrogants: què, qui, com, quan, on, però també: per què.

4.2. El mètode

Aquí, doncs, establim el punt de partida: reconeixem la nostra limitació de subjecte i assumim el marc del mètode científic. Som conscients de la seua provisionalitat i, per tant, de la impossibilitat de l'objectivitat però, alhora, el fem nostre sabent que, fins ara, ha estat la millor forma que ha trobat l'espècie humana per aprofundir, estructurar i compartir el coneixement.

La diferència entre la ciència i la filosofia –o amb qualsevol altre element esotèric, paracientífic o pseudocientífic– radica en l'acurat seguiment del mètode científic. Així doncs, abans de continuar, considerem necessari aportar unes nocions sobre la idea de científicitat.

Per tal de superar la ja mencionada exclusivitat que, en l'imaginari de la nostra societat, vincula la ciència a les matèries naturals, podem fixar-nos en les aportacions d'Umberto Eco al relat de la investigació. En la seua obra bàsica sobre les tesis doctorals, Eco demanda uns certs requisits a les investigacions humanístiques i socials per tal d'equiparar-les al model establert per les ciències naturals des de l'Edat moderna.

La demanda d'Umberto Eco s'articula per mitjà de quatre punts (1993). En primer lloc exigeix que la investigació tracte “un objeto reconocible y definido de tal modo que también sea reconocible por los demás” (1993: 48). Aquest element –que nosaltres hem desenvolupat al llarg del capítol 3– ens permet identificar un objecte independentment de la seua concreció o abstracció i, a més, ens permet establir les condicions sota les quals durem a terme la nostra aproximació a l'objecte. En segon lloc, es demanda que la investigació aporte “cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas” (1993: 49). En aquest sentit, el nostre treball gaudeix de l'originalitat d'abordar un element encara poc tractat i, més encara, fer-ho des de la posició privilegiada que ens atorga treballar amb una disciplina relativament jove i que és fruit del treball combinat de parcel·les científiques prèvies com és el cas de la Sociomusicologia i Sociologia de la música. El repàs a la literatura empírica que durem a terme en el capítol 5 ens permetrà, a més, ubicar-nos en relació amb allò que s'ha dit.



En tercer lloc, Umberto Eco apel·la a la pragmàtica: “la investigación tiene que ser útil a los demás” (1993: 50). Com ja hem indicat a l’apartat epistemològic introductor, aquesta investigació té la voluntat primària d’establir-se com a material útil per als artistes, públics i gestors culturals. Finalment, i com a element lògic dins el debat científic, s’exigeix a la investigació que aporte els “elementos para la verificación y refutación de las hipótesis que presenta” i, a més, tots aquells “elementos necesarios para su seguimiento público” (1993: 51). En aquesta investigació expliquem i detallem tots els passos que hem seguit i les decisions que hem pres davant qualsevol element. Encara més, i en un exercici de transparència total, posem a la disposició del lector els materials bruts íntegres emprats a l’apartat d’annexos.

Segons Sierra Bravo, una investigació científica en ciències socials és “el proceso de aplicación del método y técnicas científicas a situaciones y problemas teóricos y prácticos concretos en el área de la realidad social para buscar respuestas a ellos y obtener nuevos conocimientos, que se ajusten al o más posible a la realidad” (citat a Iguarta i Humanes, 2014: 5). D’aquesta forma, assumim per a la present investigació les següents premisses: es tracta d’un treball que té una base empírica, és a dir, que versa sobre fenòmens concrets que podem observar i, en certa mesura, mesurar; que podrà ser replicat per investigadors i investigadors posterior; i que farem públic, tractant d’assolir la major difusió possible, a fi que la comunitat científica pugui consultar-lo i dissenyar consecutives investigacions que hauran de confirmar o descartar les conclusions que aquí aportem.

La qüestió ideològica, també tractada per Eco —“se puede hacer una tesis política observando todas las reglas de cientificidad necesaria” (1993: 53)— queda resolta, per la nostra part, en dos moments. Primer, en la introducció, quan fem palesa tota la nostra càrrega social i identitària que rau en la condició humana del nostre subjecte [“todo lo dicho es dicho por alguien” (Maturana i Varela, citats a Ibáñez, 1985: 109)]. Segon, ara, quan insistim en la idea de què qualsevol posició és una posició política. Per tant, amagar o negar aquesta condició en nom d’una suposada neutralitat és un exercici de frau que ha de ser denunciat.

Si hablamos de alguien que escribe o codifica algo, nos hemos salido del orden físico: en el mundo físico no hay ni alguien ni algo, sólo hay todo (no se puede parcelar el todo porque no hay nadie que lo parcele). Los álguienes, y por tanto los algos, aparecen en el orden vital y se desarrollan en el orden social. No hay mediciones físicas: hay mediciones sociales (y vitales) del mundo físico (Ibáñez, 1985: 110).

4.3. Les tècniques d’investigació

Un cop hem delimitat el nostre objecte d’investigació, l’hem fet operable en termes de ciència i abans no expliquem quin és el nostre bagatge teòric amb què tractarem d’explicar-lo, justificarem quines han estat les tècniques emprades per a l’anàlisi dels diferents apartats del treball.

Seguint les pràctiques més habituals de la sociologia contemporània, conjuguem la metodologia quantitativa i la qualitativa. De cadascuna d’elles extraurem les seues possibilitats més interessants i les combinarem de manera que ens permeten cobrir, eficientment i de manera



rellevant, els diferents elements de la nostra problemàtica. Amb la primera, mesurarem elements –sota la clàssica concepció d’objectivitat– de la realitat social i tractarem d’arribar a establir generalitzacions i vincles de causalitat. L’anàlisi estadística ens permetrà convertir una informació recollida de forma estructurada i sistemàtica en elements matemàtics conclusius. Així mateix, amb la segona, descriurem l’acció humana i, per mitjà de la interpretació, tractarem d’establir significats que ens permeten comprendre-la.

Per mitjà de la metodologia quantitativa arribem a les dades concretes sobre la programació dels auditoris –nombre de peces, compositors, època– i les audiències del cicle Alacant Actual de l’Auditorio de la Diputación de Alicante. També podrem conèixer la presència que té la música clàssica contemporània als mitjans de comunicació tradicionals com són la premsa, la ràdio i la televisió. A més, podrem comprovar de quina manera es configuren les revistes d’actualitat musical clàssica i com està orientada l’oferta discogràfica –en els segells Deutsche Grammophon i Decca Classics– i el consum en *streaming*, en la plataforma Spotify, en el nostre camp d’investigació.

Fent ús de metodologia qualitativa, podrem analitzar els continguts que els mitjans de comunicació realitzen al voltant de la música clàssica i, de forma més concreta, de la contemporània. I, també, analitzarem els discursos que elaboren els integrants de l’entramat artístic de la música i que ens permetrà arribar a conèixer quina és la percepció que tenen, i com s’expliquen, la música clàssica contemporània.

Si aprofundim en la utilització de les tècniques podem diferenciar, també, dos grans mecanismes de treball. L’anàlisi de les programacions –bé dels auditoris simfònics, bé del cicle Alicante Actual–, de la producció de les discogràfiques, del consum de música en *streaming* i de les peces informatives de la premsa diària s’ha treballat a partir del buidatge i posterior trasllat de les dades a una matriu. Posteriorment, s’ha dut a terme una 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 la lectura de les dades per mitjà de la representació visual.

En el cas de la televisió, de la ràdio i de les revistes com es tractava d’enumerar programes, de comptabilitzar minutatges i de considerar les paginacions, hem fet servir el software Microsoft Excel per elaborar algunes de les taules. Amb les dades secundàries –proporcionades tant pel Centro Nacional para la Difusión de la Música com pel propi Ministerio de Cultural, per mitjà del seu anuari– el treball s’ha limitat a la seua recuperació i integració en el treball, sense lloc a cap manipulació de dades posterior.

Finalment, per a l’estudi dels compositors, dels intèrprets, dels acadèmics, dels gestors culturals hem optat exclusivament per la metodologia de caire qualitatiu. En aquest cas, hem combinat l’entrevista en profunditat, la transcripció i l’anàlisi del discurs. El mostreig bola de neu –vinculat a les programacions dels nostres auditoris de referència– ens va permetre reunir 28 entrevistats, procedents de diferents punts de l’estat i tots amb ciutadania espanyola. Aquesta



tècnica ens va permetre que, tot i les dificultats per accedir als subjectes d'interès, poguérem arribar a copsar les idees de creadors de diferents corrents i escoles, instrumentistes de diferents pràctiques musicals i acadèmics i gestors de diferent signe polític i tradició cultural.

Amb la finalitat de recollir algunes temàtiques concretes que ens resultaven d'especial interès, es va plantejar un esquema sobre el que desenvolupar l'entrevista. En el primer apartat s'abordaven elements personals: es tractava el seu context familiar i formatiu i es donava lloc a conèixer aspectes de les successives socialitzacions del subjecte. En el segon, ens centràvem en els elements artístics i socials i tractàvem de recollir la incidència del consum dels mitjans de comunicació, el gust, les reflexions apriorístiques de la música i la seua terminologia. En el cas dels compositors, encara més, afegíem un incís exclusiu sobre la creació. Finalment, en tots els casos, ens endinsàvem en la música clàssica contemporània i tractàvem de conèixer el parer de la persona entrevistada sobre la incidència del públic en el treball i les estratègies de difusió.

Consecutivament a la realització de les entrevistes, duguérem a terme la transcripció. L'anàlisi, d'aquesta forma, podia efectuar-se conjuntament i simultàniament a tots els materials. Tot i que hem identificat codis en els diferents apartats de les entrevistes, ho hem fet amb l'única funció de destacar els diferents apartats tractats. Els discursos, emperò, s'han considerat de forma íntegra i sempre entenent-los com una “jugada para legitimar la propia posición y prácticas frente a aquellos discursos que podrían cuestionarlas” (Martín Criado, 2014: 134).

Els públics –en la seua vessant d'audiència dels auditoris– s'han abordat, seguint també aquest mateix corrent metodològic, per mitjà del grup de discussió. Un grup que, format per 6 persones, es va convocar a l'Auditorio de la Diputación de Alicante a principis de 2017, just abans d'un dels concerts del cicle simfònic.



5. Antecedents i marc teòric

5.1. La música, un element universal

L'apropament científic a la música ens obliga, prèviament, a superar els elements màgics i esotèrics que se li havien enganxat i que plantejarem més endavant. Tot i això, hi ha un component essencial en la música que pot meravellar igualment. La música, l'art sonor, és un fet social universal. Totes les societats humanes que habitem la Terra practiquem, d'una manera o d'una altra, la musicalitat. Alguns grups humans, la considerem una manifestació independent, d'altres, l'associem indissolublement al moviment corporal i, fins i tot, no tenen una paraula exacta per discriminar-la. En qualsevol cas, i com corrobora Bruno Nettl, “the ease with which many African societies have adapted to the English or French conceptions of and terms for ‘music’ suggests that the domain exists, integrally, even where no term is available” (2002: 430).

Aquesta presència constant al sí de qualsevol societat, fa de la música un element amb una incidència semblant al llenguatge o a les normes socials. “La música constituye un hecho social innegable, forma parte de la cultura tanto como el propio lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, la ciencia y la religión” (Cuvillier citat a Hormigos, 2008: 43). Fins i tot, en termes de Christopher Small, “de todas las artes, es la música –probablemente por su casi carencia de contenido verbal o representativo explícito– la que más claramente revela los supuestos básicos de una cultura” (1989: 18).

L'abstracció del fenomen sonor i els diferents punts de vista des dels quals es pot abordar, ens deixen, actualment, diverses definicions que tracten de copsar la complexitat de la música. Una de les més difoses i utilitzades, generalment a l'àmbit de la musicologia, remet a les seues característiques físiques i al conveni social que considera la música una manifestació artística. “Arte de los sonidos y los silencios organizados y dotados de una carga significativa en el tiempo y en el espacio” (de Juan, 2012: 23). Precisament, Eidsheim aprofundeix en l'àmbit físic i considera la música un “continuous field of vibration and energy” (Eidsheim citat a Méndez Rubio 2016, 24).

Altres definicions, llançades des de la sociologia, se centren en l'entramat social on es desenvolupa la música. “La música és aquell tipus de material cultural mitjançant el qual es construeixen escenes que regulen i estructuraven situacions d'interacció social” (Tia DeNora citat a Martí, 2015: 10).

Les obres enciclopèdiques s'han centrat, especialment, en el tarannà racional i normatiu de l'art musical. En la nostra llengua, el Diccionari de la Llengua Catalana defineix la música com una “art que s'expressa mitjançant la combinació de sons, d'acord amb les lleis de la melodia, l'harmonia i el ritme” (“música”, 2007). Dins la tradició francòfona, Jacques Attali recupera l'accepció del Diccionari Littré: “Ciencia del empleo racional de los sonidos, es decir, que entran en una escala, llamada gama” (Attali, 1977: 19). Aquests dos corrents, precisament, són les que inclou el Larousse amb una primera accepció que reconeix la música com “Art qui



permet à l'homme de s'exprimer par l'intermédiaire des sons; productions de cet art, œuvre musicale"; i una segona que l'identifica com a "Science des sons considérés sous le rapport de la mélodie et du rythme" ("Musique", s. d.). En la tradició anglòfona, encara més, es destaca la vessant estètica de la música i s'hi remarquen, també, les vessants artística i científica. Així doncs, l'Oxford English Dictionary defineix la música com "one of the fine arts which is concerned with the combination of sounds with a view to beauty of form and the expression of emotion; also the science of the laws of principles –of melody, harmony, rhythm, etc.– by which this art is regulated" (1978: 782).

Com acabem de veure, fins i tot dins la mateixa cultura, existeixen diferències i matisos a l'hora de considerar un element tan cabdal com l'art musical. Hem d'entendre i conèixer, necessàriament per poder seguir endavant, el procés ideològic que hi ha al darrere d'aquesta operació que ha identificat, discriminat i convertit una sèrie de sons inclosos al sonòtop –"The spatial overlap of geophonic, biophonic, and anthrophonic patterns" (Farina, 2014: 1)– en quelcom tan central per al grup social. En un procés que, des del segle XVIII fins als nostres dies, ha sotragat els valors i les prioritats de la societat capitalista.

Entre los ruidos, la música, en tanto que producción autónoma, es una invención reciente. Hasta el siglo XVIII inclusive, la música se funde en una totalidad. Ambigua y frágil, en apariencia menor y accesoria, ha invadido nuestro mundo y nuestra vida cotidiana. Actualmente es inevitable, como si un ruido de fondo debiera cada vez más, en un mundo que se ha vuelto insensato, tranquilizar a los hombres. Hoy día también, dondequiera que la música está presente, también está ahí el dinero. Incluso si nos limitamos a las cifras, vemos que en ciertos países ya se le consagra más dinero que a lavarse, leer o beber. La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero (Attali, 1977: 10-11).

Al llarg de la nostra investigació, el concepte de música que emprarem se situarà dins els paràmetres assenyalats i que, com ja hem anat indicat, presenten un seguit d'apriorismes ideològics que explicitem a continuació. La música, com a element social universal, es concreta al sí d'un estat occidental com l'espanyol –articulat socioeconòmicament per mitjà del capitalisme financer o informacional– doblement com una art i una ciència. El seu desenvolupament, per mitjà de la veu humana o d'instruments elaborats per a tal efecte, està lligat a operacions racionals d'ordenació dels sons i de lleis que regulen diferents elements d'aquest fenomen físic com l'harmonia –l'altura del so–, el ritme –la durada– i el timbre –el color característic del so–. El rerefons ètic de la bellesa –que es manifesta en l'estètica– és també una constant que tindrà una especial rellevància en els debats que la música contemporània ha despertat en les darreres dècades.

Històricament, aquest debat ha estat present en l'obra de nombrosos pensadors. Per una qüestió de concisió, i del volum teòric que en aquesta ocasió podem assumir, ens centrem exclusivament en la tradició occidental i europea. Un plantejament que, tot i el seu biaix, ens serveix perfectament per contextualitzar les arrels cronològiques del nostre objecte d'estudi.

Alguns dels filòsofs grecs més transcendents freqüentaren la música a les seues reflexions. Pitàgores i els pitagòrics abordaren elements tan dispars com els intervals o l'estètica musica



(Lathan, 2008: 1016). Posteriorment, Plató consagraria la música –juntament amb la gimnàstica– com un dels pilars fonamentals de l'educació del seu estat ideal:

Son, pues, estos dos principios los que, en mi opinión, podríamos considerar como causas de que la divinidad haya otorgado a los hombres otras dos artes, la música y la gimnástica, no para el alma y el cuerpo, excepto de una manera secundaria, sino para la fogosidad y filosofía respectivamente, con el fin de que estos principios lleguen, mediante tensiones o relajaciones, al punto necesario de mutua armonía (1970: 82).

La música juga, en aquest paradigma filosòfic, un paper fonamental. Fins a l'extrem, inclús, de configurar-se com a virtut inherent a la perfecció de la persona:

[...] el que mejor sepa combinar gimnástica y música y aplicarlas a su alma con arreglo a la más justa proporción, ése será el hombre a quien podamos considerar como el más perfecto y armonioso músico con mucha más razón que a quien no hace otra cosa que armonizar entre sí las cuerdas de un instrumento (1970: 82).

Aristòtil, també, va centrar el seu desenvolupament intel·lectual en el paper de la música en el teatre i en el moviment dels cossos celestials. La seua *Poètica* recull la importància de la música com a part constituent de la tragèdia: “Por tanto, seis son, por necesidad, los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música” (1988: 30). Apareix, també aquí, l'element estètic:

Llamo lenguaje agradable al que comporta ritmo, armonía y música. Y por usada separadamente en las distintas partes de la obra entiendo el hecho de que unas partes se llevan a cabo solamente por medio del verso y otras en cambio por medio de la música (1988: 29).

Aquesta tradició teòrica es mantindrà al llarg de tota l'Edat mitjana. Consecutivament, músics, filòsofs i teòlegs tractaren d'abordar aquest garbuix abstracte. Ara, sota el paradigma religiós del cristianisme i de la cosmovisió d'un Pare celestial, artífex de l'univers i jutge de la vida eterna. Giulio Cattin elaborà un breu recorregut pels més significatius que incloem a continuació.

Según Boecio, la música es un movimiento de sonidos consonantes entre sí según una proporción conveniente. Para Guido (d'Arezzo) la música es el conocimiento de las reglas de la melodía y consiste en el sonido distinto y en el canto (existe un sonido distinto y un indistinto, como se verá más adelante) Según Juan (d'Affligem), la música es un movimiento proporcionado de sonidos. Son músicos aquellos que por especulación racional interpretan y juzgan todo canto y toda variedad de melodía y la misma armonía de los cielos. [...] Isidoro, en el primer capítulo del libro cuarto de las *Etimologías*, tratando de las matemáticas, declara que la música es la disciplina de los números utilizados en los sonidos. En el primer capítulo del libro quinto precisa que la música es el conocimiento de las reglas de la melodía y que consiste en el sonido y en el canto (Cattin, 1987: 188).

Aquesta vinculació de la música a la divinitat i la transcendència –que ja havíem vist a l'antiga Grècia– serà una constant al llarg de la història moderna. A mesura que el racionalisme es vaja imposant socialment, l'activitat intel·lectual assolirà tot el prestigi en detriment del plaer –que es considera visceral i sinònim d'escàs prestigi i capital social–. Tal i com apunta Barbara Ehrenreich: “la mente salvaje se describía como «descontrolada» y carente de disciplina y el autodomínio que los europeos de los siglos XVII y posteriores llegaron a considerar como sus



proprios rasgos definitorios” (2008: 18). Els paràmetres d’aquest imaginari van acabar imposant una realitat social on

la esencia de la mentalidad occidental, particularmente de la mentalidad del hombre occidental de clase alta, no era otra que su capacidad para sustraerse al contagioso ritmo de los tambores, para parapetarse en una fortaleza de egocentrismo y racionalidad contra el seductor salvajismo del mundo (Ehrenreich, 2008: 20).

La música vocal i la instrumental, uns anys més tard –entre el segle XVIII i XIX –, es van veure immerses en un debat d’aquest tipus i van acabar enfrontades en base als termes de racionalitat i plaer. El filòsof alemany Immanuel Kant participà en aquest debat en 1781 menystenint la música instrumental: “En su *Crítica del juicio*, Kant decía que la música instrumental era «placer, más que cultura» (*mehr Genuß als Kultur*), pues, al carecer de texto, sólo podía dirigirse a los sentidos, no a la razón” (Bonds, 2014: 37).

La rèplica es va produir només dues dècades després. Així, Ernst Theodor Amadeus Hoffman deixà constància del canvi social que va invertir els termes i va prestigiar la música instrumental:

E. T. A. Hoffman declaró que la música instrumental era la más alta de todas las artes, pues abría a los oyentes el reino del infinito, «un mundo que nada tiene en común con el de los sentidos». Precisamente, *a causa* de su independencia de las palabras, la música podía expresar lo que estaba más allá de las posibilidades del lenguaje corriente (Bonds, 2014: 40).

La vigència d’aquest debat, ja ben entrat el segle XX, queda recollida a la *Poètica*, en aquest cas, del compositor Igor Stravinsky.

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrenales. De modo que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice: tal es la significación general del arte (2006: 31-32).

Al llarg d’aquest període, el binomi clàssic-romàntic, segons Blume (citada a Samson, 2001), la figura del compositor-geni ha anat assolint trets propis de les divinitats. El seu màxim exponent, Beethoven, estableix les bases d’una nova forma de fer i valorar la música –“la música de Beethoven es filosofia hegeliana, pero, al mismo tiempo, es más auténtica que esa filosofia” arribaria a sentenciar Theodor Wiesengrund Adorno (citada a Bonds, 2014: 17). Aquest fet arrossegaria la Musicologia a estructurar el seu estudi al voltant de les obres musicals. Obres que consideraria creacions úniques i particulars, independents de la realitat social i passadís únic pel qual arribar a albirar una ínfima part de la veritat revelada pels compositors.

L’embolcall esotèric i màgic, a finals del segle XIX, dificultava l’accés científic a la música. Cap metodologia, cap tècnica seria suficient per arribar a la seua comprensió. En aquest punt, doncs, cal valorar la magnitud del canvi que suposa l’aportació de la Sociomusicologia o



Sociologia de la Música –i que, prèviament, havien iniciat la musicologia històrica, la musicologia sistemàtica i la comparada (l’etnomusicologia)–. Gràcies al seu esforç paradigmàtic i teòric, podem superar aquest episodi protocientífic.

Obrint la porta de la Sociologia a la música possibilitarem que pugui “adoptar los rigurosos *standards* de las ciencias sociales” (Rodríguez Suso, 2002: 217). Tal i com apuntà el compositor i luthier Harry Partch:

La música... no tiene más que dos ingredientes a los que se pueda llamar dones de Dios: la capacidad de un cuerpo para vibrar y para producir sonido, y el mecanismo del oído humano que lo registra... Todo lo demás que pueda ser estudiado y analizado en el arte de la música fue creado por el hombre, o está implícito en los actos humanos y, por consiguiente, sujeto al más riguroso de los escrutinios (citada a Small, 1989: 18).

Amb aquesta operació –i amb l’exercici de Nietzsche de convertir els humans en els creadors de Déu– tots els elements que formen part de la música queden a l’abast de la ciència. I una vegada arriben al nostre terreny, el científic, és quan els podem sotmetre a la severitat del mètode i al debat racional.

5.2. El binomi música i societat

Aquesta visió esbiaixada de la música –i de l’art en general– començà a escantellar-se amb les reflexions d’alguns dels autors clàssics de la sociologia i de la psicologia social. George Simmel, en les acaballes del segle XIX (1882), presentava els seus *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música* (2003). Una obra encara impregnada de la visió evolucionista social –que s’havia iniciat amb Darwin– i molt vinculada a les essències patriòtiques de construcció del nacionalisme europeu. Tot i això, en les seues pàgines ja comencen a percebre’s les bases de la futura Sociologia de la música. És clar que encara ens trobem en un context positivista que, de forma il·lusa, es creu la possibilitat de l’objectivitat: “cada vez más, la música se libera de su carácter natural. Cuanto más lo hace, tanto más se acerca a su ideal como arte. Así alcanza lo que constituye la más alta gloria del artista: la objetividad” (Simmel, 2003: 36). També, és veritat, que el primer escull que aquests teòrics havien de superar era el menysteniment de la pròpia música. Venien d’un passat on, fins i tot, es qüestionava el paper de la música per a l’ésser humà: “Music is an innocent luxury, unnecessary [sic] indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing” (Burney citada a Simmel, 2003: 36)”.

L’aportació més important de Simmel, emperò, fou vincular la tasca del compositor –de l’artista en general– al bagatge històric de la seua cultura (la seua nació, segons delimitaria el sociòleg alemany).

[...] cuando pensamos qué influencia debe ejercer sobre el artista el hecho de recibir cada pieza musical de una anterior recibida con deleite por su pueblo, comprendemos que los fundamentos sobre los que cada compositor comienza a construir deben ser nacionales, lo cual se desatiende cuando se considera en sentido eminente la completa cadena histórica del desarrollo de la música. Así, es imposible conceder que ésta se desarrolle, al margen de todo lo otro nacional, como un



imperio dentro de un imperio, aun cuando no hayamos encontrado todavía la ecuación entre el contenido musical y el contenido restante del alma popular (Simmel, 2003: 51).

El camí per retornar la música al sí de la societat havia començat. Amb Simmel i, com veurem ara, amb Weber ens trobàvem una mica més prop d'“Estudar a música *em* sociedade (porque não existe fora desta!)” (Vieira de Carvalho, 1991: 16).

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 el naixement de les dues disciplines des d'on partim –Sociologia i Musicologia– i que han confluït en la Sociologia de la Música o Sociomusicologia.

La Sociologia de la Música és la “Disciplina que estudia la música com a fet social. Vessant científica de les Ciències Socials que considera i analitza la capacitat comunicativa de la música i la seua posició al sí de les estructures socials i com a element canalitzador dels conflictes que s'hi produeixen” (Mas i Sempere, en premsa).

La Sociologia de la Música és una disciplina jove que s'ha estat desenvolupat des de fa poc més d'un segle. En un primer moment, dins la història de la Sociologia, fou un element anecdòtic i sense continuïtat que els estudiosos tractaven com simples apèndixs de la seua producció científica. Això comportà, d'una banda, que no aprofundiren en el seu desenvolupament i, d'altra banda, que no teoritzaren específicament per a la música sinó que l'encaixaren en la seua concepció teòrica provinent d'altres àmbits estudiats.

Aquesta disciplina ha hagut de superar dos handicaps. Primer, el biaix ideològic que menyspreava les músiques populars i no occidentals –i que les deixava reservades, exclusivament, per a l'Etnomusicologia–. Segon, la mistificació de la cultura que considerava, dins el mite romàntic de l'autonomia de l'art, que la música clàssica occidental no podia ser considerada objecte d'estudi analitzable. La continuada reflexió epistemològica i autocrítica ha fet caure aquestes afirmacions sense base científica i la Sociologia de la Música pot estudiar, aplicant el bagatge teòric, metodològic i tècnic de les Ciències Socials, qualsevol tipus de música.

La Sociologia, com a disciplina, comença a perfilar-se a principis del segle XIX. Auguste Comte, primer pensador social i de caràcter positivista, intentà aplicar els mecanisme d'estudi de les Ciències Naturals a la societat. Des de llavors, la Sociologia ha estat sotmesa a diverses circumstàncies i contextos històrics i socials. Això fa que no es pugui parlar d'una única Sociologia, com veurem a continuació.

Els primers grans teòrics de la Sociologia realitzaren les seues aportacions en el període a cavall entre els segles XIX i XX. David Émile Durkheim, amb el Funcionalisme, establí alguns conceptes bàsics de la Sociologia i centrà el seu interès en el procés de socialització. Karl Marx



amb la Dialèctica Social, recercava, des d'un punt de vista crític, les causes del conflicte social i els mecanismes d'alienació. Karl Emil Maximilian [Max] Weber, amb la Teoria de l'acció social, basà el seu treball en la comprensió del comportament social i el procés de racionalització occidental. Finalment, George Herbert Mead amb l'Interaccionisme simbòlic i molt vinculat a la Psicologia Social, centrà la seua aportació teòrica en la construcció del fet social per mitjà de la interacció.

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, partit i carisma. 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 els 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 seu assaig *Els fonaments racionals i sociològics de la música*. Des d'aquest moment, i fins a la seua mort el 1920, se succeïren 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. Aquest 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 les circumstàncies 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).

En termes generals, i un cop establertes les divisions entre disciplines científiques, l'Antropologia i la Sociologia es dedicaren a l'estudi de les societats tradicionals i les societats



modernes, respectivament. La primera, per mitjà d'un treball de camp basat en la tècnica de l'observació. La segona, per mitjà de l'estadística que treballaria amb dades quantitatives i entrevistes. Actualment, els límits i els plantejaments d'ambdues han quedat difosos i l'únic element identitari que les diferencia és el punt de vista amb que s'aborden les investigacions.

Alhora, des de la branca de la Musicologia i també en el pas al segle XX, s'anaren plantejant estudis i reflexions que possibilitarien l'apropament a la Sociologia. Guido Adler, en la seua aportació fundacional de la Musicologia, reservà un espai per a l'estudi comparat de la música. Georg Simmel, com ja hem avançat, amb la seua recerca musical a cavall entre l'Etnografia i la Psicologia posaria les bases per l'Etnologia comparativa. Finalment, Herbert Spencer, provinent del Darwinisme Social, treballà la música amb relació a l'origen evolutiu del llenguatge.

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 etnocènrics 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, el concepte d'etnomusicologia és difícilment justificable sense emprar arguments etnocènrics o científicament esbiaixats. Després que John Blacking afirmara que “toda música es música étnica” (citat a Rodríguez Suso, 2002: 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 técnicas cuantitativas que permitirían precisar sus materiales: estadística, determinación de las muestras, representatividad de los informantes, etc. (Rodríguez Suso, 2002: 217).

Les aportacions sociològiques primerenques propiciaren una primera onada de corrents científics dedicats, exclusivament, a la Sociologia de la Música. En la dècada de 1930 aparegueren tres corrents fonamentals. La Història Social de la Música, representada per Walter Serauky (citada a Supičić, 1988: 79) –i que seguia les passes de Jules Combarieu–, considerava que la Sociologia de la Música havia d'estudiar els estils musicals prenent com a referència les estructures socials i culturals on es produïen. Dins l'Estudi dels significats, Boris Asafiev desenvolupà la Teoria de l'entonació. Una opció teòrica que considera l'existència de *topoi*, dins les estructures musicals, que aporten significats concrets que superen la pròpia obra. Finalment, en el context de l'Idealisme Hegelià Especulatiu, trobem Theodor Ludwig Weisengrund Adorno un dels autors més influents en la història de la Sociologia de la música.

Adorno, sociòleg i compositor, estigué fortament influït per les aportacions de Marx i Weber. Des dels seus postulats crítics considerava que la Sociologia de la Música havia de demostrar com es manifesten les estructures socials en la pròpia estructura de les obres musicals. La seua reflexió prenia com a punt de partida la mercantilització de la música: les seues condicions de producció i consum. Tot i que s'ha superat el seu biaix elitista (Paddison, 1982) –que li feia considerar només com a aptes les composicions erudites avantguardistes–, la seua influència segueix sent fonamental a l'hora d'entendre les creacions musicals com a elements vinculats a les dimensions socials i històriques de la societat que les produeix.

Les seues aportacions teòriques es manifestaren en dos sentits diferents: primer, ja hem dit, com a continuador del materialisme marxista i l'idealisme hegelian; segon, com a actor protagonista i filòsof de l'anomenada Nova música⁴. Adorno començà a publicar els seus estudis de Sociologia de la música en els anys 30 de l'anterior centúria. En ells, es concentrà a cercar els orígens socials de les formes musicals. 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 pugui 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.

⁴ Terme utilitzat per Theodor Adorno per referir-se a les noves formes musicals i compositives introduïdes per la Segona escola de Viena. A partir de la seua anàlisi va dur a terme una profunda reflexió sobre les funcions de la música dins les noves societats de masses que va instaurar el capitalisme.



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.

A banda d'aquests corrents macrosociològics que estudiaven estructures, processos i institucions socials, simultàniament, s'anaren desenvolupant altres propostes que basarien la seua recerca en l'aspecte relacional de les xarxes i del capital social i en la interacció. Norbert Elias, qui també havia participat de la Sociologia de la Cultura, plantejà un apropament mesosociològic que posà en pràctica, per exemple, amb una proposta de Sociologia de Mozart. Per la seua banda, i amb un enfocament microsociològic, Alfred Schütz treballà des de la Fenomenologia i estudià la música en tant que relació social no mediada lingüísticament. Aquestes dues visions més properes al fet individual, tingueren continuïtat en teòrics de dècades posteriors.

Dins aquesta interdependència música-societat cal destacar un parell d'elements clau. L'aportació d'Alan Merriam (2001b) ha estat fonamental en l'establiment de les nocions d'ús i funció aplicades a la música. Els *usos*, en primer lloc, són "las distintas formas en que la música es utilizada en la sociedad", indistintament en "la práctica habitual o [...] ejercicio corriente de la música –ya sea por sí misma o en conjunción con otras actividades" (2001b: 276). Per la seua banda, el terme de funció al·ludeix a un estadi que pot ser més profund que l'ús. Segons l'aportació de Radcliffe-Brown (citada a Merriam, 2001b: 277): "«función» es la contribución que una actividad parcial hace a la actividad total de la que forma parte. La función de un determinado uso social es la contribución que realiza al total de la vida social, como funcionamiento del conjunto del sistema social". Prèviament, Merriam també al·ludeix a les aportacions de Siegfried Nadel qui, uns anys abans, havia identificat les quatre grans tipologies de funcions: com a sinònim d'operar, prendre part i estar actiu; com a significat de no aleatorietat; com a element que denota d'una interdependència d'elements complexa, mediada i recíproca; i com a implicació de l'eficàcia específica de qualsevol element (Nadel citat a Merriam, 2001b: 277).



Aquest concepte de funció podria tenir certs paral·lelismes amb la teoria dels afectes i el paradigma musical pitagòric-platònic. Aquestes dues propostes, tot i que distants en el temps, van unides per la corda de la il·lustració i del racionalisme. La més propera en el temps, la renaixentista, cercava la implantació d'un nou racionalisme:

La sencillez y la claridad de la nueva armonía tonal encuentran su esencia en la pretensión de determinar, de modo *eficaz*, la relación existente entre música y palabra, relación que había sido comprometida gravemente por la peculiar estructura de la música polifónica. El fin de la nueva música, *mover los afectos*, exige un mecanismo de actuación lúcido, simple y racional, del cual son buenos conocedores los teóricos de la monodía acompañada (Fubbini, 2005: 152).

Segles enrere, Plató havia inclòs a la seua *República* uns elements propis d'aquest plantejament teòric. Amb la forma pròpia del discurs filosòfic i amb la cosmovisió ètica i estètica de la Grècia clàssica, Plató posava en boca del seu mestre Sòcrates: “¿Cuáles son, pues, las armonías lastimeras? Dímelas tú, que eres músico. [...] Tendremos, por tanto, que suprimirlas, ¿no? – dije–. Porque no son aptas ni aun para mujeres de mediana condición, cuanto menos para varones” (1970: 70).

Johannes Tinctoris, teòric de la música del Renaixement, va presentar un llistat d'efectes de la música que són, en realitat, un recull de les funcions de la música en el seu moment.

Agradar a Dios. Embellecer las alabanzas de Dios. Amplificar los gozos de los santos. Parecerse a la Iglesia militante y triunfante. Preparar para recibir la bendición divina. Estimular los ánimos a la piedad. Arrojar la tristeza. Ablandar la dureza del corazón. Poner en fuga al diablo. Provocar el éxtasis. Elevar la mente terrenal. Modificar la mala voluntad. Poner contentos a los hombres. Sanar a los enfermos. Suavizar los esfuerzos. Incitar los ánimos al combate. Atraer el amor. Aumentar la alegría del convite. Glorificar a los expertos en ella. Santificar las almas (Tinctoris citat a Fubini, 2005: 27).

Alan Merriam (2001) [1a edició, 1964]	Adrian North i David Hargreaves (1999)	Susam Hallam (2006)
Emocional	Emocional	Individual
Estètica		
Entreteniment		
Comunicació	Cognitiva	Grupal
Representació simbòlica		
Resposta física		
Conformitat a normes socials	Social	Social
Reforç de les institucions socials		
Contribució a l'estabilitat d'una cultura		
Contribució a la integritat d'una societat		

Taula 3 – Les diferents agrupacions de les funcions de la música (Flores, 2010: 13)

Ubicats ja en el segle XX –i amb una publicació original de 1964– Alan Merriam planteja el seu decàleg de funcions de la música (2001b: 286-295). Aquestes són les següents: expressió emocional, gaudi estètic, entreteniment, comunicació, resposta física, reforç de la conformitat a les normes socials, reforç d'institucions socials i rituals religiosos, contribució a la continuïtat



i estabilitat d'una cultura i contribució a la integració de la societat. Aquest decàleg, segons aporta Susana Flores (2010: 13), ha estat reinterpretat des de la psicologia i la didàctica amb uns autors que han agrupat les diferents funcions en tres grans blocs.

Entrellaçats dins d'aquesta amalgama de funcions socials, destaquen dos elements que han tingut més recorregut dins la tradició sociològica i que considerem d'especial importància per entendre el nostre context: la festa i la felicitat. El primer d'ells, té la potència del temps, de l'organització del calendari i de la construcció de les identitats:

El calendario es un instrumento social para la organización del tiempo; fragmenta, clasifica, ordena y computa la duración, organiza la experiencia y los acontecimientos, articula el tiempo y suministra a la vida cotidiana su armazón. [...] Las fiestas y ritos públicos son los marcadores más visibles de esta compartimentación, subrayan los intervalos de progresión y suministran la principal diferenciación temporal de todas las culturas al distinguir entre tiempo laboral y festivo, sagrado y profano, ordinario y ritual, de trabajo y de ocio, público y privado (Leach citat a Hernández, 2002: 21).

El segon és un element vinculat a l'èxtasi i a la comunitat. Tots i els intents de racionalització europea, aquestes pràctiques rituals –centrades, sovint, en la música i la dansa– es mantenen a la nostra societat com a activitats destinades a “alcanzar el placer comunal, e incluso el éxtasis o el estado de dicha absoluta” (Ehrenreich, 2008: 30).

Des d'aquesta lògica imbricada de ritual i d'ordenació al calendari podem entendre el disseny de les temporades d'abonament i del rerefons festiu que té, sempre, un acte social musical. D'aquesta forma, i seguint a Steingress la mencionada *festa* musical es podria entendre com un

proceso basado en el caos (estructuras disipativas), con el fin de generar –por necesidad y en el marco del tiempo creador– un nuevo orden simbólico a partir de experiencias colectivas que amalgaman la intención y el azar, que ‘recrean’ el sentido subjetivo de los individuos al mismo tiempo que construyen nuevos significados colectivos (2006: 48).

Dins d'aquest entramat de nous significats col·lectius, la música pot assumir tot el bagatge històric que hem anat desgranant fins ara. Políticament, fins i tot, la música ha sigut l'encarregada d'escometre determinades tasques en la realitat social. Per a Méndez Rubio: “la música asumiría la función política de neutralizar conflictos políticos y socioeconómicos, por ejemplo en lo relativo a las diferencias de clase – «que quedarían subsumidas en el dispositivo retórico e ideológico de la Música identificada como *música clásica*, es decir, tomando de modo absolutista el adjetivo latino *classicus*, ‘de clase’ (alta)» (Méndez Rubio, 2016: 33)” (2016: 27).

5.3. Música per comunicar

Si el llenguatge fa possible la capacitat de raïocini humà, la comunicació és el que ens permet ser animals socials. Precisament, i com avançava Merriam (2001b: 290), una de les funcions de la música és la comunicativa. I “en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad” (Martí, 2000: 10).



Aquesta noció ens permet traslladar l'esquema habitual de la comunicació al nostre àmbit de la música. Aquesta adaptació serà possible, només, afegint un únic element extraordinari com és el cas de l'interpret. Hem recollit aquest esquema a la figura 3.

En el cas de la música, el paper de l'emissor ve representat pel compositor. Aquest subjecte és qui vol transmetre alguna idea i inicia el procés d'aquest intercanvi d'idees. El missatge, emperò, viatjarà exclusivament a través d'un canal escrit fins que arribi a l'interpret –un element nou, que no apareix en l'esquema tradicional de la comunicació–. Aquest serà l'encarregat de posar-lo en música –de convertir el missatge perquè viatgi per l'espai sonor–, que serà la forma amb què, finalment, arribarà al receptor que és l'audiència. Tot aquest procés es duu a terme gràcies al codi compartit de la música i dins d'un context comunicatiu concret –que pot ser simultani, en el cas de les audicions en directe, o en diferit, gràcies als enregistraments–.

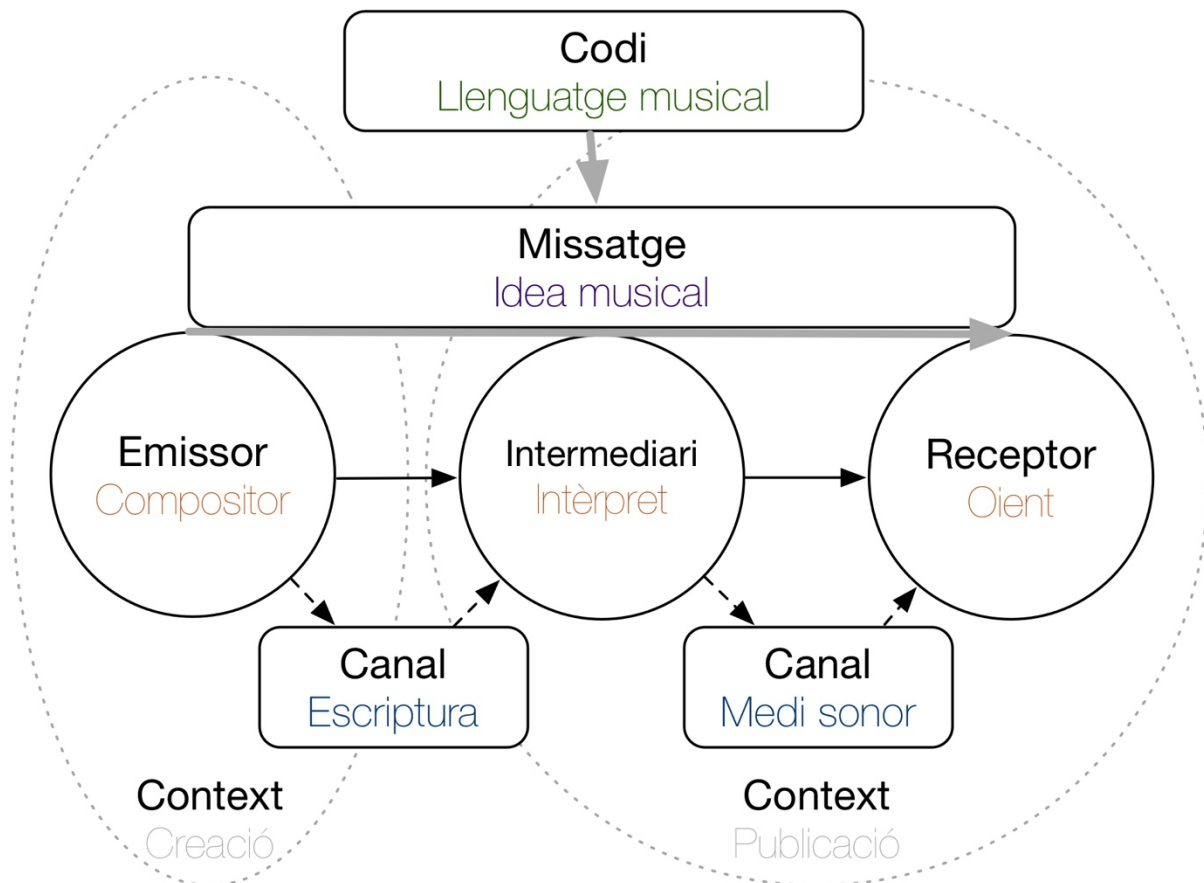


Figura 3 – L'esquema de la comunicació aplicat a la música

Aquest esquema pot patir modificacions en dos situacions diferents. Primer, en el cas de la música electrònica. En aquesta forma artística el compositor crea i reproduïx la música, directament, sense necessitat de la intermediació de l'interpret –igualment com ja havia passat en altres moments de la història quan els compositors interpretaven les seues pròpies obres: Chopin o Liszt, per exemple–. I, segon, en el cas de la música improvisada. Quan es du a terme,



la improvisació implica l'assumpció, dins l'intèrpret, de la figura del compositor i de l'intèrpret.

En el cas de la música en directe, l'espai físic és compartit per l'intèrpret i el receptor. Això canvia quan es tracta de música enregistrada. En aquest cas, els tres moments del procés musical –creació, interpretació i recepció– es donen de forma postergada en el temps.

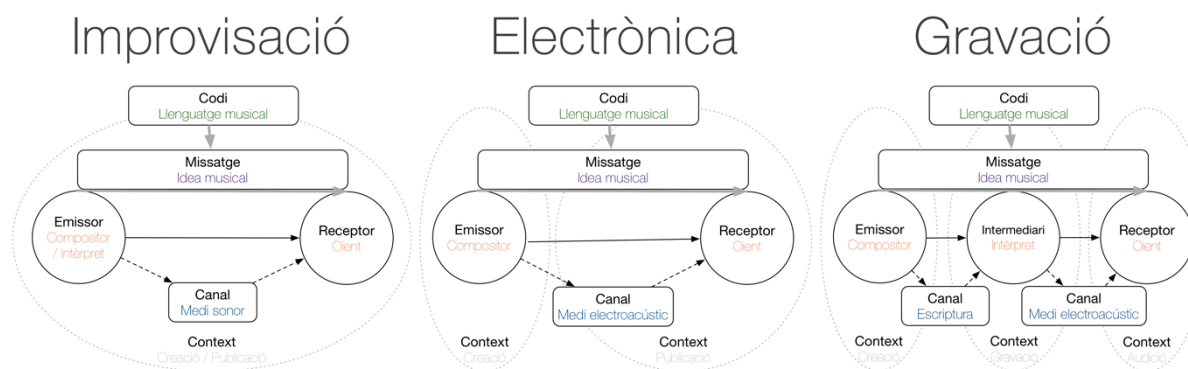


Figura 4 – Esquemes alternatius de la comunicació aplicats a la música

Per a Christopher Small, aquesta visió, associada a la idea de l'obra d'art com a objecte independent amb un sentit intrínsec, s'hauria de posar en qüestió. No es pot, per tant, pretendre que “la tarea del oyente es contemplar la obra tal como la ha presentado el intérprete, tratar de entenderla y responder a ella, pero no tiene ninguna contribución que hacer a su significado, que es completo antes de que se toque” (Small, 1992: 3). Aquesta contribució, emperò, encara ens aproxima més a la comunicació ja que, efectivament, en cap cas el significat del missatge es completa a l'emissor sinó que es produeix en el receptor.

La música, al llarg de la història, s'ha desenvolupat de forma imbricada a la dansa i als rituals. Celebracions, moltes vegades, censurades i condemnades socialment per la seua estreta relació als impulsos primaris. Aquesta altra forma de comunicació, en grup, interior i amb suposades entitats superiors, solia associar-se, dins la psicologia, a malalties i comportaments disfuncionals. El seu pas a l'àmbit sociològic ha permès interpretar “las conductas grupales como una empresa totalmente racional e interesada por parte de cada participante” (Ehrenreich, 2008: 27).

El fet que la música siga una entitat essencialment polièdrica, possibilitat poder superar, com ja hem vist, la realitat lingüística: “la música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino [...] un reflejo de –y una respuesta a– fuerzas sociales” (Blacking, 2010: 161). Encara més, ens permet identificar la pròpia frontera comunicativa: “la música no deja de provocar experiencias relacionales, interactivas, corporales, que desbordan su carácter meramente lingüístico. Tomada como práctica social, la música muestra tanto su potencia comunicativa como los límites de la comunicación” (Méndez Rubio, 2016: 22).



La noció de comunicació, present en tot el substrat musical, permet que, sovint, aquesta idea siga requisit fonamental –i exigible– a qualsevol pràctica sonora. Una de les crítiques que dedica, precisament, Manuel Valls a la música contemporània és que

no és dirigeix a cap públic, no es dirigeix a ningú. [És una] entelèquia sense comunicació, pendent només d'una problemàtica estructural o arquitectònica, que «explica» a qui vol saber-los els artificis lligats en una sintaxi coherent el seu context sonor, sense preocupar-se de si la nova ortografia usada té o no sentit expressiu (1967: 152).

Sobre aquesta idea de comprensió del fet artístic incideix Bourdieu. En el seu treball, *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, afirma:

“la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede ‘decodificarlas’, es decir reducirlas al estado de forma inteligible” (1971: 48).

Les aportacions de Bourdieu a la lectura de l'art –“Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento” (1971: 45)– van en la línia de les aportacions de Panofsky: “leemos lo que vemos en función de lo que sabemos de la manera, variable según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos” (citada a Bourdieu, 1971: 45-46). Aquesta necessitat de comptar amb un aparat previ de capital cultural i de tindre limitada la nostra recepció a la nostra socialització són elements sociològics que abordarem en el punt següent.

5.4. Consumits per la música

En la dècada de 1950, mentre Adorno seguia desenvolupant la seua producció teòrica, Alphonse Silberman, Kurt Blaukopf i Hanns Eisler prengueren el relleu als corrents clàssics. Seguidor del Funcionalisme i adscrit a la Teoria de Sistemes de Luhmann, Silberman (1967) pretenia repensar teòricament la música amb la translació, de l'àmbit biològic al sociològic, de la Teoria de sistemes autopoietics. Blaukopf (1988), que reunia al seu sí el pensament weberian i marxista, reprengué l'estudi del sistema tonal occidental en aquesta ocasió, a més, reconeixent la importància de les forces culturals. Eisler (1999), finalment, aplicà la cosmovisió marxista del Determinisme Històric i posà el focus en la consideració de la música com a producte social.

La dècada de 1970 ens presenta una pluralitat d'apropaments al fenomen de la Sociologia de la Música i quatre grans branques –plantejades per Shepherd (2001)– estructuren les diferents recerques. L'Estudi de la música *as a social meaning* té l'objectiu d'evidenciar el sentit intrínsec que s'insereix a les obres musicals i que pot reproduir o resistir les forces ideològiques dominants. En aquesta branca, continuadora del pensament d'Adorno, s'insereixen John Charles Shepherd (1977), Peter Wicke (1995) i Philip Tagg (2012). Aquest darrer, a més, en la línia de la Semiòtica, proposà el terme *museme* com a equivalent del *morpheme* en la música. L'Estudi de la música *as social interaction* ens mostra una vessant científica més interessada en els fets empírics que no pas en els plantejaments generals teòrics. Antoine Hennion (2015) hi introduí el concepte de *mediation* i Howard Becker (1982), des d'un prisma microsociològic,



treballà amb la interacció. Becker, a més, marca el punt d'inici d'una línia investigadora que ressegueixen Paul Lopes (2002) (anàlisi del jazz), Ronald Eyerman i Andrew Jamison (1998) (música i mobilització i acció col·lectiva), i Hyacinthe Ravet (2011) i Marie Buscatto (2007) (perspectiva de gènere).

Simon Frith és el principal representant de l'Estudi de la música *as identity*. La seua recerca, basada en un enfocament mesosociològic, va suposar una gran aportació a l'estudi de la música popular. En el seu treball sobre el rock i el pop (2001), Frith planteja la música com a força on s'articulen valors compartits i definitoris. Ressalta el valor dels discursos com a mecanisme científic per conèixer quin significat la gent a la música i de quina forma es construeix l'ideològic *Mith of Authenticity*. Richard Hebdige, posteriorment, va aplicar aquesta concepció a l'estudi del punk (1979). El darrer dels corrents desenvolupats als anys 1970 és l'Estudi de la música *as commercial and industrial process* (Philo & Miller, 2010) també amb pinzellades pròpies de l'imaginari d'Adorno i dels coetanis *Cultural Studies*.

Aquesta segona meitat del segle XX ha estat ben fructífera per la Sociologia de la Música. Des de la Sociologia general hem pogut incloure les reflexions del Constructivisme estructuralista de Pierre Bourdieu, teòric que introduí les Regles de l'art i els conceptes de capital cultural, distinció i gust vinculat a la classe que tot seguit desenvoluparem. Com ja hem dit a l'inici d'aquest punt, les diferents aportacions de 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).

Pierre-Michel Menger (1983) i Motti Regev (1994) han aplicat aquesta base teòrica als compositors de música clàssica i a l'àmbit del pop-rock, respectivament. El treball de Menger, pioner en l'aplicació de Bourdieu a l'àmbit de la música, és encara ara referent per als treballs de sociologia de la música. *Le paradoxe du musicien* (1983) constitueix una acurada aproximació quantitativa amb l'objectiu de descriure la realitat socials dels compositors contemporanis. Com veurem més endavant, aquest volum és l'antecedent immediat de la Sociologia de la música al nostre país.

Complementant i actualitzant aquesta visió, trobem la proposta de Richard Peterson i Rogern Kern (1996) de l'omnivor cultural. Per a aquest nou corrent teòric, el fet de la distinció s'hauria vist difuminat en certes pràctiques socials davant “la capacidad nueva de los actores para mezclar formas distintas de preferencias en un único menú” (Ariño Villarroya, 2007: 133). L'establiment d'un nou model comunicatiu, ja hegemònic, hauria transformat “radicalmente la cultura porque: a) produce un desplazamiento del *locus* social central de apropiación de los bienes simbólicos; b) modifica las pautas de accesibilidad a los mismos y, por tanto, su difusión, y c) afecta a los patrones de legitimidad cultural” (Ariño Villarroya, 2010: 12). Tot aquest reguitzell de canvi ha implicat notables canvis en el consum de música i ha possibilitat l'emergència d'una “escolta musical omnímoda” (Martí, 2015: 19). Aquesta nova situació “facilita enormement que la música es constitueixi en una extensió més del meu cos; en aquest sentit la música esdevé jo” (Martí, 2015: 19-20). Així, i segons aquest corrent teòric, el proppassat esnobisme de les classes més altes s'hauria substituït per una nova forma de distinció basada en un menú més variat: “As highbrow snobbishness fit the needs of the earlier entrepreneurial upper-middle class, there also seems to be an elective affinity between today's new business-administrative class and omnivorousness” (Peterson i Kern, 1996: 906).

Aquesta operació de reelaboració encaixaria perfectament dins dels postulats de la postmodernitat. De fet, si seguim a Clifford Geertz, entenem que “una de las características más destacadas de la postmodernidad es su tendencia hacia la reestructuración de los espacios y significados con el fin de redefinir el tejido de significaciones que constituye la cultura” (citat a Steingress, 2006: 49).

Inevitablement, en un treball com aquest, no podem separar-nos de les aportacions fetes a l'àmbit de l'art en general. Precisament, pel fet de vincular –com hem establert al capítol tercer– la música a aquest àmbit. Per això, podem assumir també en el nostre bagatge teòric el concepte de Howard Becker dels “mons de l'art”, un terme que reuneix i vincula “todas las



personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” i que pot acabar definint-se com “una red establecida de vínculos cooperativos entre participantes” (Becker citat a del Val, 2015: 37). Una idea que trobem explícita, també, en el terme *musicar* de Christopher Small que hem introduït anteriorment.

Aquesta estreta vinculació entre música i art es cospa, perfectament, en el treball teòric que va dur a terme Stravinsky, a mitjan segle XX, amb la seua *Poètica* (2006). En aquestes pàgines, el compositor rus concentra la seua cosmovisió i els seus postulats sobre la música. En les línies que aportem a continuació, exposa la seua consideració sobre la qüestió artística:

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrenales. De modo que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice: tal es la significación general del arte.

Porque no es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro, y sí lo es, en cambio, sin duda alguna, la más sencilla modulación conducida correctamente.

El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación (Stravinsky, 2006: 31-32).

Finalment, podem esmentar el treball d'Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (1978). Algunes de les nocions que Hauser desenvolupa com a “condicions prèvies de l'art” podem encara observar-les en el treball creatiu dels compositors i intèrprets:

las dos ideas básicas que, como se ha observado son las condiciones previas del arte –la idea de semejanza, de la imitación, y la idea de la causación, de la producción de algo de la nada, de la posibilidad de creación–, pueden haberse desarrollado en la era de las experiencias y los descubrimientos premágicos (1978: 20).

5.5. El poliedre de la Sociomusicologia contemporània

L'obertura que es produeix, a partir dels anys 1980, amb la multidisciplinarietat que fan possible els Cultural Studies i la Musicologia Crítica es manifesta, sobretot, amb nous enfocaments mesosociològics. Charles Kadushin (1974), un dels precursors de la Teoria de xarxes, analitzà la comunitat dels artistes i la comparà amb la de les elits intel·lectuals. Tia DeNora (1995), amb una producció científica diversa, elaborà una Sociologia de Beethoven on desmuntava el mite romàntic de l'heroi burgès. Christopher Small (1999), finalment, prengué elements de la sociologia, la història i la crítica social. La seua proposta més innovadora, emperò, és el concepte *musiciking*: un terme nou que ens permet tractar la música com a acció i pràctica social.

Aquest *musiciking*, que s'ha convingut a traduir com a *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 erroris plantejaments científics que s'han considerant al llarg de la història



i que són els següents. Primer, el significat de l'art en “objetos aislados e independientes”. Segon, l'actuació musical “como sistema de sentido único de comunicación desde el compositor hasta el oyente individual por medio del intérprete”. Tercer, el fet que cada obra musical “autónoma [existeix] 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.

La nostra societat actual es constitueix i defineix a partir del fenomen de la globalització (García Ferrando, 2010). Aquest procés, que ha implicat una major interrelació dels processos humans i un acurtament de les distàncies espacials i temporals, ha tingut rellevants conseqüències en l'àmbit de l'art. La música, alhora, ha jugat un paper fonamental en la construcció de les noves realitats: “Music, clearly enough, plays an active role in creating and shaping global spaces that otherwise would not have «happened»” (Stokes, 2004: 67). Partint del concepte *glocalització* de Roland Robertson (1995: 28), Motti Regev introduïa la noció de cosmopolitisme estètic:

El cosmopolitismo estético es ya condición por la cual la representación de las singularidades culturales etno-nacionales está basada, en gran medida, en formas de arte contemporáneo como el pop-rock (...) y cuyas formas de expresión incluyen, de manera intencionada, elementos estilísticos foráneos (Regev citat a del Val, 2015: 45).

Aquesta aportació, efectivament, posa en qüestió la concepció naïf de la globalització que vol entendre aquest fenomen com a punt de trobada entre cultures. Així doncs, no estaríem davant un món que comparteix experiències culturals pròpies en pla d'igualtat sinó que, novament, assistiríem a una nova forma de dominació cultural per part d'aquelles societats amb major pes econòmic i, per tant, polític-militar. Com assenyala Baltzis, davant aquest context els musicòlegs han d'assumir les seues responsabilitats i

illustrate how –and perhaps why– there is no such thing as music «in general», but only concrete music in terms of social functions and conditions of creation, accumulation, reproduction, dissemination and especially reception. In this sense, musicologists might illustrate that music is always somebody's music addressed to somebody else in a certain social and cultural context (2005: 150).

Els estudis culturals (Barker i Beezer, 1994) són antídoto per a les propostes ingènues i bonistes, que aporten una nova mirada sobre l'art en general i la música, especialment. És per mitjà d'aquests postulats teòrics que podem efectuar una crítica a la pròpia forma de aprehendre l'objecte d'investigació –de fer una lectura subversiva, en termes d'Ibáñez, ja que “constituyen una pregunta a la pregunta” (1997: 65)–. Així, per exemple, seguint a Antonio Méndez Rubio



hem d'assumir que “el concepto convencional de música, en lugar de promover la comprensión y la transformación de los conflictos simbólicos y sociales se ha volcado en la pretensión no declarada de borrarlos del mapa” (Méndez Rubio, 2016: 24).

Políticament, la música, “toda música, toda organización de los sonidos resulta entonces una herramienta para crear o consolidar una comunidad, una totalidad: es vínculo de un poder con sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, sea cual fuere.” (Méndez Rubio, 2016: 27). El soroll, com a element fronterer entre la *música* (art definit i legitimat) i el *silenci* (absència aparent, i físicament impossible a la Terra, de so) és un espai de lluita social. Un conflicte que fa col·lidir els elements crítics del sistema *mainstream* i un ressorgiment del feixisme que pretén aprofitar-se de la ceguesa i la sordesa social que provoquen els constants impactes audiovisuals (Méndez Rubio, 2016: 33).

Aquesta ha estat una de les línies de treball, de cooperació, entre la sociologia i la psicologia. Olivier Sacks abordava la qüestió en el seu treball recopilatori *Musicofílies* on exposava la conseqüència més ràpida i notòria d'aquesta permanent exposició a l'agressió sonora: “la gente pierde el oído cada vez más” (2010: 71). En el seu treball, emperò, la reflexió no només es quedava en l'àmbit físic sinó que transcendia al elements de la psicoanàlisi. Per això, Sacks recuperava a Irving J. Massey qui havia tractat la música en relació a la son: “la música es la única facultad que no se altera por suceder en el sueño, mientras que la acción, el carácter, los elementos visuales y el lenguaje podrían verse modificados o distorsionados en los sueños” (citat a Sacks, 2010: 340).

Arribat a aquest punt sembla impossible no trobar-se amb el pare de la disciplina, Sigmund Freud. El científic austríac apareix, per exemple, dins l'obra d'Arnaldo Liberman i ho fa mostrant una humil limitació: el reconeixement de la incapacitat de l'anàlisi.

Quando no puedo hacer esto [aprehendre l'obra d'art reduint-la a conceptes] –como me ocurre con la música, por ejemplo– soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizá analítica se revuelve en mí para no dejarme conmovir sin saber por qué lo estoy y qué me conmueve (Freud citat a Liberman, 1993: 18).

La reflexió –entre psicològica i filosòfica– que desenvolupa Liberman ens permet completar el camí. Hem partit del esoterisme màgic i religiós per arribar a la racionalitat científica. Amb aquestes aportacions, la psicoanàlisi pot aprofundir en la seua tasca i aglutinar treballs de diferents parcel·les i la filosofia pot seguir el seu camí amb l'enriquiment conceptual i crític que li lliura la sociologia. Liberman recull en el seu volum *De la música, el amor y el inconsciente* (1993) algunes de les cites clàssiques de la música: “donde cesa el lenguaje, comienza la música”, de Søren Kierkegaard; “la música es una mujer”, de Nietzsche (citats a Liberman, 1993: 37 i 11). També introdueix les reflexions de Schopenhauer, Nietzsche i Fubini:

“Como es evidente, tanto para Schopenhauer como para Nietzsche, la música no es un arte entre las artes, aunque privilegiado, sino una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre. Como dice Enrico Fubini, más que de música deberíamos hablar de espíritu musical” (Liberman, 1993: 140).



Finalment, i en un exercici cartesià de tornar a Déu, Liberman vincula la música i la seua força social al mite –“ Orfeo ha establecido de manera dramática y esencial algo más importante: el amor es la única transcendencia posible y sin él hasta la música es sólo llanto y soledad” (ibídem) – i a la divinitat: “La música es, pues, la identificación con las fuerzas primordiales e instintivas: somos momentáneamente dioses justamente cuando dejamos hablar al instinto” (1993: 44).

En l'actualitat, la Sociologia de la Música és una disciplina fermament establerta. El seu plantejament multidisciplinari i la pluralitat dels seus punts de vista asseguren el seu tarannà crític i la dialèctica amb altres branques del saber. L'edició de nombroses revistes com la *Cultural Sociology* o la *Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, fundada per l'Ivo Supičić, són bona mostra de la seua vitalitat i de l'interés que desperten dins la comunitat científica.

En el cas de l'Estat espanyol –la nostra realitat científica més propera– el desenvolupament de la disciplina s'ha anat produint progressivament en les darreres tres dècades. La primera publicació de referència és el monogràfic de la revista *Papers*, volum 29, que ja en l'any 1988 va permetre llegir, traduïts a l'espanyol, textos de Supičić, Serravezza, Hennion i Frith, a més d'una anàlisi de les aportacions de Weber i una guia bibliogràfica a càrrec de Rodríguez Morató.

Arturo Rodríguez Morató, precisament, fou pioner en la Sociologia de la música a l'Estat espanyol. Resseguint els passos de Menger, presentava en 1995 la tesi doctoral *Sociología de los creadores artísticos: el caso de los compositores españoles contemporáneos*. Un treball que es va convertir, posteriorment, en el volum *Los compositores españoles: un análisis sociológico* (1996).

Simultàniament, anaren sorgint aportacions des de l'àmbit de l'etnomusicologia i de l'antropologia. La SIBE-Sociedad de Etnomusicología, fundada en 1991, va llançar en 1995 el primer exemplar de la seua revista *Trans: Revista transcultural de música*. Amb Ramón Pelinski com a editor fundador, va incloure, des del primer moment, les investigacions més remarcables de l'àrea. Alguns d'aquests textos, formen part del nostre entramat teòric o de literatura empírica com és el cas de Martí i Pérez (1995), Adell Pitarch (1997) o Small (1999).

En 2001, i també sota l'epígraf de l'etnomusicologia, Francisco Cruces coordinava *Las lecturas musicales: lecturas de etnomusicología*, un volum que venia a actualitzar la bibliografia en llengua espanyola de la disciplina. D'aquesta forma, amb aquest monogràfic es completava la nòmina d'autors clàssics de la disciplina que havia encetat *Trans*: Bruno Nettl, John Blacking, Alan Merriam, Simha Arom, Ruth Finnegan, Jean-Jacques Nattiez, James Porter o Néstor García Canclini.

La constitució del grup d'investigació MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad Artística) a la Universidad Complutense de Madrid, ha estat una de les actuacions recents que més ha animat el panorama sociomusicològic a l'Estat espanyol. Sota el seu paraigua s'han articulat



diversos treballs. Especialment remarcables són el monogràfic *MÚSYCA: música, sociedad y creatividad artística* (Noya, del Val i Pérez Colman, 2010) i l'article "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música" (2014) –elaborat per Javier Noya, Fernán del Val i Dafne Muntanyola–.

El mateix any de fundació de MUSYCA, es reeditava, a càrrec de Teresa Cascudo, *Música y Sociedad en el siglo XX* (2008) d'Adolfo Salazar. Un assaig a mig camí entre la sociologia i l'estètica que cospa els impulsos estètics del segle XX per part d'un autor coetani. També en 2008, Jaime Hormigos Ruiz publicava, a partir de la seua tesi doctoral, el volum *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Aquest treball suposava una aproximació teòrica a les diferents dimensions de la música.

El propi Hormigos Ruiz era l'encarregat de coordinar, en 2016, el darrer dels monogràfics que s'han dedicat a la sociologia de la música. Així, el volum quart, número u, de la revista *Methaodos* (2016) recull un seguit de textos –teòrics i empírics– que són mostra de les possibilitats investigadores de la disciplina i que deixen de manifest –a banda de l'extensa i recent nòmina de traduccions com és el cas de Bonds (2014) i Dalhaus i Eggebrecht (2012)– l'empenta i l'abast que té, actualment, la sociologia de la música a l'estat. Les darreres aportacions a la sociologia de la música, en llengua espanyola, les trobem al volum *La nueva sociología de las artes: una perspectiva hispanohablante y global* (Rodríguez Morató i Santana: 2017). Un volum que pretén establir un estat de la qüestió des de l'òptica de diferents territoris iberoamericans i que combina, en una configuració multidisciplinària, l'anàlisi de diferents arts.

Finalment, volem deixar constància d'algunes de les tesis doctorals que han abordat algun element empíric des de la nostra disciplina. A banda de la ja mencionada obra de Rodríguez Morató (1995) i Hormigos Ruiz (2008), en 1987, Augusto Varela presentava *El intérprete de música clásica: emisor y líder de opinión en la comunicación de masas*. En 2002, Óscar Santacreu, a la Universitat d'Alacant, presentava *La música en la publicidad*. Un treball que tot i la seua adscripció a l'economia, té una ingent base sociomusicològica. També en aquest any, Ramón Saladrigues defensava *La demanda de música clásica en vivo*.

En 2010, a la Universidad de Murcia, Octavio de Juan Ayala presentava la seua investigació multidisciplinària *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos*. Un treball innovador i que pretén connectar disciplines artístiques i científiques diferents. Finalment, i centrada en la noció de reproductibilitat tècnica benjaminiana, es troba el treball doctoral d'Albert García Arnau a la Universidad Complutense de Madrid: *De la música y su reproducibilidad mecánica: una aproximación sociológica* (2015).

El nostre treball suposa, doncs, una aportació més dins aquest corrent científic. L'anàlisi i les aportacions que farem en les pàgines següents beuen de tota aquesta tradició i, ahora, estableixen un diàleg amb ella: assumint algunes idees i criticant-ne d'altres.



6. Divisions i terminologia de la música

La música, tot i el valuós treball realitzat des de la Filosofia, la Sociologia i la Musicologia, segueix utilitzant, a hores d'ara i de forma quotidiana, un aparat conceptual poc rigorós. Encara hui arrosseguem termes que provenen de l'àmbit lingüístic col·loquial, amb tota una càrrega ideològica gens innocent i amb tot de biaixos etnocèntrics i elitistes. Un altre element que se suma a aquesta rêmora científica és el pecat original que suposa la divisió entre la musicologia –centrada en la història i les ciències de la música que es produïa a les acadèmies occidentals– i l'etnomusicologia –ocupada en qualsevol manifestació, primer, enllà de les fronteres polítiques del capitalisme i, segon, en les manifestacions orals o folklòriques dels propis territoris de l'investigador–. Aquesta consideració paternalista i discriminadora s'ha de superar amb reflexions holístiques que es desempalleguen dels apriorismes ideològics i que puguen identificar amb capacitat crítica i multidisciplinària – sumant la riquesa científica de la Musicologia i de la Sociologia i l'Antropologia– les característiques de les diverses societats.

Per tal d'analitzar la realitat musical de les societats capitalistes, la nostra proposta pren com a base el poder. El binomi que estructura la dualitat entre aquells qui tenen accés al poder –entès com a acumulació de riquesa– i els qui no, marca l'eix principal de la nostra divisió. Recuperem, d'aquesta forma, la proposta teòrica de Jesús Ibáñez (1997: 66) en la què identifica a les elits com les úniques amb capacitat per extraure informació dels altres estrats socials i, alhora, injectar neguentropia per tal de conservar l'estatus quo. També, emprarem la teorització sobre la termodinàmica dels processos de producció, circulació i consum del capitalisme (Ibáñez, 1986). D'aquesta forma, vinculem les dues idees a les diferents parts del procés de producció i reproducció que, tant en la lògic de mercat i simbòlica com en la música, es produeixen.

6.1. Una qüestió de noms

El terme *música clàssica* forma part de la vida quotidiana. Independentement de la seua rellevància social (Martí, 1995), està inclòs en la cosmovisió contemporània. No ens hauria de resultar estrany, doncs, que, si li demanem per aquest concepte, un interlocutor qualsevol ens responguera taral·lejant l'acèfal inici de la *Simfonia n. 5* de Beethoven, xiulant l'*Allegro* inicial de la *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart, o que ens sorprenguera amb el motiu que ideà Vivaldi per obrir el seu *Concert n. 1 en Mi major, Op. 8* –i que coneixem, popularment, sota l'epígraf de “la Primavera”.

Aquest concepte, perfectament vàlid en les interaccions familiars i col·loquials, presenta molts problemes quan s'empra en l'àmbit científic. La majoria de vegades, s'utilitza per inèrcia: pel fet de seguir la tradició sense haver-se plantejat una reflexió prèvia i perquè, la seua hegemònica difusió a tots els àmbits socials ens hauria de servir, hipotèticament, per possibilitar una comprensió més immediada.



El mercat utilitza aquesta etiqueta amb la finalitat d'organitzar els seus aparadors i localitzar fàcilment a la seua potencial clientela. Les discogràfiques l'usen amb normalitat als seus eslògans: “Deutsche Grammophon ist klassische Musik” [Deutsche Grammophon], “Home of the legendary, London-based classical music label and home to the stars of classical music” [Decca Classics]. I, fins i tot, la inclouen als noms dels propis segells, per exemple, la ja mencionada Decca Classics, Warner Classics o las desaparegudes Emi Classics i Virgin Classics.

Científicament, es tracta d'un terme conflictiu. Planteja, primer, un equívoc amb la música del període neoclàssic (el Classicisme de Mozart, Haydn i el primer Beethoven). Per això, i principalment des de l'àmbit musicològic, s'ha optat sovint per una terminologia alternativa: música culta (o *art music* a l'àmbit anglosaxó [Born & Hesmondhalgh, 2000: 2]). Totes dues propostes incorporen una lògica social de discursos impregnats d'elitisme cultural i de biaix etnocèntric. En d'altres ocasions, s'intenta justificar la idea de *clàssica* associant-la a unes altres accepcions del terme *clàssic* –mes properes a les de la literatura–: “Que ha representat la maduresa o un moment culminant dins una literatura, dins un art, etc., i és considerat un model digne d'imitació” (Accepció 2 del Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans). En aquesta ocasió, i d'altra banda, ens obliga a obviar a tota aquella música que, dins d'aquesta tradició, s'està component actualment i que, per la pròpia essència de la novetat, encara no ha pogut constituir-se com a model.

Aquesta situació, i la falta de propostes de consens, són els elements que ens feren plantejar-nos la inclusió d'aquest capítol en el conjunt del treball doctoral. Així doncs, i amb la finalitat de dur a terme una reflexió ordenada, procedirem de la següent forma. En primer lloc, i considerant el nostre objectiu de delimitar i etiquetar, plantejarem el debat que existeix al voltant de les classificacions en la música i aportarem alguns exemples per tal de fer palesa la complicació lèxica que suposa la manca d'una terminologia adequada. En segon lloc, exposarem algunes de les concepcions de l'art musical i repassarem la terminologia actual. Finalment, i com a pas previ a una necessària revisió de les classificacions històriques –que haurem de plantejar en un altre moment futur–, presentarem el nostre aparat conceptual i justifiarem la seua adequació a l'àmbit científic i artístic.

La nostra posició científica, des de la Sociomusicologia, ens permet combinar les consideracions teòriques i empíriques de les dues disciplines, sociologia i musicologia. A més d'incloure, també, les aportacions que s'han efectuat des de la filosofia i el pensament. Pretenem, com li requereix Vieira de Carvalho a la Musicologia, “proceder à desconstrução do próprio paradigma [...] como consequência inevitável do reconhecimento do carácter ideológico desse paradigma” (1991: 13). I, tot plegat, sota la constant negació del principi d'autonomia estètica de l'art sonor.

6.2. Sobre les classificacions, les etiquetes i els eufemismes

“Must all such classifications—that is, must the recognition of difference in music—necessarily be fictive and divisive, ideological and hierarchical? Or can it be allied to a



reflexive, analytical project?” (Born y Hesmondhalgh, 2000: 2) La pregunta que plantegen Georgina Born y David Hesmondhalgh es constitueix com una bona mostra del debat que ens ocupa i suposa un excel·lent punt de partida per a la nostra reflexió.

Existeix, dins la comunitat artística actual, una certa tendència a eliminar las etiquetes: a criminalitzar las divisions –segurament, amb la intenció d’avançar envers una homogeneïa i democràtica consideració de l’art.

En un món eminentment global i globalitzat, les fronteres entre estils musicals i artístics esdevenen cada cop menys diàfanes, més difícils de distingir i fins i tot, tal vegada, pràcticament inexistents. Cada cop són més els artistes de formació clàssica que fan incursions en l’àmbit pop, com també creixen els artistes d’aquest segon grup que volen fer la seva particular lectura –sempre sense complexos– d’un clàssic (Pérez Senz, 2014: 38).

Participaria d’aquesta corrent, com ja hem vist, el paradigma de la omnivoritat cultural. Amb un consum polièdric, suposadament, ja no tindria sentit establir divisions i classificacions. En aquesta línia s’expressa, també, el crític musical de *The New Yorker*, Alex Ross. En la seua òpera primera, dedicada a la divulgació de la música dels segles XX i XXI, conclou:

No hay manera de escapar a la interconexión de la experiencia musical, a pesar de que los compositores intenten atrincherarse frente al mundo exterior o controlar la recepción de su obra. [...] Un posible destino para la música del siglo XXI es una «gran fusión» final: los artistas pop inteligentes y los compositores extravertidos hablando más o menos el mismo idioma (Ross, 2009: 667-668).

De fet, va dedicar el seu treball posterior a establir un diàleg entre allò que, fins ara, anomenem música *clàssica* i la música *popular* i *folklòrica* (Ross, 2012).

En termes molt més poètics, s’expressa Rodríguez Ferrándiz. “Las etiquetas culturales son muy tranquilizadoras, tanto como las que cuelgan, en las morgues, del dedo gordo del pie” (2010: 105). En el seu criteri, la hibridació seria un fenomen permanent de la cultura i, per tant, no tindria cap sentit etiquetar cap producte com a música *clàssica* o música *lleugera*.

Tot i la línia marcada per aquests treballs, considerem que és fonamental –i una necessitat, com veurem, molt vigent i implícitament demandada– establir una conceptualització adequada que done sentit i articule coherentment l’encaix estructural amb què se’ns presenta la realitat social. Tal i com resumia Carlos Vega:

Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo, iluminar sus caminos, examinar su pasado, calcular su cifra atroz y darle un nombre al grupo. Se trata de distinguir y de nombrar lo distinto para entendernos mejor (2007: 166).

Sabem que el nostre pensament és possible gràcies al llenguatge (Wittgenstein, 2009) i, de la mateixa forma que “la información genética da forma al organismo, la información lingüística da forma al medio” (Ibáñez, 1991: 25). L’aprehensió de la realitat per mitjà del nostre cervell humà es produeix, així, en els mateixos termes de funcionament. El nostre pensament, segons



planteja la Gestalt, es basa en la identificació de formes, en la discriminació de figures concretes:

Todas las clasificaciones hechas por el hombre son arbitrarias, artificiosas y falsas. Pero una consideración igualmente sencilla demuestra también que tales clasificaciones son útiles e indispensables y ante todo inevitables, porque corresponden a una tendencia innata de nuestro pensamiento (Egon Friedell, citat a Berendt, 2000: 11).

Efectivament, som conscients del principi d'arbitrarietat que implica una classificació. Emperò, la ciència *avança* per mitjà del canvi de paradigma científic i aquest canvi no pot ser un escull perquè no ens dotem de ferramentes que ens permeten una millor comprensió de la realitat. Aquest procés de classificació i conceptualització –un resposta positiva a l'interrogant de Born i Hesmondhalgh– ens ha de servir per reflexionar i analitzar la nostra realitat actual. El nostre plantejament, des del pensament crític “es, a la vez, como la medida cuántica, transitivo (piensa el objeto) y reflexivo (piensa el pensamiento del sujeto sobre el objeto)” (Ibáñez, 1991: 22).

En qualsevol cas, sempre es tracta d'una escolta ideològica. Segons planteja Pérez Díaz, “[...] una cultura musical es básicamente una entidad cognitiva, definida por el conjunto de códigos y elementos retóricos que el oyente debe conocer para comprender correctamente lo que ha oído.” (2005: 1417). I aquesta representació cognitiva es trobaria “entroncada con los aspectos de recepción de la música en la que en último término lleva a establecer el juicio al respecto, una recepción orientada en cierto modo en el sentido de la escucha del material implicado de forma más bien ideológica” (ibídem). Aquesta visió, coincideix amb la proposta de Bourdieu qui, en els seus elements d'una teoria sociològica de la percepció artística afirma que

Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento [...] la «comprensión» inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultiva) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida (1971: 45).

Com ja hem dit, el nostre objectiu de plantejar una terminologia adequada i científicament sostenible no és un propòsit anodí. Més enllà del sentit apassionant que puga plantejar el repte, i de la necessària mirada global i transversal al fet socio-comunicatiu de la música, existeix una demanda implícita en el conjunt de la comunitat científica. Un fet que es manifesta, per exemple, en els diferents eufemismes i girs lingüístics que ha d'emprar el científic per referir-se a la música *clàssica*.

El recurs més habitual en la literatura científica per tal de superar aquest escull terminològic és l'expressió “l'anomenada música clàssica” –*so-called classical music*, als textos en llengua anglesa–. Una ràpida cerca, a partir d'aquesta construcció lèxica, ens deixa un conjunt d'exemples –de cabrioles i pedaços lingüístics– que tenen com a única finalitat evitar dir allò que no es pot dir.



Pareyon (2010: 53) i Goehr (1992: 13), igual que Vila d'Abadal (2005: 99), utilitzen la ja esmentada construcció: els primers fan servir, “the so called classical music”, el darrer, “la llamada música clásica”. Zubiaur (2005: 293), més insegur encara, afegeix una cursiva prudent: “la llamada *música clásica*”. Ferro Bayona (2009: 81) opta, en canvi, por las cometes baixes: “la llamada «música clásica»”; mentre que Cho (2009: 87), prefereix unes cometes simples: “so-called ‘classical’ music”. La majoria dels autors esquiven l’incòmode problema amb les cometes altes: Burge (2002: 31), Mitas (2009: 257), Núñez et al. (2002: 1055) i Salamone (2005: 741) es refereixen a la «so-called “classical” music». En alguns casos, es completa la definició con un amaniment geogràfic. Així, de la Fuente (2007: 406) ens parla de la “Western so-called ‘classical’ music” i Stein (1990: 213) de la «so-called “classical” music of the West». El mateix recurs és utilitzat per Jorgensen (2003: 7) tot i que, en aquest cas, amb el dubte sota el terme artístic: “Western “art” music, so-called classical music».

Sanden (2003: 807), planteja dues opcions equivalents: «so-called “classical” music, or music of the Western Art tradition». Els dos sinònims per a Rosen (2000: 385) són “art music [...] so-called classical music”. En aquesta mateixa línia, Alroth (2008: 27) prefereix, tipogràficament, “*art music*, or so called *classical music*”. Edwards (1989: 515-517), per la seua banda, es decanta per “the clashes between jazz and “art music” [...] (or so called classical music)”.

La confusió derivada d’aquesta rocambolesca imprecisió porta a Blauert (2013: 9) i a Jafflin (2013: 263) a considerar que l’anomenada música clàssica és, en realitat, la produïda en el període artístic del Classicisme. Segons Jafflin: “a new principle of construction which emerges in music during this same historical period, so-called classical music, the period tied to the names of Haydn, Mozart, and Beethoven and based on the construction of the «sonata form»”. Per a Blauert: “When the so-called classical music originated, that is, at the end of the 18th century, music was played with acoustical instruments”.

Sembla evident que, si existeix aquesta confusió dins la pròpia Musicologia, les referències des d’altres disciplines siguen, com a poc, igualment imprecises. Ho era en el cas de Núñez et al (2002) –que presentaven un estudi sobre els efectes de la música en el sistema immunològic i el desenvolupament del càncer–, i ho és en el cas de Martindale (2007: 146) –que aporta un estudi d’història de la literatura– i que també es decanta per la ja mencionada “so-called classical music”. Un exemple més, una patent estatunidenca, aporta fins i tot un afegitó estètic: “so-called good classical music” (Kosugi et al, 1982: 4).

Per finalitzar aquest apartat, incloem una cita del crític Roger Allier (2008: 10). “[...] ese lenguaje universal que es la música, mal llamada pero siempre calificada como tal, clásica”. Sense necessitat d’entrar a valorar la romàntica concepció del *llenguatge universal*, tornem sobre la nostra primera idea. La ciència es basa en l’exactitud de termes, en el llenguatge concret i l’exclusió de l’equivoc. Així doncs, no podem mantindre més temps el paradigma de la tradició: l’excusa del “sempre ha estat així” i “tothom s’hi entén”. En primer lloc, perquè ja hem demostrat que no és així: no serveix per a entendre’ns sinó per causar confusió i errors. I, en segon lloc, perquè la tradició pot superar-se gràcies a la ciència.



6.3. Una proposta des de la Sociomusicologia

Evidentment, la finalitat de qualsevol plantejament teòric és aconseguir l'establiment paradigmàtic dels seus postulats. En la nostra aportació, volem explicitar-ho, ens cenyim a la realitat de les societats capitalistes –capitalisme financer, informacional o de consum en la seua forma actual– configurades a partir dels principis de la divisió del treball i consegüent divisió en classes socials. No podem amagar, tampoc, la nostra posició com a membre d'una d'aquestes societats, amb formació acadèmica tradicional dins la universitat i el conservatori, i amb un posicionament ideològic crític i deliberadament subversiu.

6.3.1. La divisió binària

En una societat de classes el poder sempre es reserva a les classes dominants. Com si d'una mera translació es tractara, la història occidental s'ha mogut de les monarquies absolutistes a les democràcies formals representatives. En ambdós casos, l'accés al poder es restringeix a uns pocs individus, precisament, els màxims acumuladors de riquesa –bé capital natural, bé industrial-empresarial–. La perpetuació en el poder i el propi exercici del poder, els proporciona el monopoli de la legitimació, fins i tot, en l'àmbit de l'art.

L'elit, l'única que pot desenvolupar-se en la lògica del fer, es reserva la capacitat d'extraure informació de la base de la piràmide i donar-li forma per mitjà de la injecció de neguentropia (Ibáñez, 1997: 66). Així doncs, es reserva la capacitat de determinar qui té la capacitat de crear música i d'interpretar-la –capital cultural institucionalitzat als conservatoris– i quina música s'ha de consumir per distingir-se com a membre d'aquestes elits –capital cultural objectivat en gravacions a les cases o en entrades per als concerts i capital cultural incorporat, més fàcilment, per mitjà de l'*efecte Arrow generalitzat*⁵ (Bourdieu, 1987).

La primera divisió, doncs, que plantegem sobre la música és binària. Ve determinada pel grau d'incidència que permeten les elits que hi haja sobre el procés de reproducció (interpretació) musical. Quan la reproducció musical queda restringida a les elits, parlem de música *despersonalitzada*. Quan la reproducció musical s'obre als subordinats, parlem de música *participativa*.

Així doncs, per exemple, en un concert de la New York Philharmonic Orchestra on s'interpreta la *Simfonia n. 103* de Joseph Haydn veurem que els intèrprets que estan reproduint la partitura formen part de les elits culturals, amb una formació musical i artística –que suposa una gran despesa, per cert, i ho allunya de les possibilitats econòmiques més modestes– dilatada en el temps. El públic, en canvi, no participa més que amb el silenci. En determinades ocasions, els preus d'aquests espectacles fan que, fins i tot, el consum es reserve a aquestes pròpies elits. En els casos on puguen accedir membres de les altres classes socials, s'hauran d'adaptar al ritual establert.

⁵ “es el hecho de que el conjunto de los bienes culturales, cuadros, monumentos, máquinas, objetos labrados, y en particular, todos aquellos que forman parte del ambiente natal, ejercen por su sola existencia, un efecto educativo” (Bourdieu, 1987: 17).



Al voltant d'aquesta música despersonalitzada s'ha mantingut un imaginari col·lectiu –molt propi del Romanticisme– que parla de transcendència i per al qual el cos és una molèstia i un destorb. El silenci del receptor no necessita de cap soroll i la nostra fisiologia –començant en el propi batec– és ben sorollosa. L'ideal d'aquesta música, per tant, és l'esvaïment del cos, la negació del subjecte en tant que objecte físic, la presència de l'ànima etèria i vaporosa. El terme *despersonalitzada*, creiem, il·lustra d'una forma prou gràfica aquesta realitat social.

En canvi, i aportant un exemple de l'altra tipologia, podríem fixar-nos en un concert del Bon Jovi. L'elit sociocultural ha estat –igual que en el cas de la simfonia– qui ha produït, per exemple, *Livin' on a Prayer*. Però en el moment de reproduir-la en un concert, la interpretació s'obri a la resta de les classes socials allí presents –meticulosament, per cert, separades en nivells VIP, gespa de l'estadi o graderies–. La formidable instal·lació d'elements amplificadors permet que la música emesa des de l'escenari pugui escoltar-se per tot arreu. Alhora, en diverses ocasions, el Bon Jovi dirigeix el micròfon envers el públic i aquest pren el protagonisme interpretant –a *sol*– alguns moments de la cançó.

El cos, efectivament, està molt present en aquesta tipologia de música. A diferència de l'altra, l'ideal de la música participativa és un espai gran on la gent pugui estar-se dempeus, en moviment constant, i formant part de l'espectacle amb tot un seguit de moviments i de sons. La implicació, en aquest cas, és indispensable i forma part de la pròpia configuració de l'espectacle. Per això, hem considerat que l'element més representatiu i mereixedor de qualificar la tipologia és el terme *participativa*.

Feta aquesta primera descripció, aportem dues definicions provisionals de les dues grans tipologies musicals que plantejem.

Música despersonalitzada: música produïda i reproduïda per l'elit social, el valor central de la qual és la producció. Se centra en el missatge, amb el prestigi com a dispositiu de valoració i que té com a situació ideal la comunicació transcendental a una ànima que s'ha desproveït del subjecte en tant que objecte físic.

Música participativa: música reproduïda per les classes subordinades i que pot estar produïda per l'elit o per les pròpies classes subordinades. En el primer cas, se centra en el consum i té com a dispositiu de valoració el diner. En el segon cas, se centra en la circulació i té el plaer com a dispositiu de valoració. En ambdós casos connecta amb un plantejament més corporal de la música i on l'art és un element més proper a l'experiència social.

6.3.2. La subdivisió ternària

Aquesta primera divisió binària, com ja hem vist, ens deixa un element pendent d'aprofundiment dins de la música *participativa* on és necessari que diferenciem dos subtipus. En aquest cas, centrant la nostra atenció en la producció de la música. Una diferenciació que no és necessària, en canvi, en el cas de la música *despersonalitzada* on la producció, sempre, està en mans de les elits –siguen aquestes l'església, les corts reials o els grans multimilionaris o *billionaires*–.



En l'apartat anterior hem mencionat que la música *participativa* permet la reproducció per part de les classes subordinades. La producció, tot i això, pot dur-se a terme per les elits o es pot deixar, també, en mans de les classes subordinades. L'exemple que posàvem en el punt anterior seria el propi de la música *participativa* produïda per l'elit (tancada). Un exemple de música *participativa* produïda pels subordinats (oberta) el tindríem, per exemple, en una cantada d'*albaes* valencianes. La dolçaina i el tabal construeixen, primer, una breu introducció –en temps ternari– sobre una melodia que sempre s'obri a variacions. Després, el *cantaor* posa en música, d'una forma melismàtica i virtuosística, el text que va improvisant el *versaor*. És en aquest context, a més, allunyat del control que exerceix l'elit sobre els discursos, on pot haver-hi espai per a la crítica social i per a la sàtira política.

Aquesta combinació de divisions, ens deixaria el següent esquema sobre les tipologies musicals.

Tipologia		Reproducció	Producció
Música despersonalitzada		Elit	Elit
Música participativa	<i>tancada</i>	Elit / Classes subordinades	Elit
	<i>oberta</i>	Classes subordinades	Classes subordinades

Taula 4 – Tipologies musicals, producció i reproducció

6.3.3. Els trets socials de la divisió

Aquesta triple divisió musical es pot associar als diferents elements que plantejava Jesús Ibáñez a la seua teorització sobre la termodinàmica dels processos de producció, circulació i consum del capitalisme (1986).

En el cas de la música despersonalitzada, trobem el seu valor principal en la producció. Per això parlem de la producció de Ludwig van Beethoven, de les obres que va escriure Leonard Bernstein o de les valuoses aportacions de Schoenberg. En aquesta tipologia musical tot gira al voltant de les obres –els *opus*– que mirem d'estructurar i organitzar en catàlegs (Bach-Werke-Verzeichnis, Köchel Verzeichnis, Ryom-Verzeichnis). La història i les ciències que expliquen aquesta música ho fan a partir d'obres. És, doncs, el prestigi –com a element vinculat a la llengua i al missatge– el dispositiu de valoració principal.

En el cas de la música participativa tancada és el consum el seu valor principal. L'objectiu que persegueixen els seus creadors és el màxim nivell de consum: ser líder de les llistes de vendes, aconseguir col·locar la major quantitat d'unitats al mercat (discos d'or, platí i diamant). Per això, s'inverteixen quantitats ingents en elements de marxandatge i publicitat i a aconseguir la major quantitat de repeticions diàries en les emissores radio-fórmula. La música, en aquesta tipologia, s'objectiva en forma de moneda, de diners. I és l'or metàl·lic el seu dispositiu de valoració principal. Finalment, quan les classes subordinades produeixen la música participativa, el valor central és la circulació. Es comparteixen sense contrapartida les idees, es



fa partícip al grup perquè se sume al cant o perquè afegisca les seues variacions. La música s'enriqueix amb la transmissió horitzontal –entre els diferents membres del grup– i amb la transmissió vertical – l'aprenentatge que fan les generacions següents dels cants propis del grup–. Aquesta tipologia musical està estretament vinculada al subjecte. Li apel·la directament, al·ludeix a la seua realitat més propera i, immers en la seua producció i en la seua reproducció, es fa partícip – amb tot el deler del cos i de la seua sexualitat– del plaer.

L'esquema que resulta amb les aportacions de Jesús Ibáñez (1986) quedaria de la següent forma:

Tipologia		Valor central	Dispositiu de valoració
Música despersonalitzada		Producció	Prestigi (missatge)
Música participativa	<i>tancada</i>	Consum	Diner (objecte)
	<i>oberta</i>	Circulació	Plaer (subjecte)

Taula 5 – Tipologies musicals, valor central i dispositiu de valoració

Encara es pot resseguir una petjada més enllà les aportacions teòriques de Jesús Ibáñez en la nostra teorització musical: el principi que regula cadascuna d'aquestes tipologia. El principi de mecanicitat (el dictat) és el que guia la música despersonalitzada. D'aquesta manera, qualsevol proposta artística que no servisca per mantindre l'estatus quo i de distinció social es veu desplaçada i marginada dels circuits i dels mercats habituals. És el cas, per exemple, de les músiques d'avantguarda: en el seu procés de reflexió sobre l'art acaben plantejant preguntes incòmodes per a les elits. La resposta del sistema a aquest desafiament pot ser –com veurem més endavant– doble. D'una banda, pot expulsar-la i negar-li el prestigi. O, d'altra banda, pot assimilar-la tot establint, per al seu consum, un subsistema que encara aprofundirà més l'exclusivitat i l'endogàmia.

El principi de regularitat el trobaríem en la música participativa tancada. Aquí es pretén que l'art regule la vida quotidiana: que transmeta missatges acrítics i que serviran per reproduir i mantindre l'status quo. Els fluxos socials acaben sedentaritzats en unes pràctiques que, tot i l'aparent imatge de llibertat, acaben servint per aprofundir i per a fixar les divisions classistes i per a evitar la creativitat de les persones (mentre estem cantant una música donada, no pensem a crear-ne una de pròpia). El sistema s'expressa per boca de les seues classes subordinades. No hi ha perill en unes classes que comuniquen, només, el missatge que l'elit vol que transmeten: estan desactivades.

Finalment, en el cas de la música participativa oberta es troba el principi de creativitat. Al contrari de l'ordre procedent de l'ordre, que predomina a la música despersonalitzada, i l'ordre procedent del desordre en la música participativa tancada, aquí trobem l'ordre procedent del soroll. L'atzar, articulat per mitjà de les mutacions i les revolucions, permeten que les classes subordinades puguen expressar-se radicalment lliures. Que puguen qüestionar el sistema, que



puguen relacionar-s'hi amb potència de pregunta: subversos –girant el sistema i mirant-lo per sota– o reversos – fent befa del sistema. (Ibáñez, 1997: 64-65).

L'esquema de les diferents tipologies de música, segons el seu principi regulador i la procedència del seu ordre, quedaria de la següent forma:

Tipologia		Principi regulador	Ordre originat a partir de
Música despersonalitzada		Mecanicitat	Ordre
Música participativa	<i>tancada</i>	Regularitat	Desordre
	<i>oberta</i>	Creativitat	Soroll (atzar)

Taula 6 – Tipologies musicals, principi regulador i origen de l'ordre

Una darrera reflexió a mode de conclusió. L'edat mitjana i el Romanticisme, èpoques fosques i passionals, ens han deixat dues idees que retornen constantment sobre nosaltres. En la primera, l'església ens digué que la música era la millor forma de parlar amb Déu. La segona, per mitjà de les seues respectives elits, que la música és el llenguatge universal i una esfera independent i inabastable de l'enteniment humà. Quelcom que ens acarona directament l'ànima. La naturalització, com passa en molts altres elements de l'existència, és la millor forma que tenen les elits per amagar-nos una cosa. Ara, ens costa desempallegar-nos d'aquesta visió esotèrica i màgica de la música. Ens feren creure que la seua mística era natural. Darrere, amagaven quelcom més humà: el seu domini i control els mitjans de producció artística.



7. Corpus empíric

7.1. Les programacions de les orquestres i els auditoris de l'Estat espanyol

El nostre corpus empíric, part central del nostre treball, ens permet aprofundir en l'objectiu principal de la nostra investigació per mitjà de l'estudi de les diverses parts que presentem a continuació. Al llarg d'aquest apartat exposarem els resultats que ens ha proporcionat la nostra recerca en els diferents àmbits estudiats i les anàlisis que n'hem extret.

En aquest primer capítol introduïm les dades sobre els abonaments simfònics dels auditoris i les orquestres de l'estat. Tractarem, doncs, les tipologies, l'abast territorial i el plantejament de l'oferta musical en cada institució concreta. Aquesta anàlisi ens acabarà mostrant una radiografia força aproximada a la realitat musical clàssica –i, especialment, simfònica –de l'Estat espanyol. A continuació, i a partir del buidatge de les programacions d'aquests abonaments en les temporades 2014-2015 i 2015-2016, farem un repàs estadístic a l'oferta simfònica plantejada. Abordarem, a més, d'altres aspectes relacionats amb els gèneres musicals, la territorialitat o la incidència de les direccions i les agrupacions invitades. Tot plegat ens servirà per veure, quantitativament, quina és la presència de la música clàssica contemporània en el marc dels auditoris i les orquestres de l'Estat espanyol.

7.1.1. Orquestres, auditoris i abonaments

La programació simfònica de l'Estat espanyol es configura al voltant de les temporades d'abonament que ofereixen, respectivament, les orquestres simfòniques i els auditoris. Segons l'oferta cultural de cada territori ens trobarem amb abonaments dissenyats i gestionats per les agrupacions orquestrals o pels auditoris de les ciutats.

Les orquestres simfòniques, generalment, es troben associades a una ciutat o a una comunitat autònoma. Solen establir, gairebé sempre, la residència a l'auditori simfònic de la capital del territori i s'hi vinculen amb l'ús del propi de nom de la ciutat o de la regió. Tot i això, en alguns casos, la seua activitat es completa en altres nuclis de població propers. Segons hem pogut observar en els casos analitzats, aquesta activitat territorial pot presentar diferents graus d'articulació.

1) En un extrem, l'Orquesta Sinfónica de Castilla y León, sense eixir del seu auditori a Valladolid, ofereix transport gratuït des d'altres ciutats de la comunitat.

2) Altres orquestres opten per oferir un abonament complet al seu auditori de residència i oferir sessions en altres ciutats. En aquesta situació, l'Orquesta Sinfónica de Galicia es desplaça d'A Coruña fins Ferrol, Vigo i Santiago de Compostela; l'Orquesta Real Filarmonía de Galicia viatja fins a Vigo; l'Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, amb seu a Oviedo, actua a Avilés i Xixón, on ofereix pràcticament tot l'abonament de temporada; l'Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate ofereix concerts a Tudela; l'Orquesta Simfònica del Vallès protagonitza un cicle al Palau de la Música de Barcelona; i l'Orquesta Simfònica de les Illes Balears Ciutat de Palma ofereix sessions del seu abonament a Maó.



3) Finalment, en el tercer cas, l'abonament es distribueix en diferents ciutats. L'Euskadiko Orkestra Sinfonikoa combina un abonament que és diferent per a cadascuna de les ciutats on actua –Bilbo, Donostia, Gasteiz i Iruña– mentre que l'Orquesta de Extremadura duplica el seu abonament complet a Badajoz i Cáceres. Volem deixar palés, arribat a aquest punt, que la informació d'actuacions territorials aportada es limita, exclusivament, a la indicada en els propis abonaments. Les orquestres i els auditoris, efectivament, tenen una programació anual que transcendeix a l'abonament simfònic. En la taula 7 plantegem tota aquesta informació d'una manera més gràfica.

Orquestra	Auditori	Ciutat	Tipologia abonament
Orquestra Sinfónica de Galicia	Palacio da Ópera	A Coruña	Abonament orquestra i sessions en altres ciutats
Orquesta Real Filarmonía de Galicia	Auditorio de Galicia	Santiago de Compostela	Abonament orquestra i sessió en altra ciutat
Orquestra Sinfónica del Principado de Asturias	Auditorio Príncipe Felipe	Oviedo	Abonament orquestra i pràcticament abonament complet a Xixón
Bilbao Orkestra Sinfonikoa	Euskalduna Jauregia	Bilbo	Abonament orquestra
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa	Euskalduna Jauregia, Kursaal Auditorioa, Principal Antzokia, Baluarte Auditorioa	Bilbo, Donostia, Gasteiz, Iruña	Abonament diferent a cada lloc (cap auditori té tots els programes)
Orquestra Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate	Baluarte Auditorioa	Iruña	Abonament orquestra i sessions en altra ciutat
Orquestra Sinfónica de Castilla y León	Centro Cultural Miguel Delibes	Valladolid	Abonament orquestra i transport des d'altres ciutats
Orquestra Nacional de España	Auditorio Nacional de Música	Madrid	Abonament orquestra
Orquestra Sinfónica de Madrid	Auditorio Nacional de Música	Madrid	Abonament orquestra
Orquestra de Radio Televisión Española	Teatro Monumental	Madrid	Abonament orquestra
Orquestra de Extremadura	Palacio de Congresos de Badajoz Manuel	Badajoz, Cáceres	Abonament orquestra complet en les dues ciutats



	Rojas, Gran Teatro de Cáceres		
Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia	Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas	Murcia	Abonament orquestra
Orquesta Ciudad de Granada	Auditorio Manuel de Falla	Granada	Abonament orquestra
Orquesta Filarmónica de Málaga	Teatro Cervantes	Málaga	Abonament orquestra
Orquesta de Córdoba	Gran Teatro de Córdoba	Córdoba	Abonament orquestra
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla	Teatro de la Maestranza	Sevilla	Abonament orquestra
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	Auditorio Alfredo Kraus	Las Palmas de Gran Canaria	Abonament orquestra
Orquesta Sinfónica de Tenerife	Auditorio de Tenerife Adán Martín	Santa Cruz de Tenerife	Abonament orquestra
Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya	L'Auditori	Barcelona	Abonament orquestra
Orquesta Simfònica del Vallès	Teatre Principal de Sabadell	Sabadell	Abonament orquestra i cicle al Palau de la Música
Orquesta Simfònica de les Illes Balears Ciutat de Palma	Auditorium de Palma de Mallorca	Palma de Mallorca	Abonament orquestra i sessions en altra ciutat
Orquesta de València	Palau de la Música i Congressos de València	València	Abonament de l'auditori amb orquestra resident
Orquesta Simfònica Ciutat d'Elx	Gran Teatre d'Elx	Elx	Abonament de l'orquestra
	Auditorio de la Diputación de Alicante	Alacant	Abonament de l'auditori
	Palau de la Música Catalana	Barcelona	Abonament de l'auditori
	Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza	Zaragoza	Abonament de l'auditori

Taula 7 – Tipologia d'abonament segons orquestra i auditori



A continuació, exposem les característiques dels abonaments que ofereix cadascuna de les agrupacions o dels auditoris. Indiquem, també, quina ha estat l'oferta concreta que ha estat objecte d'estudi en la present investigació i les persones sobre les qui recauen les tasques de gestió artística o directiva.

Bilbao Orkestra Sinfonikoa

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa ofereix una temporada d'abonament simfònic amb 17 programes que s'interpreten, consecutivament, dijous i divendres a l' Euskalduna Jauregia. Les possibilitats que ofereix per abonar-se són ben diverses. D'una banda trobem els abonaments complet i protector que inclouen tota la temporada de concerts –el darrer d'aquests, amb una aportació extra per benefactors que, a canvi, reben un seguit de serveis complementaris. D'altra banda, tenim 3 opcions diferents d'assistir a un nombre menor de concerts: abonament temàtic –titulat, en la temporada 2014-2015, “Enigmas y leyendas” i amb la inclusió dels programes 4, 6, 14 i 17– abonament iniciació –amb la selecció dels programes 2, 4, 7, 9, 12 i 16– i l'abonament a la carta –que es pot dissenyar l'abonat amb els sis programes que preferisca. L'orquestra no compta amb director titular, actualment. El més recent que va tindre fou Günter Neuhold. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Euskadiko Orkestra Sinfonikoa

Hem analitzat tot l'abonament simfònic que proposa (11 concerts). Com ja hem esmentat, en cada ciutat només interpreta 9 d'aquests programes. Les seues que acullen les seues interpretacions són: Euskalduna Jauregia (Bilbo), Kursaal Auditorioa (Donostia), Principal Antzokia (Gasteiz), Baluarte Auditorioa (Iruña). No té director titular. El seu director principal invitat és Andrey Boreyko. Jun Märkl n'és el seu assessor musical. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Ciudad de Granada

La temporada simfònica de l'orquestra es compon de 16 programes. La seua audiència pot escollir abonar-se a la temporada completa o a fins a quatre cicles que es configuren de la combinació de diversos concerts: els cicles A, B, Sábado i Especial. Els programes poden interpretar-se en un o dos concerts i generalment en la combinació dijous-divendres o divendres-dissabte, sempre, a l'Auditorio Manuel de Falla. Fora d'abonament de temporada trobem els concerts “en familia”, els diumenges de matí, i el cicle “Al lado de” que pretén recolzar institucions musicals que ho necessiten i que, en aquesta temporada, protagonitza la pròpia Orquesta Ciudad de Granada. L'agrupació compta amb un director titular, Andrea Marcon, i un director invitat principal, Harry Christophers. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta de Córdoba

L'agrupació simfònica, resident al Gran Teatro de Córdoba, presenta tres modalitats d'abonament. Ofereix, d'una banda, la possibilitat d'assistir a 6 dels dotze programes amb la seua “tarjeta de abono 6 conciertos”. D'altra banda, pels qui vulguen seguir tota la programació de la temporada, hi ha a la seua disposició la “tarjeta de abono 12 conciertos”. Finalment, i amb possibilitat d'adquirir-lo al llarg de tot l'any, està l'abonament a la carta: una selecció de tres



concerts que pot triar-se el propi abonat o abonada. El seu director titular és Lorenzo Ramos. La gestió dels abonaments, tot i realitzar-se per l'orquestra, es comercialitza per l'auditori.

Orquesta de Extremadura

La temporada 2014-2015 d'aquesta agrupació, duplicada a Badajoz i Cáceres, inclou 14 programes. Mentre que, en la temporada 2015-2016, s'ha afegit un quinze programa de música de cambra. En alguns abonaments, com quedarà palés més endavant, la música de cambra ha passat a formar part, normalment, de la programació anual de temporada. L'abonament clàssic, que comprén tota l'oferta, és l'única opció que ofereix l'orquestra. Álvaro Albiach n'és el seu director titular. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta de Radio Televisión Española

La temporada simfònica de l'orquestra de la radiotelevisió estatal es compon de 22 programes al Teatro Monumental. Un cicle dual que s'organitza en dos abonaments diferents: l'opció A, que inclou els concerts amb nombre senar, i l'opció B, que permet assistir als programes que tenen un nombre parell. Els concerts, en qualsevol cas, sempre són dijous i divendres al vespre. El director titular i artístic de l'agrupació és Carlos Kalmar. Està al capdavant de l'agrupació des de setembre de 2011 i té una relació contractual prevista de 5 temporades. María José Prieto Falcón ocupa el càrrec de gerent de l'agrupació. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Aquesta agrupació illenca organitza una temporada d'abonament simfònic amb 20 programes que s'interpreten en una única ocasió. L'Orquesta Filarmónica de Gran Canaria és l'encarregada de les nits de divendres de l'Auditorio Alfredo Kraus –a excepció del programa 16 que es trasllada a la nit del dijous. La direcció artística i titular recau en Pedro Halffter. Günther Herbig n'és el principal director invitat. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Filarmónica de Málaga

L'Orquesta Filarmónica de Málaga planteja una temporada d'abonament simfònic amb 15 programes que ofereix en dos concerts –divendres i dissabte. Manuel Hernández Silva és el seu director titular i artístic. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Nacional de España

Analitzem els 24 programes del cicle simfònic de l'Auditorio Nacional de Música. Els tipus d'abonament que inclouen aquests programes són l'abonament 24 (complet), l'abonament 16 (amb una selecció) i l'abonament 12A – 12B (que divideixen en dos blocs diferents els 24 concerts). Simultàniament, per mitjà de diferents fórmules de promoció, l'orquestra ofereix paquets d'abonament menors: Abono Bienvenida (8 concerts), Abono Revolucionario (8 concerts), Microabono Popular (4 concerts) i Microabono Espectacular (4 concerts). Aquests 4 abonaments configuren, en la seua unió, la totalitat del cicle simfònic. L'Abono Proximidad (sense indicar número de concerts) lliga el seu preu al número de concerts escollits i inclou el transport gratuït. El cicle simfònic desenvolupa cada programa en tres sessions: divendres i



dissabte per la vesprada i diumenge al matí. A excepció d'alguns programes que inclouen grans intèrprets del circuit internacional (Mutter, Maazel, Zinman i Antonini) on només hi ha concert divendres i dissabte. Des de fa algunes temporades no compta amb una batuta titular. Regeixen la seua gestió Féliz Alcaraz, en el paper de director tècnic i artístic, i la gerent, Elena Martín. L'abonament està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Real Filarmonía de Galicia

L'orquestra de Santiago de Compostela ofereix una temporada d'abonament simfònic configurat per tres cicles (B - Outono, C - Inverno, D - Primavera) de 10, 11 i 9 concerts cadascun. La suma dels tres cicles suposa la temporada completa (abonament A) de 30 concerts. El seu director titular és Paul Daniel. L'abonament està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica de Castilla y León

L'Orquesta Sinfónica de Castilla y León ofereix una programació d'abonament simfònic al Centro cultural Miguel Delibes de la capital de la comunitat. A banda dels 20 concerts que ofereix l'abonament de Temporada, trobem també l'abonament Bienvenida (amb 7 concerts i xerrades prèvies), Espectacular (7 concerts relativament distanciat en el temps –programes 1, 4, 6, 9, 10, 15 i 19), Sábado (7 concerts que se celebren el sisé dia de la setmana –programes 2, 6, 7, 10, 13, 20) i Proximidad (6 concerts amb transport gratuït des d'altres ciutats). Les ciutats participants a l'abonament de proximitat són, dividides en dotze rutes: Ponferrada, Astorga, La Bañeza, Benavente, León, Medina de Rioseco, Burgos, Tordesillas, Miranda de Ebro, Segovia, Palencia, Soria, Aranda de Duero, Salamanca, Zamora, Toro, Medina del Campo i Ávila. Amb aquest disseny, el gestor cultural pot fer arribar a 18 nuclis de població la programació simfònica sense moure l'orquestra de l'auditori. A banda, s'ofereix l'abonament 7/17 que, combinat amb altres abonaments, un 75% de descompte a familiars d'abonats amb una edat d'entre 7 i 17 anys. L'orquestra té un director emèrit, Jesús López Cobos, i dos directors principals invitats: Jaime Martín i Andrew Gourlay. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica de Galicia

Analitzem 23 concerts corresponents a l'abonament de temporada “Viernes” (que aglutina els abonaments de Otoño/Invierno [de l'1 a l'11] i Invierno/Primavera [del 12 al 23]. Simultàniament, l'Orquesta Sinfónica de Galicia desenvolupa l'abonament “Sábado” (amb 10 concerts) i actuacions a les ciutats gallegues de Ferrol (5 concerts), Vigo (5 concerts) i Santiago de Compostela (3 concerts). El director titular de l'orquestra és Dima Slobodeniouk. André Lacasa és el gerent. L'abonament simfònic està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

L'Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, resident de l'Auditorio y centro de congresos Víctor Villegas, de la capital murciana, ofereix una temporada d'abonament simfònic configurada per nou programes. Des de setembre fins a juny, l'orquestra gestiona una programació amb una única interpretació de cada programa però que, després, recupera en altres sales de la comunitat autònoma. L'auditori, a banda, té un cicle de grans concerts (6 programes) i de dansa (7 programes) en els quals, en companyia de l'Orquesta Sinfónica de la



Región de Murcia, participen altres agrupacions. Aquestes propostes culturals han quedat fora de l'abast de la nostra investigació. Fins on tenim constància, l'orquestra simfònica murciana és l'única de les grans agrupacions simfòniques de l'estat amb una dona com a directora titular, Virginia Martínez. L'abonament que estudiem en aquest treball està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica de Madrid

Aquesta agrupació madrilenya que comparteix escenari amb l'Orquesta Nacional de España, titula la seua temporada d'abonament simfònic com a "Ciclo Musical". D'octubre a juliol, l'Orquesta Sinfónica de Madrid executa 7 programes –amb un únic concert cadascú– i sense dia fix a la programació de l'auditori. El seu director és Guillermo García Calvo. L'abonament està dissenyat i gestionat per l'orquestra tot i que es ven, directament, a l'auditori.

Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate

L'orquestra de la capital de Nafarroa presenta un programa d'abonament general amb 14 programes. Paral·lelament, a Tudela, planteja un cicle de 5 concerts. Al propi abonament, l'orquestra fa publicitat d'altres actuacions extraordinàries, un concert participatiu i dues òperes. Antoni Wit és actualment el seu director titular i artístic. Abonament gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Analitzem la temporada d'abonament de l'orquestra al seu auditori, l'Auditorio de Tenerife "Adán Martín", que està configurada per 18 programes. És un tipus d'abonament que ofereix i amb programes que s'interpreten en un únic concert. L'orquestra realitza alguns concerts extraordinaris en altres punts de l'arxipèlag canari.

Michał Nesterowicz n'és el seu director titular i artístic, mentre que Víctor Pablo Pérez ostenta el càrrec de director honorífic. L'abonament està gestionat per l'orquestra.

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias

Als 14 programes que ofereix l'Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias al Teatro Campoamor d'Oviedo es pot accedir bé per l'abonament complet, bé per algun dels tres cicles que el configuren –tardor, 4 concerts; hivern, 4 concerts i primavera, concerts. També hi ha la possibilitat de dissenyar un abonament a la carta amb 10 concerts escollits per la pròpia persona interessada. A Xixón, en canvi, i considerant que només s'ofereixen la meitat dels concerts, només s'oferta l'abonament complet i un abonament a la carta de 5 concerts. En els dos casos, l'abonament està gestionat per l'orquestra. El seu director titular és el búlgar Rossen Milanov.

Orchestra de València

La temporada d'abonament simfònic 2014-2015 del Palau de la Música de València es compon de 45 concerts: 9 de l'abonament de tardor, 19 de l'abonament d'hivern i 17 de l'abonament de primavera. L'orquestra interpreta un únic concert per cada programa i quasi sempre divendres o dissabte. En 27 ocasions és l'agrupació protagonista. El seu director titular és Yaron Traub. Com ja hem esmentat anteriorment, l'abonament el gestiona l'auditori.



Orquestra Simfònica Ciutat d'Elx

L'orquestra il·licitana articula al Gran Teatre d'Elx un abonament simfònic amb una temporada de 6 concerts –de novembre a maig. La seua modalitat d'abonament és única i inclou la mitja dotzena de programacions. El seu director titular és Leonardo Martínez. L'abonament està gestionat per l'orquestra.

Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

Analitzem els 26 concerts simfònics programats per a aquesta temporada a l'Auditori. El programa, que es repeteix dissabte i diumenge –i en 18 ocasions de les 26, els divendres–, està compostat per dues sèries d'abonaments complementaris (A+B i C+D). En la temporada 2014-2015, precisament, s'ha canviat el nom i s'han reorganitzat les sèries d'abonament. Tot i que la temporada està organitzada per l'OBC, l'abonament inclou dues actuacions d'agrupacions simfòniques forànies: l'Orquestra Simfònica del Liceu (concert 12) i l'Orquestra de Lió (concert 13) que actua a Barcelona fruit d'un conveni de col·laboració i intercanvi amb l'orquestra de la capital catalana. El Benet Casablanca és el seu compositor resident des de la temporada 2013-2014. En la figura del director titular s'ha produït un canvi. Pablo González ha estat rellevat, en la temporada 2015-2016 pel japonés Kashuzi Ono –fins aqueix moment, director convidat. El gerent és François Bou. L'abonament, com ja hem esmentat, el gestiona la pròpia orquestra

Orquestra Simfònica de les Illes Balears Ciutat de Palma

En aquesta ocasió, hem analitzat els 13 programes que configuren la temporada d'abonament de l'Auditorium de Palma de Mallorca. A banda, l'agrupació té programes en 11 actuacions extraordinàries a diferents indrets de les Illes Balears. La direcció artística es troba coparticipada pel director musical, Pablo Mielgo, i Joji Hattori, director principal convidat. Quatre programes dirigeix el primer, dos programes el segon. L'abonament està gestionat per l'orquestra

Orquestra Simfònica del Vallès

L'OSV, a banda dels seu cicle simfònic al Palau de la Música Catalana, ofereix una temporada simfònica a la ciutat de Sabadell. Amb concerts a dues sales diferents –Teatre Principal i Teatre Municipal La Faràndula–, ofereix, al llarg de la temporada, un total de 7 programes amb un únic dia d'interpretació –a excepció del concert d'any nou, amb dues sessions. Rubén Gimeno és el seu director titular. L'abonament està gestionat per l'orquestra.

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Analitzarem el seu abonament simfònic –segons indiquen, des de la institució– 25ena temporada de concerts. En total, 16 concerts que es posen en música en dos dies consecutius. L'agrupació, a més, s'encarrega de musicar la temporada lírica i de dansa del Teatro de la Maestranza. A banda, també realitza concerts extraordinaris –dedicats a diferents institucions– i una selecció de concerts a la localitat sevillana d'Alcalá de Guadaíra i a Cádiz per participar al seu festival de música espanyola. El seu director artístic és Pedro Halffter. És l'orquestra qui gestiona l'abonament.



Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA)

Analitzem els 12 concerts que configuren l'abonament simfònic d'aquest jove auditori. Tot i no tindre orquestra resident, l'Orquestra de València –que hi actua en dues ocasions– podria ser per proximitat l'agrupació simfònica de referència del programa. L'abonament està gestionat per l'auditori.

Palau de la Música Catalana

De tota l'extensa programació del palau modernista de Barcelona analitzem els 13 programes que configuren l'abonament Palau 100. És l'abonament que acull a agrupacions i solistes del circuit internacional i que comparteixen escenari amb les agrupacions corals de l'auditori. Cada programa s'interpreta en concert únic. El Palau, a més, compta amb una altra sèrie d'abonament simfònic protagonitzada per l'Orquestra Simfònica del Vallès –orquestra que estudiem, en aquest treball, en l'abonament de Sabadell. Completen l'oferta monogràfics de compositors i intèrprets i sèries d'abonament de cambra, solistes i corals. L'abonament, com el de tots els cicles referits, està gestionat per l'auditori.

Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza

La sala Mozart de l'Auditori aragonés recull una programació simfònica dividida en dos blocs: Temporada de grandes conciertos de otoño (octubre-gener) i Temporada de grandes conciertos de primavera (febrer-juny). Amb 9 concerts el primer i 10 el segon, considerem un total de 19 concerts per curs que analitzarem a continuació. Com es tracta d'un auditori sense orquestra titular, per més que les agrupacions del prestigiós Conservatorio Superior de Música de Aragón hi celebren les seues actuacions principals amb regularitat, les agrupacions que hi actuen només plantegen una única representació.

L'abonament està gestionat per l'auditori.

Tot i que no ho mencionem explícitament, ja que els objectius de la investigació no necessiten que aprofundim en aquest extrem, tots els auditoris i orquestres ofereixen preus especials per a joves i jubilats. En alguns casos, i mostra evident de la situació de precarietat social que pateixen moltes persones, trobem també descomptes per a persones en situació de desocupació. En el moment de començar l'any 2015 l'atur a l'Estat espanyol s'havia situat en el 23,7% de la població en edat de treballar, segons l'Enquesta de població activa de l'INE mentre que en el començament de 2016 la desocupació s'elevava fins el 20,9%. Caldria, en alguna altra ocasió, analitzar l'estigma social que situacions com aquesta poden causar. Com veiem a la informació de l'Orquestra Sinfónica del Principado de Asturias, les persones en aquesta situació “para acreditar la situación de desempleo deben presentar la tarjeta de demanda de empleo en el momento de adquirir el abono en taquilla”. Finalment, també es considera una rebaixa del preu, en alguns casos, per a famílies nombroses, grups, padrins o padrines d'altres abonats, membres de societats filharmòniques o alumnat de conservatori.

7.1.2. Temporades 2014-2015 i 2015-2016

Aquestes dues temporades analitzades ens deixen uns resultats que corroboren les tendències ja observades al nostre Treball final de màster (Mas i Sempere, 2011) i en la posterior ampliació de la investigació sobre els auditoris (Mas i Sempere, 2013b).

Per tal d'aprofundir en cadascun dels apartats exposarem, consecutivament, els resultats globals –freqüències– d'obres, compositors, períodes històrics i estils; i l'anàlisi dels elements socials: agrupacions i direcció, estrenes, territoris de procedència i sexe dels compositors. El creuament de dades s'ha manifestat especialment interessant en el moment de conèixer tendències territorials.

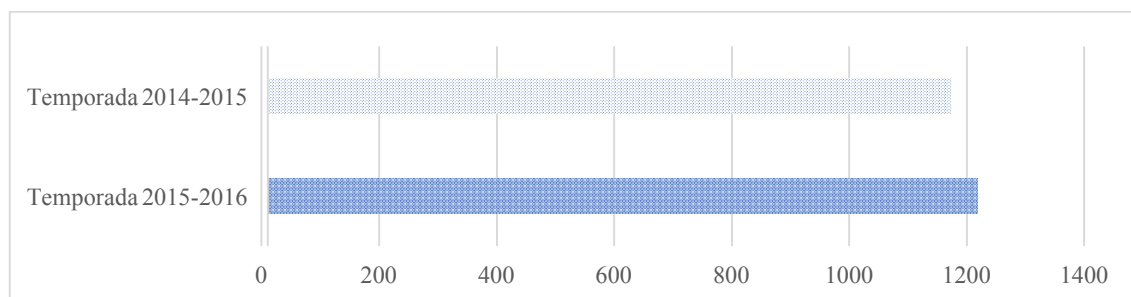
Cada obra programada pels auditoris constitueix un ítem del nostre buidatge. A aquesta variable, obra, se li han associat un seguit d'elements que resultaran d'utilitat per a la nostra anàlisi. Per això, comptem, en cada ítem, amb la informació del compositor, de l'any de composició –o d'estrena, en els casos que no era possible obtenir aquesta primera data–, gènere musical, auditori o orquestra pel qual era interpretada, quin tipus d'agrupació l'estava posant en música –si l'orquestra i la direcció eren la resident i principal, respectivament, o es tractava d'agrupacions o batutes invitades–, si es tractava d'una estrena o una reposició, quin era el continent d'origen del compositor, quina era la regió administrativa del compositor –en el cas de les autories de l'Estat espanyol– i si aquesta coincidia amb la de l'auditori o no i, finalment, el sexe del compositor. A partir de la data de composició –o estrena– hem agrupat la cronologia per segles, decalustres i dècades a fi d'obtenir imatges fixes amb diferent profunditat.

Abans d'entrar en matèria, volem deixar paleses una sèrie de consideracions generals que ens han servit de guia al llarg de tot el buidatge i que doten al treball de coherència i cohesió. En primer lloc, hem considerat, exclusivament, programació simfònica. Això implica que no hem inclòs aquelles propostes que presentaven música de cambra, música per a solistes, jazz, pop ni bandes sonores cinematogràfiques –exceptuant, en aquest darrer cas, aquelles que s'han incorporat al repertori simfònic per mitjà de suites o arranjaments orquestrals–. En segon lloc, i pel que fa a qüestions de geopolítica, hem reconegut Rússia com a unitat estatal europea degut a l'estreta vinculació que han tingut els seus principals pols de creació, Moscou i Sant Petersburg, amb la tradició musical del vell continent. De la mateixa manera, i sota idèntic argument, hem considerat Turquia i Israel pertanyents al continent asiàtic. Finalment, i per tal d'unificar les terminologies de les obres, hem seguit el següent criteri lingüístic. Quan el títol de l'obra es trobava en català o en una altra de les llengües cooficials de l'Estat espanyol, francès, italià, alemany, anglès o portugués, manteníem el títol en la llengua original. En canvi, quan el títol de l'obra apareixia en una altra llengua diferent o incloïa la seua forma en la denominació –és a dir, simfonia, concert, suite, variació–, hem recollit la seua traducció a la llengua catalana. La resta de qüestions específiques de cada obra que s'han hagut de considerar o replantejar, les hem incloses en l'apartat corresponent dels annexos.

Fetes aquestes apreciacions podem centrar-nos, ara, en l'anàlisi dels resultats. Al llarg d'aquestes dues temporades, hem pogut indexar 2391 ítems. D'aquests, 1173 corresponen a la temporada 2014-2015 (en endavant, primera temporada) i els 1218 restants a la temporada



2015-2016 (des d'ara, segona temporada). Una diferència mínima i que ens mostra, en primer lloc, la regularitat de les temporades simfòniques.



Gràfica 1 – Obres indexades segons la temporada de programació

El primer element que ens resulta d'interès i que abordem amb profunditat és el que ens ha de servir per identificar, estrictament, la presència de la música clàssica contemporània. Per això, ens centrarem, ara, en l'anàlisi a partir de les dates de composició o estrena de les obres. En la taula següent, podem veure les dates de l'obra més antiga i més moderna programada en cada temporada i en el conjunt de les dues, a banda de l'any que suposa la mitjana i la moda.

	Temporada 1	Temporada 2	Conjunt
Obra més antiga	1594	1667	1594
Obra més moderna	2015	2016	2016
Any de mitjana	1873,89	1884,46	1879,28
Moda	1888	1878	1888

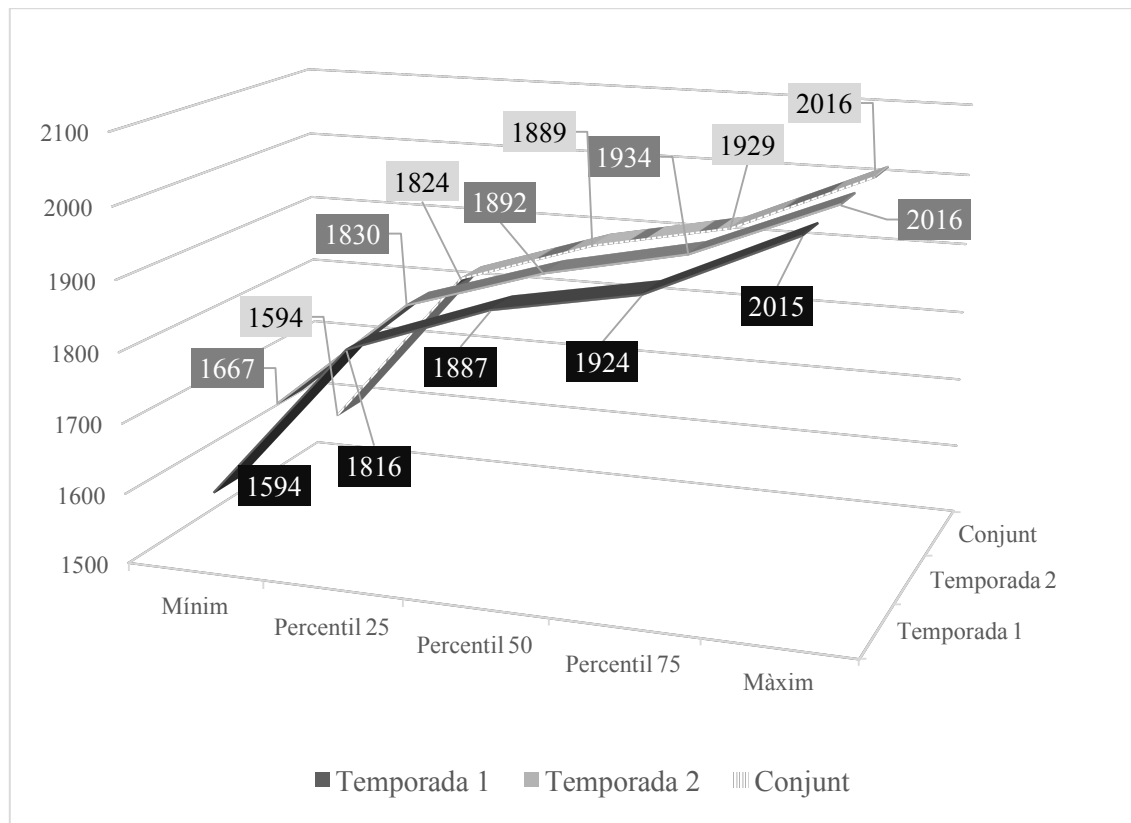
Taula 8 – Mínim, màxim, mitjana i moda de l'any de composició de les obres

Efectivament, en cada temporada, l'any més proper en el temps l'ha marcat l'any en curs per mitjà de les estrenes. El retrocés en el temps, emperò, ha variat força: 73 anys de diferència entre les dues temporades. En aquest cas ens trobem amb arranjaments d'obres renaixentistes ja que, tècnicament, no és fins el Barroc que s'acaba de constituir l'agrupació orquestral –en el seu estadi més primitiu– i, per tant, es pot disposar d'un repertori original. Siga com siga, i gràcies a aquesta incorporació de la música antiga a la programació, els auditoris i les orquestres de l'Estat espanyol han pogut oferir una forquilla, al llarg d'aquest bienni, de 422 anys.

L'agrupació de les composicions, per etapes, ens ajudarà a entendre en quin punt s'han produït major o menor nombres de composicions. En la gràfica 2, presentem les obres programades en les dues temporades i en conjunt estructurades per quartils.

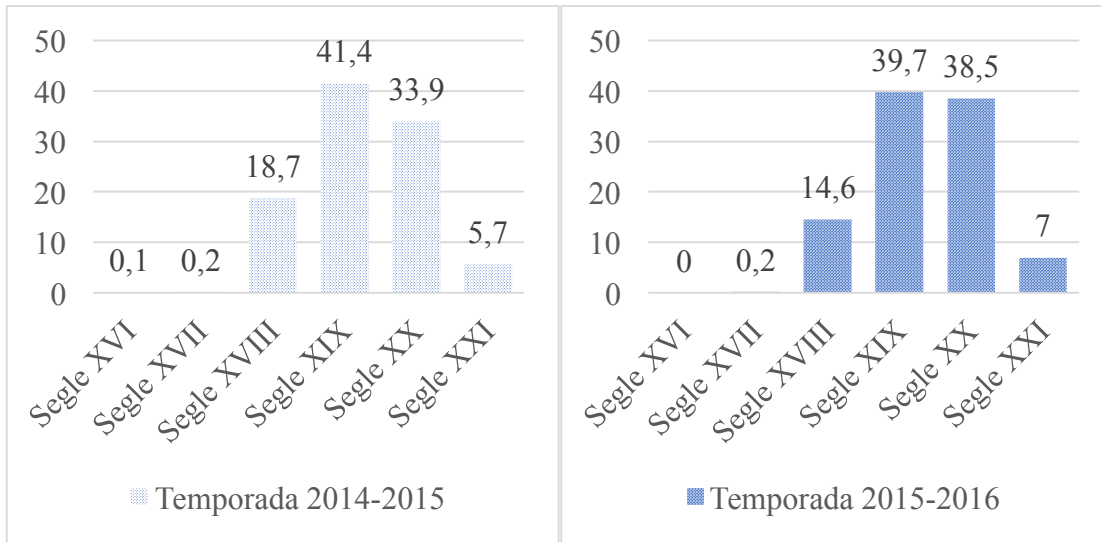
Al llarg d'aquestes dues temporades, no s'ha produït cap canvi important en l'estructura dels quartils. En tots dos casos és el primer quartil el que té una extensió temporal més pronunciada. En xifres més homogènies tenim ja el darrer quartil –91 anys en la primera temporada i 82 anys en la segona– i el segon –amb 71 anys en el cas de la primera i 60 en el cas de la segona

temporada—. La major densitat d'obres programades, doncs, es troba en el tercer quartil que correspon als escassos 37 anys que van de 1887 a 1924 (temporada 1) i als 42 anys que s'allarga el període 1892-1934. Amb aquestes dades ja podem començar a entreveure la importància que té, en aquesta programació el període intersecular entre el 1800 i el 1900.



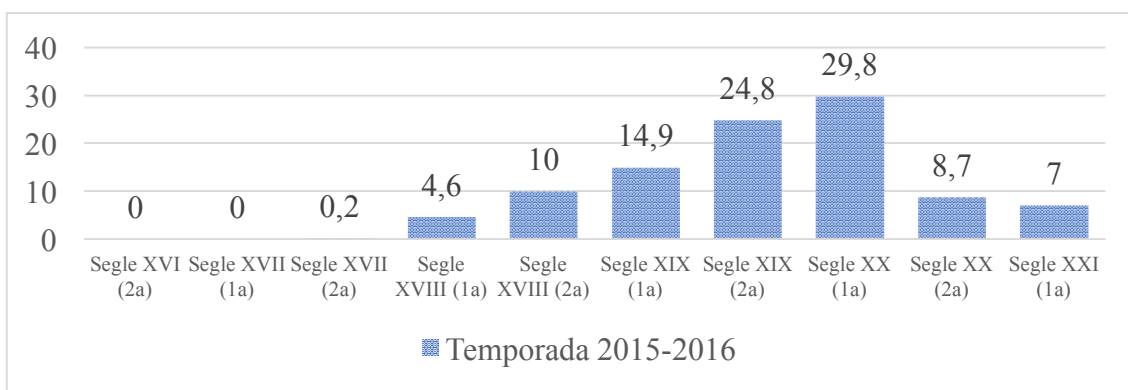
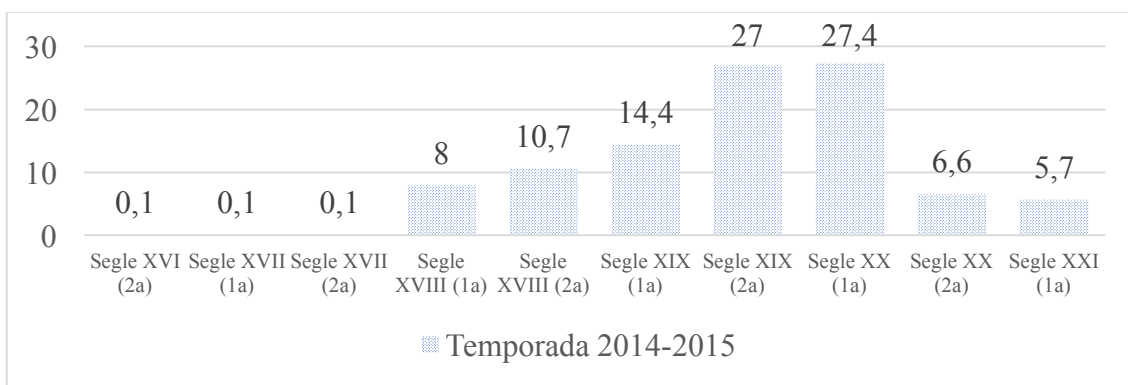
Gràfica 2 – Divisió en quartils de l'any de composició de les obres

En les gràfiques següents podem observar una comparació entre les obres programades en la primera temporada i la segona temporada. La primera dada rellevant la trobem en la divisió per segles. En tots dos casos, el segle XIX –el del Classicisme post-mozartianà i el Romanticisme– segueix sent el segment històric més programat. Tot i això, entre els dos anys observem una reducció notable de la diferència entre aquest període i el segon més programat: el segle XX. De 7,5 punts percentuals, en 2014-2015, vam passar a una distància de l'1,2%, en la temporada 2015-2016. Aquest fet l'hem vist justificat en l'ampliació de la diferència que s'ha produït en la programació d'obres del segon decalustre del segle XIX i el primer del segle XX. Si bé en la primera temporada recollida la diferència entre ambdues era de 4 obres programades –317 i 321, respectivament–, en la segona temporada aquesta xifra pujava fins a les 61 obres –302 obres del període 1850-1899 i 363 del període 1900-1949–. La primera meitat del segle XIX s'ha mantingut en termes pràcticament iguals mentre que sí que s'ha produït una lleugera pujada de la programació d'obres de la segona meitat del segle XX: del 6,6%, equivalent a 77 obres, hem passat al 8,7%, que es tradueix en 106 obres. També es positiu el saldo d'obres programades del segle XXI, que ha passat del 5,7% al 7%, i que suposa incrementar les audicions de 67 a 85.



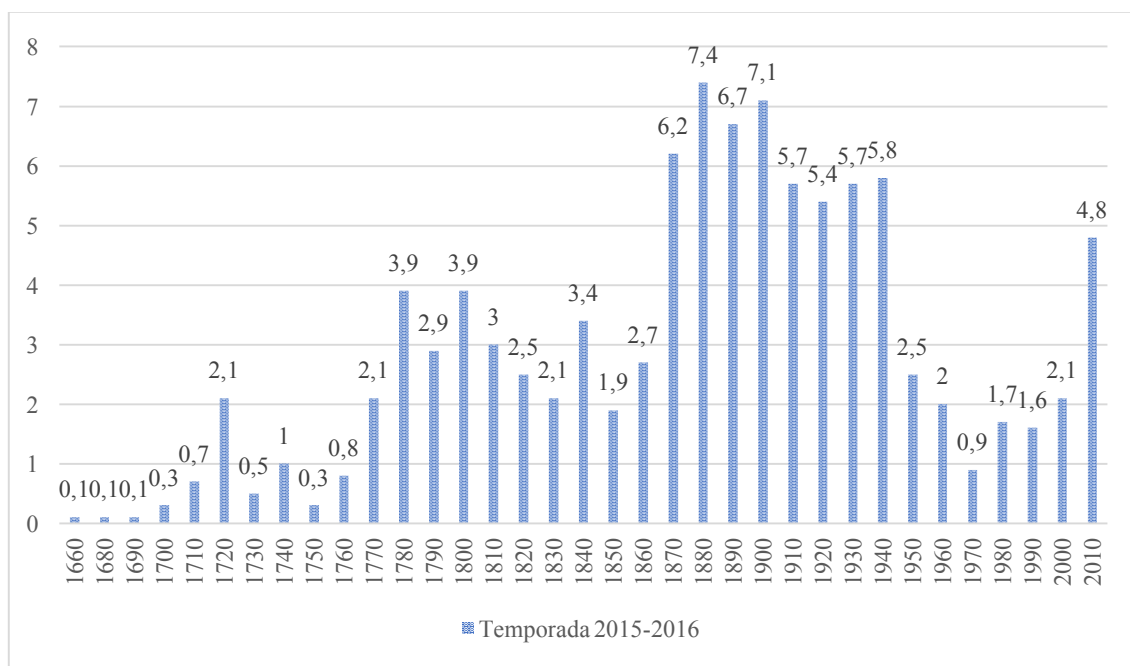
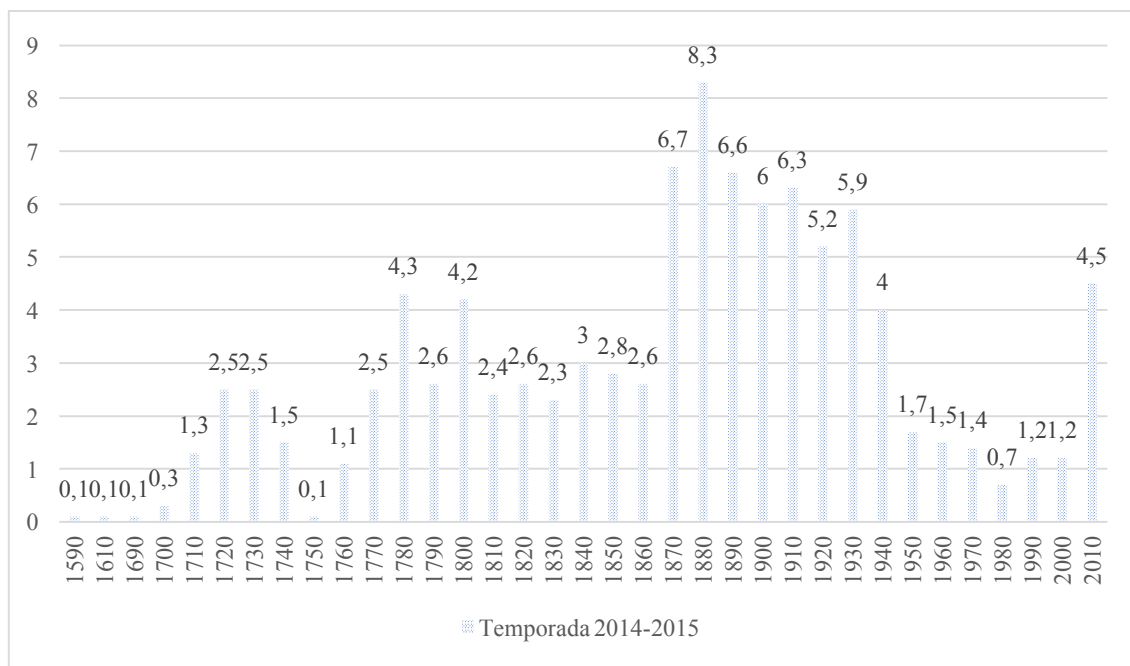
Gràfica 3 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per segle

Gràfica 4 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per segle



Gràfica 5 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per decalustre

Gràfica 6 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per decalustre



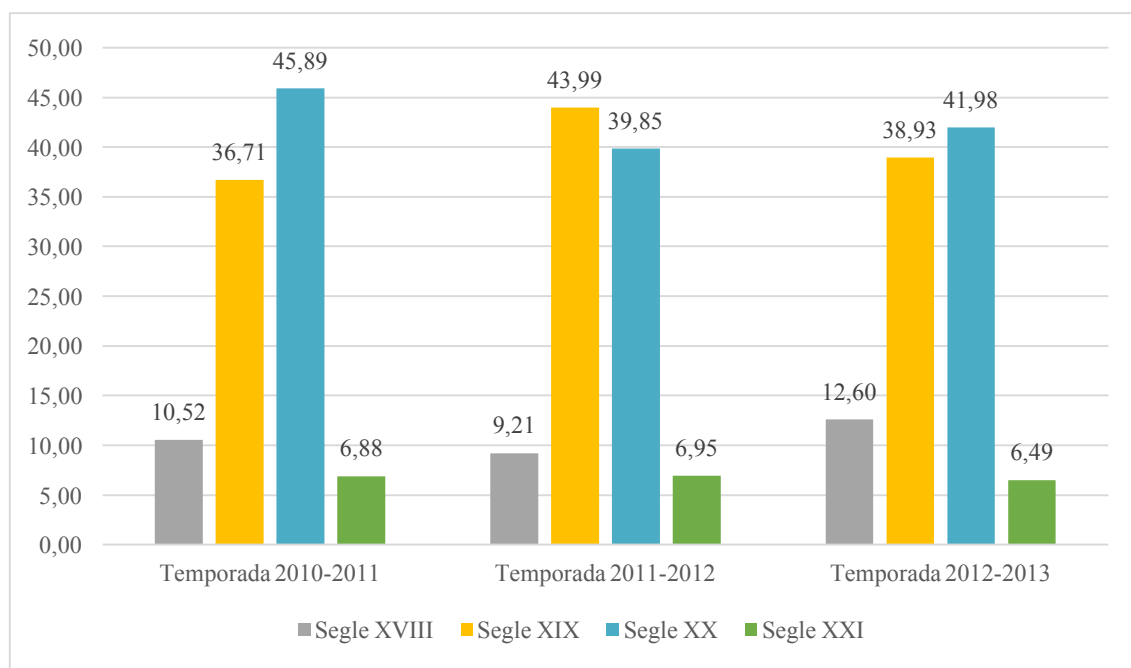
Gràfica 7 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per dècada

Gràfica 8 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per dècada

La tendència, doncs, que ens mostren aquestes estadístiques és força positiva per a la música dels segles XX i XXI. El primer decalustre del segle XX s'està convertint, cada cop més, en la música de referència dels auditoris i, en suma, tot el conjunt musical de la vintena centúria va camí de superar, quantitativament, el repertori de l'època decimonònica. Fins i tot, i si ens agafarem a la delimitació contemporània de l'any 1945 endavant, les dades seguirien sent

positives. Tant la segona meitat del segle XX com el període de segle XXI ha augmentat i, en la temporada 2015-2016, ja suposaven, en suma, una programació més habitual que l'oferta de la primera meitat del segle XIX. En resum, aquestes dues temporades hem vist un descens de la música dels segles XVIII i XIX i un augment, en canvi, de les músiques del segle XX i XXI. De moment, en termes generals, la música dels auditoris significa, principalment, música de finals del segle XIX i de principis de segle XX.

La possibilitat d'ampliar la instantània d'aquestes programacions ens l'ofereixen els resultats desglossats per dècades. En tots dos casos, la dècada de referència ha estat la de 1880 però en la temporada 2015-2016 apreciem un increment del conjunt de les dècades de la primera meitat del segle XX. Entre 1870 i 1940 s'ubiquen els 80 anys del repertori més habitual dels nostres auditoris i les nostres orquestres. Les dècades 1860 i 1950 suposen, respectivament, el final i l'inici de períodes històrics amb una presència més modesta. Les dades de 1780 i 1800 s'aproximen, amb un lleuger increment, a les xifres de la dècada de 2010. Unes dades que apareixen, en tots dos casos, sobredimensionades per la presència de les estrenes. Les dècades immediatament anteriors, tot i que amb xifres més elevades en la segona de les temporades analitzades, presenten encara una presència més modesta. Arribant, fins i tot, en alguns casos a la presència anecdòtica: 8 obres de 1980 i 11 de 1970.



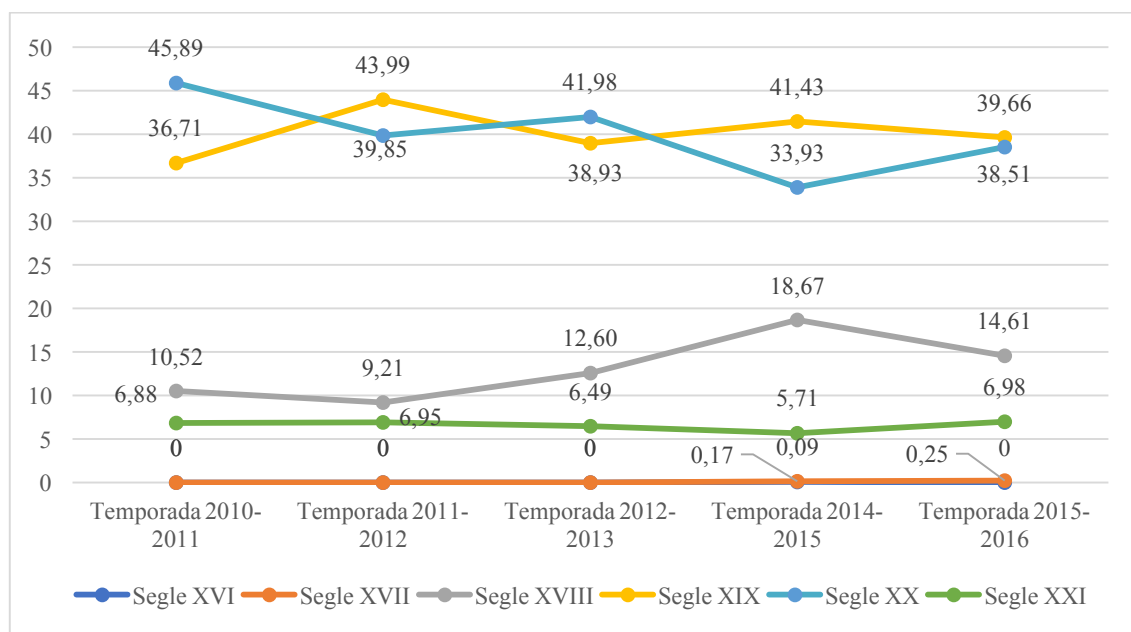
Gràfica 9 – Percentatge d'obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012 i 2012-2013 (Mas i Sempere, 2013b: 630)

Amb les dades de dues temporades, evidentment, no podem llençar-nos a plantejar tendències. Ara bé, amb l'ajut de les dades recollides per a investigacions anteriors, podrem realitzar una comparativa amb la situació més pròxima. Hem d'advertir, emperò, que les dades que acabem d'introduir en la gràfica no són aplicables directament ja que comptaven amb un nombre de programacions analitzades molt més modest. En qualsevol cas, almenys, ens serviran per

comprovar com pot haver evolucionat la programació simfònica en aquesta segona dècada del segle XXI. Les dades incorporades provenen de l'estudi de les programacions de l'Orquesta Sinfònica de Galícia, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, L'Auditori, Orquesta Nacional de España, Orquesta de Radiotelevisión Española, Palau de la Música de València, Real Orquesta Sinfònica de Sevilla i Orquesta Sinfònica de Tenerife que férem a partir de les temporades 2010-2011, 2011-2012 i 2012-2013. És a dir, algunes de les temporades immediatament anteriors a les analitzades en el marc de la present tesi doctoral.

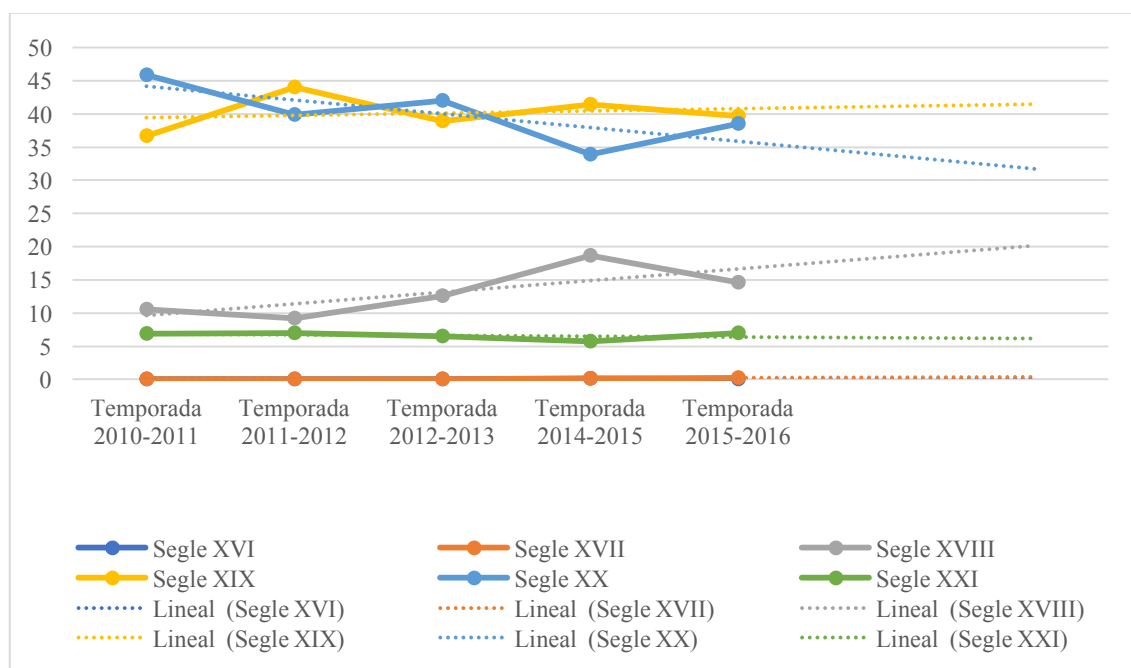
La gràfica 9 ens mostra com, en les temporades 2010-2011 i 2012-2013, la música del segle XX fou la més programada. Especialment, en el primer curs recollit, l'oferta de la vintena centúria constituïa, gairebé, la meitat de la programació. Hem d'advertir en aquest cas, a banda de les limitacions de mostra ja esmentades, que aqueixa temporada es celebrava, consecutivament, el 150é aniversari del naixement i 100é de la mort de Mahler. Això va incentivar que es programaren moltes de les seues simfonies –fins i tot en format integral, com feu el Palau de la Música de València– que es van compondre, recordem, majoritàriament en el segle XX. Aquest fet, probablement, deu haver causat una sobrerepresentació del repertori d'aquest segle.

L'evolució de la programació de música del segle XIX és inversa a la del segle XX. Així, quan la primera puja, la segona baixa i a l'inrevés. La forquilla percentual, en tots dos casos, s'ubica entre el 7-8%. La programació de música del segle XVIII és més regular –mínim 9, 21%, màxim 12,60%– i, curiosament, presenta les mateixes tendències que la música del segle XX. La música del segle XXI, la més minoritària, experimenta variacions d'escassament unes dècimes. La xifra total d'estrenes al llarg d'aquestes tres temporades, 36, es desglossa amb una evolució negativa: 17 el primer curs, 10 el segon i 9 en el tercer (Mas i Sempere, 2013b: 630).



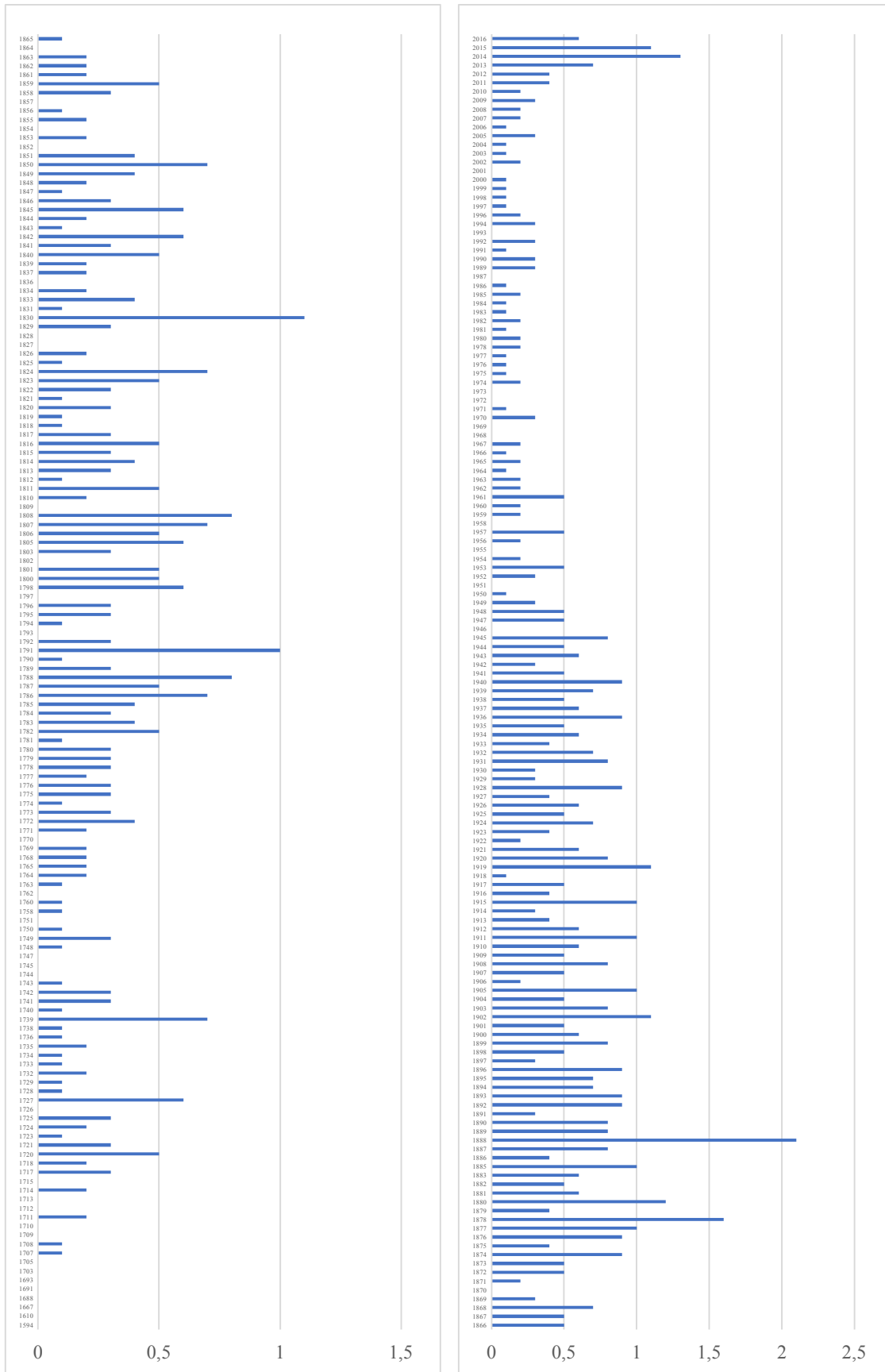
Gràfica 10 – Percentatge d'obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2014-2015 i 2015-2016

En la gràfica 10 hem unit les dades del nostre estudi anterior (2013) amb les obtingudes expressament en aquesta ocasió. Tot i la diferència de la mostra, els resultats presenten un elevat nivell de coherència. Així, podem considerar-los vàlids per a la comparació. La gran imatge que ens aporta el recorregut de cinc temporades –que suposen una forquilla de set anys– ens mostra una situació diferent a la que podíem intuir, només, amb el nostre binomi estudi. Aquí, la música del segle XX ens mostra una situació més precària. En cap dels dos anys estudiats s’arriba als nivells de les temporades anterior. La música del segle XIX es manté en xifres més regulars igual que ho fan la música dels segles XVIII i XXI. La temporada 2014-2015, per a aquestes dues darreres, suposa un punt d’excelsionat: bé per la nombrosa presència de la música del 1700, que gairebé frega el 20%, bé pel lleuger retrocés que experimenta la música de la nostra centúria. La música dels segles XVII i, especialment XVI, queden com a exemples anecdòtics i amb una presència puntual.



Gràfica 11 – Percentatge d’obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2014-2015 i 2015-2016 i línies de pronòstic lineal

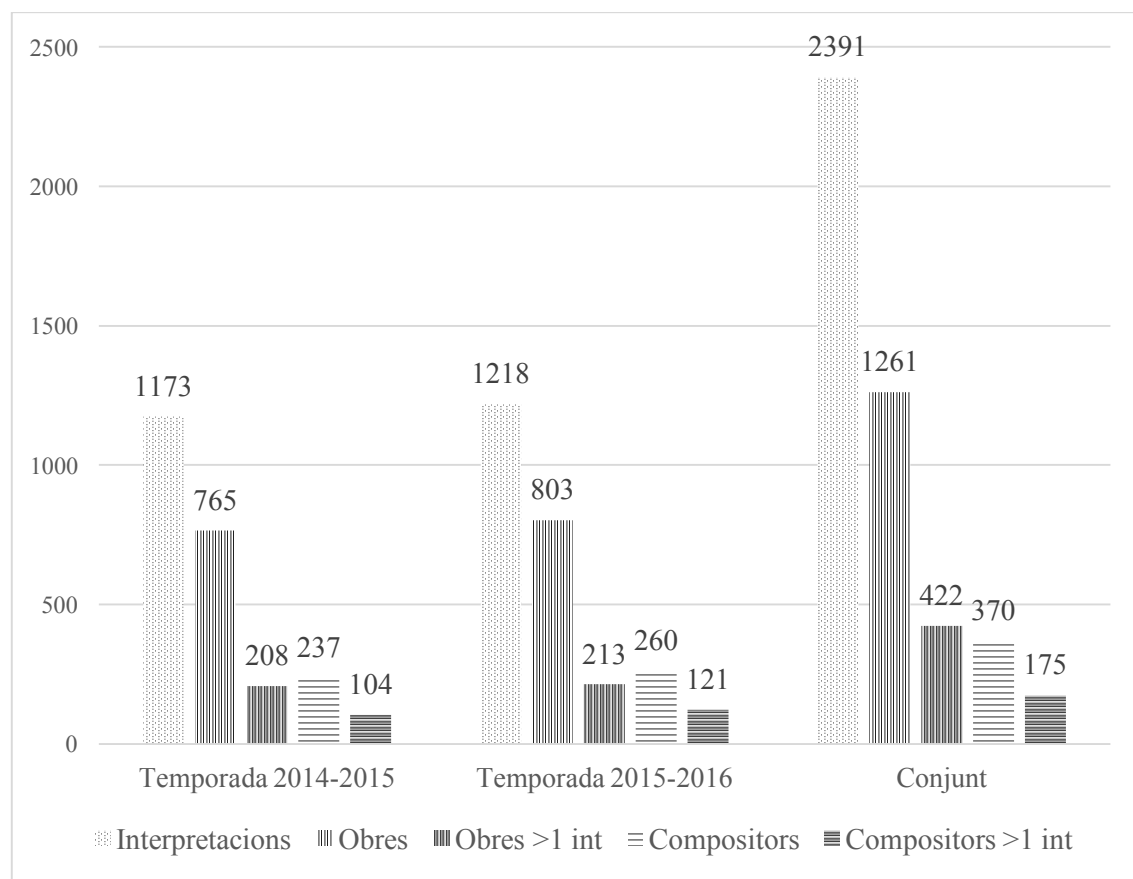
A banda d’aquesta combinació de dades, en la gràfica 11 hem introduït línies de pronòstic lineal a fi de veure, amb la informació disponible fins el moment de redactar aquestes línies, quina serà l’evolució en les properes temporades. En aquest cas, ens trobem en dos comportaments diferents: el manteniment o el canvi. En el primer cas, trobem la música del segle XXI –que aparentment seguirà en els mateixos nivells que fins ara– i la música del segle XIX –aquesta, sí, a llarg termini, podria experimentar un lleuger increment–. En l’apartat dels canvis tenim dues situacions diferents. La música del segle XVIII presenta una tendència a l’alça mentre que la música del segle XX aprofundiria el retrocés que ja començàvem a entreveure en la gràfica 10. No podem considerar representativa la tendència per a les músiques antigues ja que, per la seua pròpia configuració musical, no poden formar part del repertori dels conjunts simfònics. Cas de complir-se aquestes tendències, la programació dels auditoris



Gràfica 12 – Percentatge d'obres programades, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 segons l'any de composició

s'envelliria i guanyarien molta presència el segle XVIII i, sobretot, l'omnipresent segle XIX. El Romanticisme, la primera música que mai s'ha deixat d'interpretar, seguiria sent sinònim de música simfònica i d'auditori.

Aquestes tendències aquí plantejades s'hauran de corroborar, o refusar, en futurs estudis. Amb les dades desglossades que nosaltres aportem en aquesta ocasió, encara més, es podrà completar l'estudi longitudinal amb un elevat nivell d'aprofundiment. A fi de facilitar al lector l'accés al conjunt de les nostres dades en brut, incloem, tot seguit, la gràfica que recull, per al conjunt de les dues temporades estudiades, el percentatge d'obres programades segons l'any de composició –que és, en definitiva, la unitat mínima del nostre treball–. Serveix aquesta gràfica, a més, per comprovar la predominança dels tres anys que comprenen les dues temporades analitzades i que corresponen a les estrenes i d'algunes altres dates ja esmentades anteriorment.



Gràfica 13 – Comparació del nombre d'interpretacions, obres, obres amb més d'una interpretació, compositors i compositors amb més d'una interpretació, en les temporades 2014-2015, 2015-2016 i en conjunt

Un cop hem vist la distribució cronològica de les temporades simfòniques, passem a analitzar altres aspectes de caire musicològic. Ens centrem, doncs, a continuació en l'estudi de les obres i l'autoria. La temporada 2014-2015 es van programar, als auditoris i orquestres analitzades, un total de 765 obres diferents signades per 237 autors. La temporada següent, la xifra d'obres



diferents augmentà a les 803 i el nombre d'autors a 260. En suma, aquestes dues temporades ens deixen un bagatge de 1261 obres diferents amb la participació de 370 compositors. La xifra es redueix força en el cas d'obres o de compositors que han estat programats en més d'una ocasió –això és, en més d'una programació d'orquestra o auditori diferent–. És el cas de 208 obres i 104 compositors en la primera temporada, 213 obres i 121 compositors en la segona temporada i 422 obres i 175 compositors en el càlcul conjunt. En la següent gràfica veiem la comparació entre nombre d'interpretacions, obres diferents, obres programades en més d'una ocasió i compositors.

Fets els càlculs de freqüències podem, ara, mostrar quins han estat els compositors i les obres més programades. En la taula següent, presentem les 10 obres i els 10 compositors més programats en cadascuna de les temporades.

Temporada 2014-2015					
Compositor	Freq.	%	Obra	Freq.	%
Beethoven, Ludwig van	71	6,1	Simfonia n. 2 - Sibelius	8	0,7
Mozart, Wolfgang Amadeus	71	6,1	Simfonia n. 4 - Tchaikovsky	8	0,7
Tchaikovsky, Piotr Illich	47	4	Simfonia n. 1 - Brahms	7	0,6
Brahms, Johannes	43	3,7	Simfonia n. 4 - Brahms	7	0,6
Dvórák, Antonin	36	3,1	Simfonia n. 9, del Nou Món - Dvórák	7	0,6
Strauss, Richard	36	3,1	Concert per a piano i orquestra n. 5, Emperador - Beethoven	6	0,5
Händel, George Friedrich	34	2,9	Concert per a violí i orquestra - Sibelius	6	0,5
Sibelius, Jean	34	2,9	Peer gynt, Suite n. 1	6	0,5
Bach, Johann Sebastian	32	2,7	Simfonia n. 3, Escocesa - Mendelssohn	6	0,5
Haydn, Joseph	29	2,5	Simfonia n. 3, Heroica - Beethoven	6	0,5
Temporada 2015-2016					
Compositor	Freq.	%	Obra	Freq.	%
Beethoven, Ludwig van	72	5,9	Simfonia n. 5 - Tchaikovsky	10	0,8
Mozart, Wolfgang Amadeus	64	5,3	Concert per a violí i orquestra - Brahms	9	0,7
Brahms, Johannes	51	4,2	Concert per a violí i orquestra - Sibelius	8	0,7
Tchaikovsky, Piotr Illich	47	3,9	Concert per a violoncel i orquestra - Dvórák	8	0,7
Sibelius, Jean	40	3,3	Simfonia n. 5 - Beethoven	8	0,7
Ravel, Maurice	37	3	Simfonia n. 4 - Brahms	7	0,6
Mendelssohn, Felix	33	2,7	Romeu i Julieta - Tchaikovsky	6	0,5
Prokófiev, Serguéi	33	2,7	Romeu i Julieta: Selecció - Prokófiev	6	0,5
Shostakóvich, Dmitri	31	2,5	Simfonia n. 10 - Shostakóvich	6	0,5
Dvórák, Antonin	29	2,4	Simfonia n. 9, Coral - Beethoven	6	0,5

Taula 9 – Freqüència i percentatge de les obres i compositors més programats en les temporades 2014-2015 i 2015-2016

Tal com ens avançaven les dades històriques, hi ha una aclaparadora presència de compositors del corrent romànticista –i de Mozart, que segueix sent sinònim inqüestionable de música



clàssica—. Els quatre compositors més programats: Beethoven –que es manté com a referència en les dues temporades–, Mozart, Tchaikovsky i Brahms són els mateixos en els dos casos. I d’entre el llistat dels 10 primers, fins a sis compositors estan presents en totes dues ocasions. En el cas de les obres sí que observem una major varietat –a major oferta, també, s’amplien les possibilitats programàtiques– però ja comencem a entreveure –i ho veurem més a fons enseguida– que destaquen la forma simfònica i el concert com a gèneres musicals favorits en les programacions. Sovintegen, per tant, les simfonies de Tchaikovsky i les de, a més dels concerts per a instrument solista i orquestra, Sibelius, Brahms o Beethoven.

Dins d’aquest llistat, trobem sis compositors que són coetanis del segle XX. Per ordre de naixement: Dvorak, Richard Strauss, Sibelius, Ravel, Prokófiev i Shostakóvich. El primer d’ells desenvolupa, pràcticament, tota la seua trajectòria musical dins el segle XIX (1841-1904) i, de fet, el seu catàleg només recull 7 obres composades del 1900 ençà i només 1 recollida pel nostre treball: *Rusalka* (1901). Sibelius, amb el seu *Concert per a violí i orquestra*, de 1905, i la seua *Simfonia n. 2*, de 1902, constitueix bona mostra d’un autor nascut en la mitjanja del segle XIX (1865-1957) i que, tot i haver viscut bona part de la seua vida en el segle XX, s’associa estilísticament als corrents post-romàntics i no pas a les propostes avantguardistes. Quelcom semblant es podria dir de Richard Strauss (1864-1949), els poemes tonals del qual suposen la gran continuïtat simfònica del segle XIX al XX. Ravel, una dècada més jove que els dos anteriors, (1875-1937) és, en canvi, un referent de la Modernitat i un nom associat, en termes estilístics, a corrents propis del segle XX com l’Impressionisme o el Nacionalisme.

Prokófiev (1891-1953) i Shostakóvich (1906-1975) són els dos compositors, que han dut a terme la seua tasca creativa, íntegrament, al segle XX. Són, per tant, els més propers a les harmonies pròpies de la Nova música i, fins i tot, van flirtejar amb els corrents jazzístics. D’aquests compositors, en qualsevol cas, només hem recollit, en aquests llistats, una composició de cadascun i que són una selecció del ballet *Romeu i Julieta* (1936) de Prokófiev i la *Simfonia n. 10*, de Shostakóvich, de 1953.

Conjunt de les temporades 2014-2015 i 2015-2016								
N.	Compositor	Freq.	%	N.	Obra	Any	Freq.	%
1	Beethoven, Ludwig van	143	6	1	Simfonia n. 5 - Tchaikovsky	1888	16	0,7
2	Mozart, Wolfgang Amadeus	135	5,6	2	Concert per a violí i orquestra - Sibelius	1905	14	0,6
3	Brahms, Johannes	94	3,9	3	Simfonia n. 4 - Brahms	1885	14	0,6
4	Tchaikovsky, Piotr Illich	94	3,9	4	Simfonia n. 4 - Tchaikovsky	1878	13	0,5
5	Sibelius, Jean	74	3,1	5	Simfonia n. 5 - Beethoven	1808	13	0,5
6	Dvórák, Antonin	65	2,7	6	Concert per a violí i orquestra - Brahms	1878	12	0,5
7	Ravel, Maurice	60	2,5	7	Concert per a violoncel i orquestra - Dvórák	1895	11	0,5
8	Haydn, Joseph	57	2,4	8	Simfonia n. 9, Coral - Beethoven	1824	11	0,5
9	Mendelssohn, Felix	57	2,4	9	Simfonia n. 1 - Brahms	1876	10	0,4
10	Shostakóvich, Dmitri	56	2,3	10	Simfonia n. 2 - Sibelius	1902	10	0,4



11	Strauss, Richard	56	2,3	11	Simfonia n. 9, del Nou Món - Dvórák	1893	10	0,4
12	Prokófiev, Serguéi	52	2,2	12	Concert per a piano i orquestra n. 2 - Rachmaninov	1901	9	0,4
13	Mahler, Gustav	51	2,1	13	Concert per a piano i orquestra n. 3 - Prokófiev	1921	9	0,4
14	Händel, George Friedrich	48	2	14	Concert per a piano i orquestra n. 4 - Beethoven	1805	9	0,4
15	Schumann, Robert	44	1,8	15	Concert per a piano i orquestra n. 5, Emperador - Beethoven	1811	9	0,4
16	Stravinsky, Igor	44	1,8	16	Simfonia n. 3, Heroica - Beethoven	1805	9	0,4
17	Vivaldi, Antonio	42	1,8	17	Simfonia n. 5 - Sibelius	1915	9	0,4
18	Schubert, Franz	41	1,7	18	Concert per a piano i orquestra - Grieg	1868	8	0,3
19	Bach, Johann Sebastian	39	1,6	19	Concert per a piano i orquestra en Sol major - Ravel	1931	8	0,3
20	Rachmaninov, Serguei	39	1,6	20	Concert per a piano i orquestra n. 2 - Chopin	1830	8	0,3
21	Saint-Saëns, Camille	37	1,5	21	Ein Heldenleben	1898	8	0,3
22	Wagner, Richard	36	1,5	22	Fragmentos del Satiricón	2014	8	0,3
23	Falla, Manuel de	29	1,2	23	L'ocell de foc, Suite per a orquestra n. 2	1919	8	0,3
24	Bruckner, Anton	24	1	24	La Valse	1920	8	0,3
25	Elgar, Edward	23	1	25	Peer gynt, Suite n. 1	1888	8	0,3
26	Gershwin, George	20	0,8	26	Romeu i Julieta: Selecció - Prokófiev	1936	8	0,3
27	Bernstein, Leonard	19	0,8	27	Schéhérezade - Rimsky-Korsakov	1888	8	0,3
28	Grieg, Edward	19	0,8	28	Simfonia n. 10 - Shostakóvich	1953	8	0,3
29	Bartók, Béla	18	0,8	29	Simfonia n. 3, Escocesa - Mendelssohn	1842	8	0,3
30	Berlioz, Hécctor	18	0,8	30	Simfonia n. 4 - Schumann	1851	8	0,3
31	Fauré, Gabriel	18	0,8	31	Simfonia n. 8 - Beethoven	1814	8	0,3
32	Debussy, Claude	16	0,7	32	Simfonia n. 8, Anglesa - Dvórák	1890	8	0,3
33	Liszt, Franz	15	0,6	33	Variacions enigma	1899	8	0,3
34	Nielsen, Carl	15	0,6	34	Concert per a piano i orquestra n. 1 - Beethoven	1798	7	0,3
35	Strauss II, Johann	15	0,6	35	Concert per a piano i orquestra n. 3 - Beethoven	1800	7	0,3
36	Chopin, Frederich	14	0,6	36	Concert per a violí i orquestra - Beethoven	1806	7	0,3
37	Rossini, Gioachino	14	0,6	37	Concert per a violoncel i orquestra - Schumann	1850	7	0,3
38	Ginastera, Alberto	13	0,5	38	Concierto de Aranjuez	1939	7	0,3
39	Bizet, George	12	0,5	39	Coriolà	1807	7	0,3
40	Mussorgsky, Modest	12	0,5	40	Danses simfòniques - Rachmaninov	1940	7	0,3
41	Schoenberg, Arnold	12	0,5	41	Die Hebriden: Obertura - Mendelssohn	1830	7	0,3
42	Turina, Joaquín	12	0,5	42	Doble concert per a violí, violoncel i orquestra - Brahms	1887	7	0,3



43	Bach, Carl Phillip Emmanuel	11	0,5	43	El amor brujo	1915	7	0,3
44	Rimsky-Korsakov, Nicolai	11	0,5	44	Romeu i Julieta - Tchaikovsky	1880	7	0,3
45	Weber, Carl Maria von	11	0,5	45	Simfonia n. 1, Tità - Mahler	1888	7	0,3
46	Respighi, Ottorino	10	0,4	46	Simfonia n. 2 - Brahms	1877	7	0,3
47	Rodrigo, Joaquín	10	0,4	47	Simfonia n. 2 - Rachmaninov	1908	7	0,3
48	Bruch, Max	9	0,4	48	Simfonia n. 3 - Brahms	1883	7	0,3
49	Buide, Fernando	9	0,4	49	Simfonia n. 3, Renana - Schumann	1850	7	0,3
50	Albéniz, Isaac	8	0,3	50	Simfonia n. 4, Romàntica - Bruckner	1880	7	0,3
51	Britten, Benjamin	8	0,3	51	Simfonia n. 5 - Mahler	1902	7	0,3
52	Copland, Aaron	8	0,3	52	Simfonia n. 6, Patètica - Tchaikovsky	1893	7	0,3
53	Piazzolla, Astor	8	0,3	53	Simfonia n. 7 - Dvórák	1885	7	0,3
54	Poulenc, Francis	8	0,3	54	Symphonic Dances from West Side Story	1961	7	0,3
55	Vaughan Williams, Ralph	8	0,3	55	Variacions sobre un tema rococó	1877	7	0,3

Taula 10 – Freqüència i percentatge de les obres i compositors més programats en el conjunt de les temporades 2014-2015 i 2015-2016

Amb les dades incorporades a la taula 10 podem conèixer quins han estat els compositors i les obres més programades en el conjunt de les dues temporades estudiades. En aquesta taula presentem els 55 elements més freqüents, el que es tradueix en els compositors que s'han programat 8 o més vegades i les obres que han sonat en 7 o més ocasions.

Comencem la nostra anàlisi referint-nos als compositors. Els més freqüents, com ja apuntaven les taules anteriors, són els dos «clàssics populars» de l'àmbit clàssic: Beethoven i Mozart. Entre tots dos acumulen 278 obres, un 11,6% del total. En resum, de cada 10 obres programades per les orquestres i els auditoris, més d'una portarà sempre la signatura del compositor de Bonn o del de Salzburg. La quarteta més freqüent dels auditoris la completen la tercera “B” alemanya, Brahms, i el compositor rus més assimilat per occident, Tchaikovsky, amb un 3,9% cadascun. Sibelius –de qui celebràvem, en 2015, el 150é aniversari del seu naixement– és l'altre compositor que supera el 3% d'obres programades, amb un total de 74. Shostakóvich, el primer compositor nascut al segle XX, apareix en la desena posició de la taula amb 56 obres i un 2,3%. Händel és el primer barroc, amb 48 obres i una quota del 2% -lleugerament per damunt de l'1,8% de Vivaldi i de l'1,6% de Bach–. Per damunt de l'1% d'obres programades només trobem dos compositors més –dels que hem mencionant anteriorment– que han viscut part de la seua vida en el segle XX: Mahler (1860-1911), Stravinsky (1882-1971), Rachmaninov (1873-1943), Saint-Saëns (1835-1921), Falla (1876-1946) –que és, alhora, l'autor espanyol més programat– i Elgar (1857-1934). El següent compositor, després de Shostakóvich, nascut al segle XX és el nord-americà Bernstein (1918-1990) que acumula 19 obres i una quota del 0,8%. Per trobar la resta de compositors nascuts al segle XX cal que baixem fins la posició 38 de la taula on apareix el compositor argentí Alberto Ginastera (1916-1983) i, més avall encara, per trobar el valencià Joaquín Rodrigo (1901-1999), el galleg Fernando Buide (1980-) –que,



en la 49ena posició, és el primer compositor viu que apareix—, el britànic Britten (1913-1976), el nord-americà Copland (1900-1990) i, finalment, l'argentiní Piazzolla (1921-1992).

Més endavant tractarem de forma específica l'element de les estrenes, però ja volem avançar que la presència, en aquesta ocasió, de Fernando Buide com a compositor força programat (0,4%) va vinculada a l'estrena, arreu, de la seua obra *Fragmentos del Satiricón* (2014). Aquesta obra, que amb 8 interpretacions apareix la 22ena en l'apartat d'obres, va guanyar la setena edició del premi de composició orquestral AEOS-BBVA. Un fet que va suposar la interpretació per un bon nombre d'orquestrades en les temporades que aquí ens ocupen. Aquest fet ens demostra la importància que tenen aquestes convocatòries i el mecenatge en general a l'hora de fomentar i donar visibilitat a la creació actual. Qüestió a part és la problemàtica de la reinterpretació: un fet que han de gestionar els compositors i que, sovint, és el vertader escull un cop estrenada l'obra. Aquesta realitat social eixirà, més endavant, quan abordem els discursos dels compositors.

Seguim l'anàlisi de la taula fixant-nos, ara, en les obres. Fins a 11 obres s'han interpretat, en dues temporades, en 10 o més ocasions. En aquest còmput només apareixen simfonies, dos concerts per a violí i un altre per a violoncel. Les dues obres de Sibelius, que esmentàvem adés, són les úniques que trenquen l'homogeneïtat del segle XIX. En comparació al sector anterior de la taula, Beethoven no apareix fins la 5ena posició amb la seua *Simfonia n. 5* (1808) i Mozart, directament, no inclou cap obra entres les 55 més freqüents. Aquest fet implica que, amb un catàleg més vast i conegut, el programador pot incloure més obres del compositor sense haver de recórrer a la repetició d'un conjunt més reduït. Aquest és el cas de, per exemple, Sibelius que concentra 33 de les 74 interpretacions totals en només 3 obres (44,59%), de Tchaikovsky, que concentra 43 de les 94 en 4 obres (45,74%), o de Brahms, que acumula 57 interpretacions d'un total de 94 en 6 obres (60,64%).

La integral de les simfonies de Brahms, precisament, apareix entre les obres més programades al llarg d'aquestes dues temporades. Igualment, els concerts per a piano i les simfonies de Beethoven.

En termes cronològics, emperò, aquesta taula de les obres més freqüents només ens mostra dues composicions del segon decalustre del segle XX —la ja mencionada desena simfonia de Shostakóvich i les *Symphonic Dances from West Side Story* (1961) de Bernstein— i una obra del segle XXI que ja hem esmentat: *Fragmentos del Satiricón* (2014) de Fernando Buide. Aquesta obra és, també, la primera d'autor espanyol que apareix i una de les primeres que no és ni simfonia ni concert per a solista i orquestra. Igualment, amb aquesta diferència de gènere trobem també, amb una presència del 0,3%, els poema tonals *Ein Heldenleben* (1898) d'Strauss, la segona suite orquestral de *L'ocell de foc* (1919) d'Stravinsky, la primera suite del *Peer gynt* (1888) de Grieg, la suite *Schéhérazade* (1888) de Rimsky-Korsakov, el ballet *La Valse* (1920) de Ravel i les *Variacions enigma* (1899) d'Elgar. Ja hem vist, al principi de l'apartat, que l'any que ens marcava la moda estadísticament d'aquestes programacions era el 1888. Aquest any coincidien composicions tan importants històricament com les dues que hem enumerat de Grieg i de Rismky-Korsakov i les dues fites simfòniques que suposen la *Simfonia*



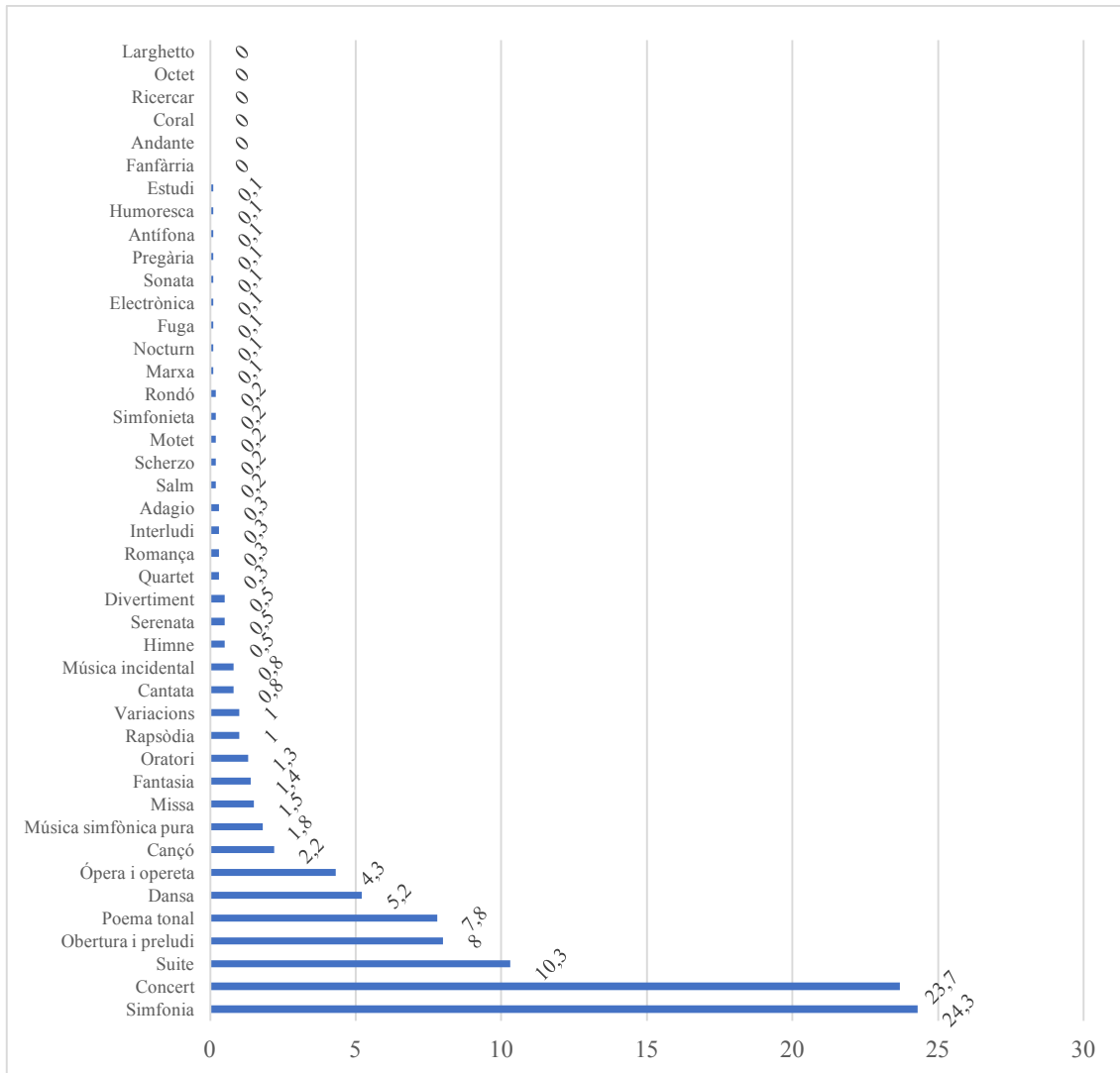
n. 5 de Tchaikovsky –l’obra més programada en el conjunt d’aquest espai bianual– i la *Simfonia n. 1-Tità* de Mahler.

Finalment, en relació amb la taula 10, només ens queda assenyalar que, a banda de la composició de Buide, només apareixen dues obres més amb autor de l’Estat espanyol. Totes dues han assolit 7 interpretacions i són del primer decalustre del segle XX. Es tracta del *Concierto de Aranjuez* (1939) del valencià Joaquín Rodrigo i el ballet *El amor brujo* (1915) de l’andalús Manuel de Falla. Aquestes obres representen, respectivament, el 70% de les interpretacions de Rodrigo i el 24,14% de les de Falla.

Un altre element que ens pot resultar d’interés per conèixer la realitat musical en el seu context històric és l’estudi del gènere musical. En aquest treball, el terme gènere és sinònim de forma musical, és a dir, de la “estructura de una obra musical [...] manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical” (Latham, 2008: 598). Aquest ha estat, en la musicologia tradicional, l’element que ha possibilitat l’anàlisi i la classificació de les obres. Així doncs, nosaltres hem seguit amb aquest paradigma a fi de comprovar quina ha estat l’evolució històrica dins les programacions estudiades.

Com veiem a la gràfica 14, dos gèneres destaquen per sobre de la resta. Es tracta de les dues formes més intrínsecament vinculades a les orquestres simfòniques: la simfonia (24,3%) i el concert (23,7%). Aquestes dues formes, iniciades en el Barroc, s’han mantingut vigents fins els nostres dies i, de fet, com veurem més endavant, formen part del repertori que s’escriu en l’actualitat. A continuació, dins els gèneres més freqüents, trobem la suite (10,3%) –una forma que pot ser una compilació de danses o un arranjament d’un altre gènere per adaptar-lo al cànon simfònic–, l’obertura-pretudi (8%), estretament vinculada a la música per a l’escena, i el poema tonal (7,8%), forma per antonomàsia del Romanticisme. Encara en valors per sobre de l’1% trobem les formes associades a la dansa, l’òpera i opereta, la cançó, la música simfònica pura, la missa, la fantasia, l’oratori, la rapsòdia i les variacions. L’estreta vinculació històrica amb la religió queda palesa amb la presència notable d’aquestes formes pròpies del temple cristià com són la missa, l’oratori i, també presents per en xifres més modestes, la cantata, l’himne, la salmòdia, el motet, la pregària, l’antífona o el coral.

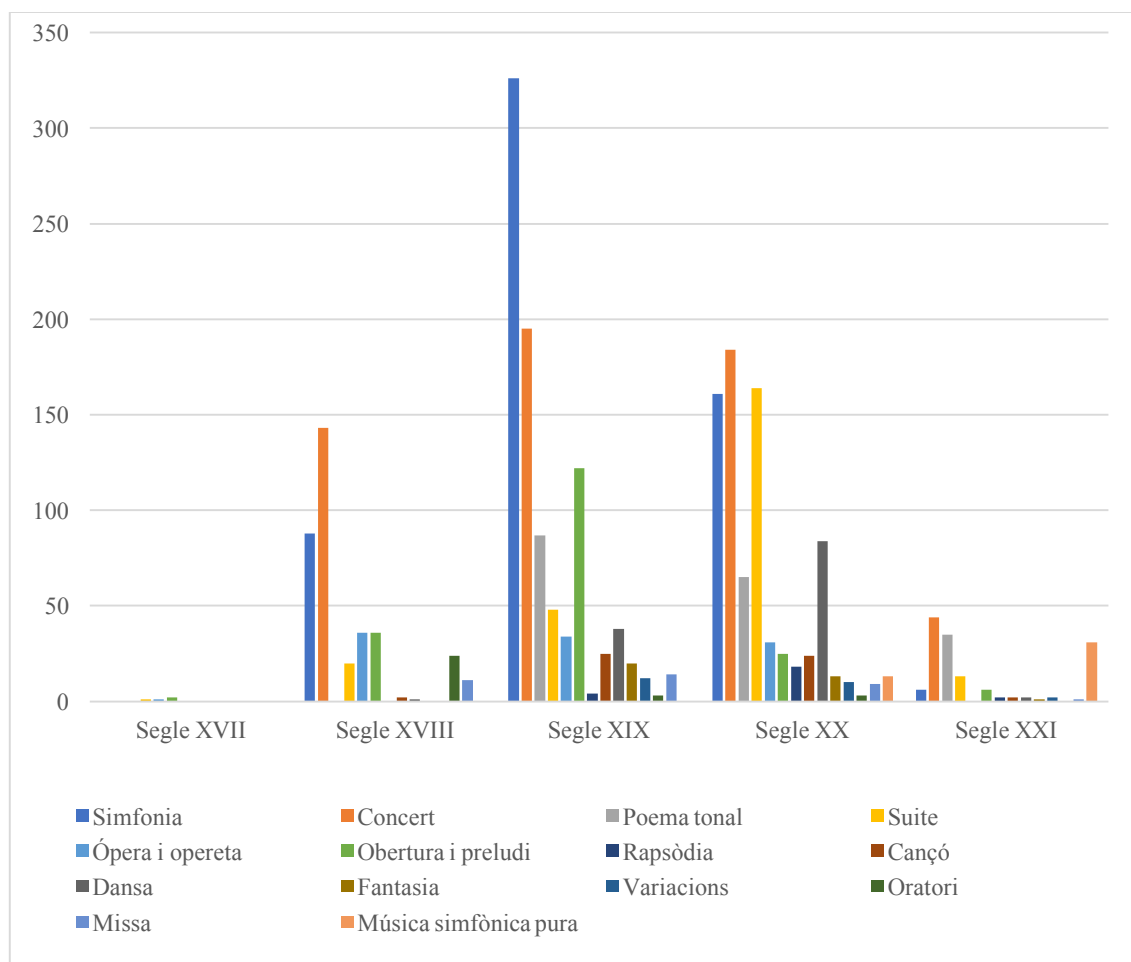
En total, al llarg d’aquestes dues temporades, hem recollit mostres de 43 gèneres musicals diferents. Alguns han estat tan anecdòtics que només s’han presentat en una sola ocasió: fanfàrria, andante, coral, ricercar, octet o larghetto. La resta han aparegut, almenys, en un parell d’ocasions. En xifres totals, han superat el centenar d’interpretacions l’òpera i opereta (102), la dansa (125), el poema tonal (187), l’obertura-pretudi (191). Ha superat els dos centenars d’interpretacions la suite (246) i, en ambdós casos, més de 500 ítems corresponen al concert (566) i a la simfonia (581). En totes dues temporades, la simfonia i el concert s’han establert com les formes de referència: 26,2% i 23,4% en la temporada 2014-2015 i 22,5% i 24%, respectivament, en la temporada 2015-2016.



Gràfica 14 – Gènere de les obres programades, conjuntament, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016

Veiem, tot seguit, la vinculació del gènere al moment històric. Per això, hem creuat les dades d'una i altra variable i mostrem, en la gràfica 15, els resultats d'aquells gèneres musicals que superaven l'1%. El primer que cal explicar és que, dins d'aquests gèneres, no hi havia cap mostra del segle XVI i, per això, s'ha omés. El segle XVII, en canvi, ja introdueix en xifres molt modestes la suite, l'òpera i l'obertura. Aquestes dues primeres qüestions ja ens avancen el doble canvi que es produeix entre el 1500-1600 i el 1600-1700 en termes musicals formals. Tant la suite com l'òpera i l'obertura es mantenen amb certa rellevància dins la música del segle XVIII però ja, en aquest moment, despunta el concert i, en menor mesura, la simfonia. L'oratori i la missa, en aquest període Barroc i Clàssic, també apareixen en termes significatius. El segle XIX és el gran moment de la simfonia que supera de molt al concert. També, amb una notable presència apareixen, l'obertura-preludi i el poema tonal. Es mantenen rellevants però en xifres més discretes la suite, les formes de dansa i l'òpera-opereta. El segle XX ens porta un panorama més heterogeni i, alhora, més ric en formes. El concert torna a recuperar la posició predominant i ben a prop queden la suite i la simfonia. La dansa i el poema tonal destaquen,

finalment, per sobre un reguitzell de gèneres que introdueixen, per primer cop, una de les formes més rellevants de la nostra centúria: la música simfònica pura. El segle XXI està sent, de moment, un temps per al concert, el poema tonal i la mencionada música simfònica pura. La suite, l'obertura i la simfonia ocupen ara un espai més discret en un segle que, dins la continuïtat dels corrents avantguardistes, hauria de suposar un canvi d'etapa com la que observàvem al principi als segles XVI i XVII. Caldrà, emperò, deixar passar el temps per poder dotar-nos d'una certa perspectiva.



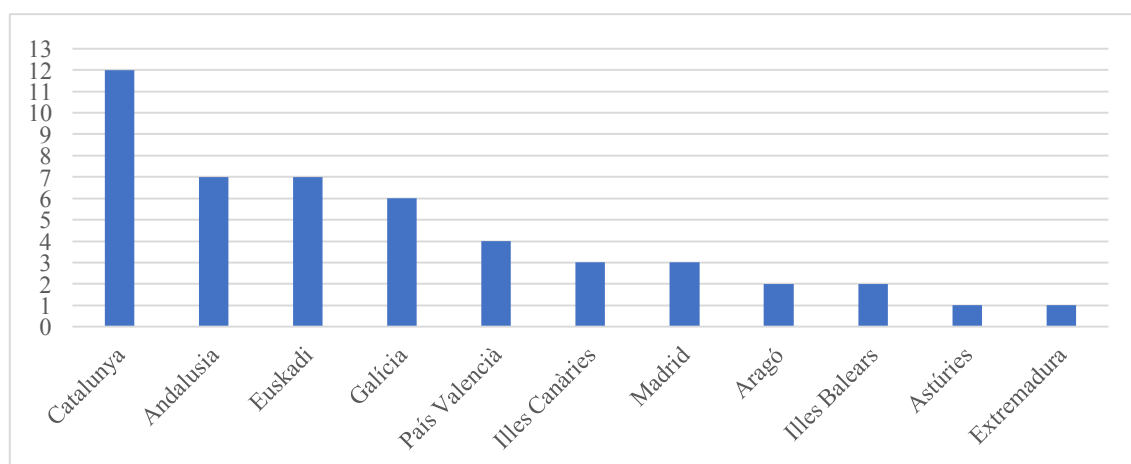
Gràfica 15 – Gènere de les obres programades, conjuntament, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 segons el seu segle de composició

Ens centrem, tot seguit en l'apartat de les estrenes. Aquí trobem un dels elements fonamentals de la música clàssica contemporània ja que és, per mitjà d'aquestes propostes culturals, que els compositors poden seguir incrementant el bagatge creatiu –d'una forma remunerada i amb la certesa que la seua obra serà interpretada en una data determinada–. En termes generals, en la temporada 2014-2015 es van produir 28 estrenes –un 2,4% de la programació–, mentre que la temporada 2015-2016 va acabar amb 27 estrenes –un 2,2%–. Aquestes 55 estrenes que, des d'ara, abordarem en conjunt, corresponen a 1 obra escrita en 2008, 3 obres de 2013, 16 obres de 2014, 21 de 2015 i 14 de l'any 2016. Geogràficament, d'aquestes 55 obres, 48 han anat a càrrec d'autors de l'Estat espanyol i els 7 restants corresponen, territorialment, a 2 compositors

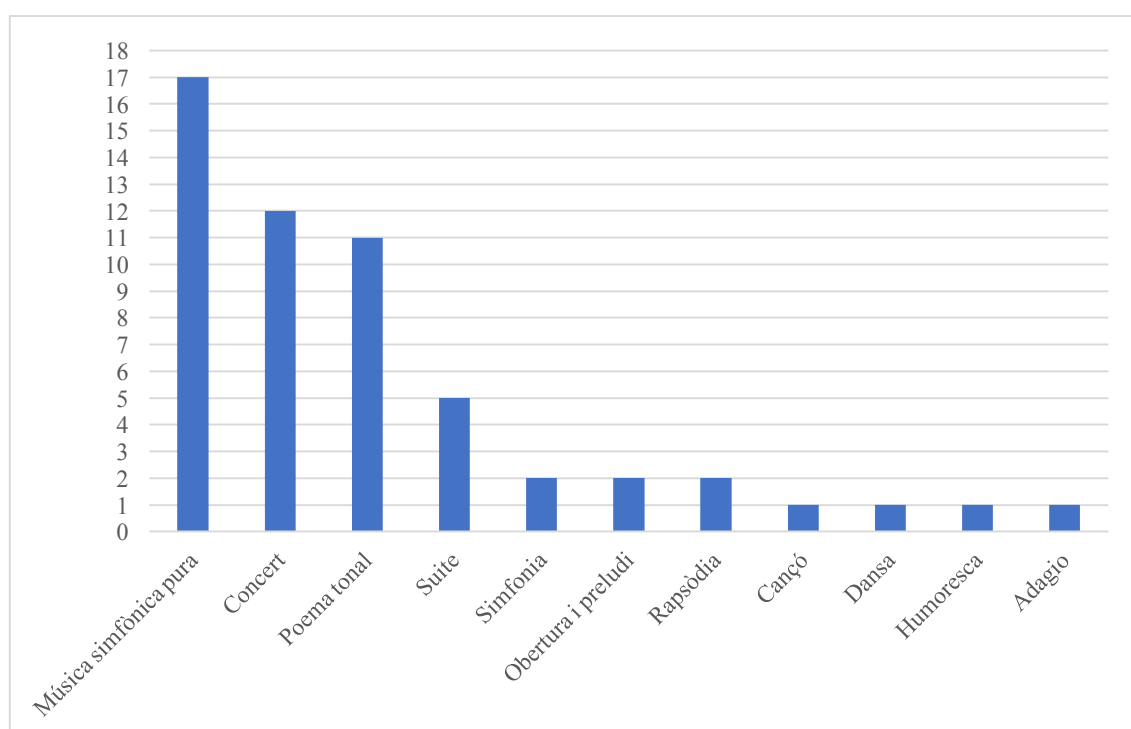


europaus, 2 nord-americans, 2 sud-americans i 1 asiàtic. De les 55 propostes musicals, només una corre a càrrec d'una dona. Es tracta de la canària Laura Vega i el seu *Concert per a percussió, arpa i orquestra-Ángel de Luz* (2015).

Per regions, i tal com veiem a la gràfica 16, els més habituals són els creadors catalans (25%). Tot seguit, trobem els compositors d'Andalusia i d'Euskadi amb un 15% i els de Galícia amb un 13%. I encara per sobre del 5% l'aportació del País Valencià (8%) i de les Illes Canàries i de la Comunidad de Madrid amb un 6%. Finalment, tenim un parell de creacions d'autors aragonesos, balears i l'aportació única d'un autor asturià i un d'extremeny.



Gràfica 16 – Nombre d'estrenes segons la regió d'origen del compositor

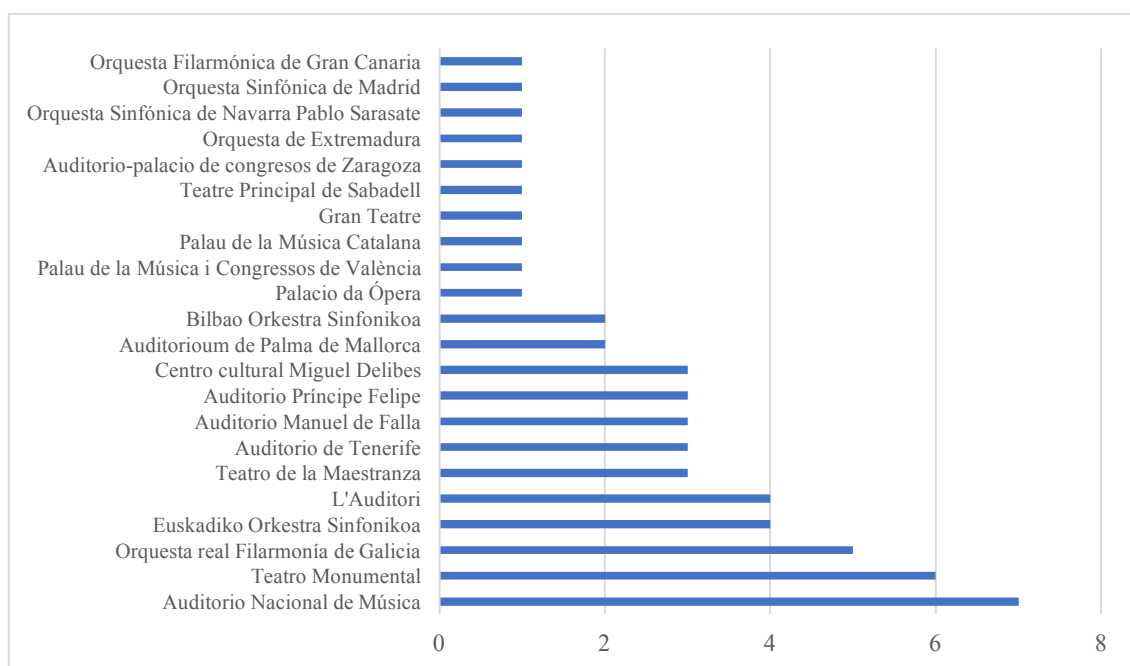


Gràfica 17 – Gènere musical de les obres estrenades al llarg de les temporades 2014-2015 i 2015-2016



Musicalment, hem trobat interessant, a més, conèixer quin era el gènere musical d'aquestes obres noves. Tal com ens mostra la gràfica anterior, la música simfònica pura s'ha convertit en l'espai compositiu ideal per als nous creadors. Segueixen, això sí, encara ben presents el concert –una forma musical que es manté impertèrrita davant el pas del temps gràcies a l'existència dels intèrprets concertistes– i el poema tonal, que va marcar bona part del segle XX. La suite, la simfonia, l'obertura-pretudi i la rapsòdia continuen acumulant fons musicals i encara quatre formes més (cançó, dansa, humoresca i adagio) s'incorporen al catàleg.

Per tal de veure la interconnexió entre territoris, hem introduït una variable que ens permetia conèixer si la regió d'origen del compositor coincidia amb la de l'auditori o l'orquestra. En un 60,4% de les ocasions coincidien els territoris mentre que en el 39,6% restant es tractava d'un espai geogràfic diferent. Per tant, a priori, sí que existiria certa endogàmia en aquestes institucions a l'hora de programar estrenes. Pel que fa a la direcció i agrupació encarregades de l'estrena, el 61,8% corresponen a l'orquestra titular amb una direcció invitada, el 36,4% a l'orquestra i la direcció titular i el restant 1,8% –és a dir, en només una ocasió– l'estrena ha anat a càrrec d'una orquestra i direccions invitades. La forma més habitual, per tant, de dur a terme una estrena seria amb l'orquestra pròpia de l'abonament però amb una batuta invitada.



Gràfica 18– Institució encarregada de la primera interpretació de les obres estrenades al llarg de les temporades 2014-2015 i 2015-2016

En termes generals, les estrenes s'han efectuat per part de les orquestres i auditoris que veiem a continuació. Dos espais de Madrid, Auditorio Nacional i Teatro Monumental, acullen bona part de les estrenes (13 entre tots dos). Els següent espais s'ubiquen en ciutats de les altres realitats nacionals: l'Euskadiko Orkestra Sinfonikoa i L'Auditori amb 4 estrenes cadascuna. Sumen 3 estrenes les institucions de Sevilla, Tenerife, Granada, Oviedo i Valladolid. Amb 2 estrenes tenim l'Auditorium de Palma de Mallorca i la Bilbao Orkestra Sinfonikoa. Els 10



espais restants, encara més, no arriben ni a una obra per temporada i sumen, només, una única estrena al llarg de les dues temporades. Només 4 programacions no han inclòs cap novetat en aquest període bianual.

Abordem finalment, la programació desglossada pels auditoris o orquestres analitzats. Aquí sí que veiem que cadascuna de les institucions ofereixen temporades quantitativament ben diverses. En un extrem, l'extensíssima oferta del Palau de la Música i Congressos de València que gairebé ha arribat a les 200 obres en dues temporades. En l'altre, la modesta temporada de l'Orquesta Sinfónica de Madrid, amb 37 obres. La mitjana, en conjunt, s'estableix en 96 obres per a les dues temporades.

Programació	Obres programades	Percentatge
Palau de la Música i Congressos de València	199	8,3
Orquesta real Filarmonía de Galicia	166	6,9
L'Auditori	146	6,1
Palacio da Ópera	126	5,3
Teatro Monumental	125	5,2
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	119	5
Auditorio Nacional de Música	118	4,9
Auditorio-palacio de congresos de Zaragoza	117	4,9
Centro cultural Miguel Delibes	114	4,8
Teatro de la Maestranza	102	4,3
Auditorio Manuel de Falla	102	4,3
Auditorio de Tenerife	100	4,2
Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate	88	3,7
Orquesta de Extremadura	86	3,6
Auditorio Príncipe Felipe	85	3,6
Auditorium de Palma de Mallorca	83	3,5
Teatro Cervantes de Málaga	74	3,1
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa	73	3,1
Auditorio de la Diputación de Alicante	66	2,8
Palau de la Música Catalana	64	2,7
Auditorio y centro de congresos Víctor Villegas	60	2,5
Teatre Principal de Sabadell	51	2,1
Bilbao Orkestra Sinfonikoa	49	2
Gran Teatre	41	1,7
Orquesta Sinfónica de Madrid	37	1,5

Taula 11 – Obres programades i percentatge, segons l'auditori, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016

L'anàlisi de la programació per segles ens permetrà discriminar quin és el comportament de cada auditori o orquestra en relació a les diferents músiques històriques. En la taula 12 apreciem en quin període s'ubica la major part de la programació de cada temporada d'abonament. En termes generals, la forquilla XVIII-XX és la més habitual, pràcticament en tots els casos. Les



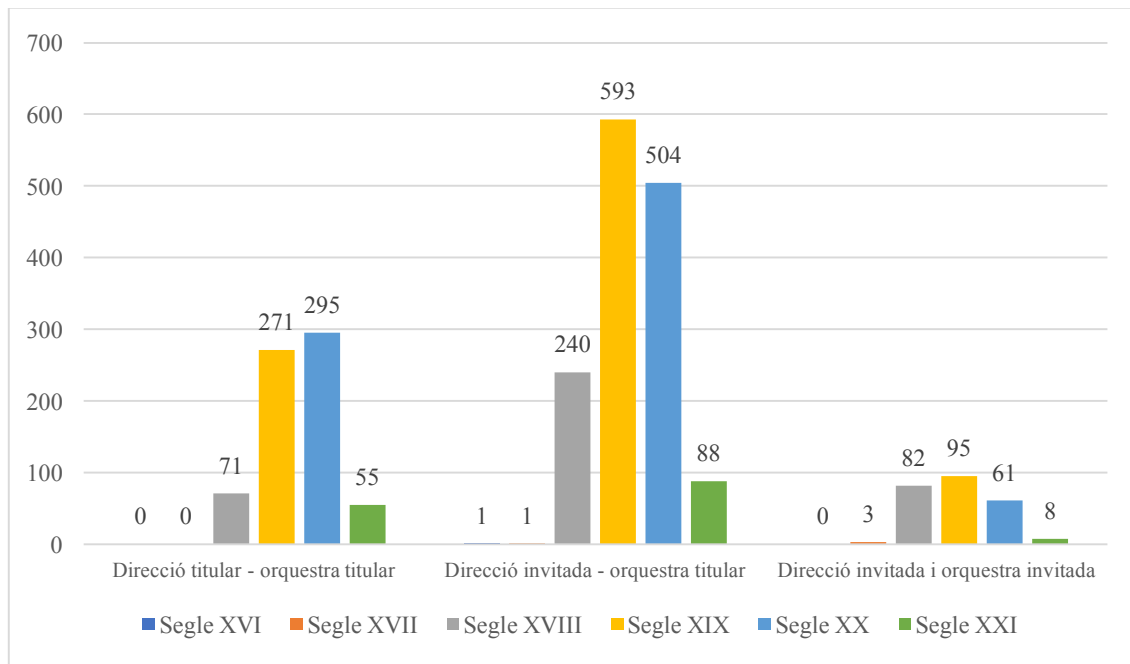
excepcions les trobem, especialment, en aquells auditoris que més han fugit del XVIII o del XXI. Així, la música del nostre segle ha estat absent, en aquestes dues temporades, en les programacions de l'Auditorio de la Diputación de Alicante i l'Auditorio Víctor Villegas de Murcia. En la majoria dels casos, la programació del segle XXI s'ubica en una forquilla d'entre 1 interpretació –Gran Teatre d'Elx– i 8 interpretacions –Auditorio de Tenerife–. Els més avesats a la creació actual han estat Teatro de la Maestranza (10) Filarmonía de Galicia i Auditorio Príncipe Felipe (12), Teatro Monumental i Palacio da Ópera (13), L'Auditori (14) i Auditorio Nacional de Música (15). La major oferta de música actual, doncs, l'hem de situar en els centres culturals de la capital estatal i de les perifèries catalana, gallega, asturiana i andalusa. Pel que fa a l'equilibri entre el segle XIX i XX, hem trobat els dos extrems al Palacio da Ópera, amb 20 obres més de música del segle XX, i a l'Auditorio Manuel de Falla, on els 13 exemples de música del segle XX sonen anecdòtics al costat dels 46 de música del segle XIX i del 39 de música del segle XVIII.

	Segle XVI	Segle XVII	Segle XVIII	Segle XIX	Segle XX	Segle XXI
Palacio da Ópera	0	1	16	38	58	13
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa	0	0	17	24	27	5
L'Auditori	0	0	16	50	66	14
Auditorio Nacional de Música	0	1	11	42	49	15
Teatro de la Maestranza	0	0	10	32	50	10
Teatro Monumental	0	0	11	45	56	13
Auditorio de Tenerife	0	0	15	40	37	8
Palau de la Música i Congressos de València	0	1	42	89	64	3
Palau de la Música Catalana	0	0	24	31	7	2
Auditorio de la Diputación de Alicante	0	2	18	25	21	0
Auditorium de Palma de Mallorca	0	0	20	40	20	3
Gran Teatre	0	0	10	24	6	1
Teatre Principal de Sabadell	0	0	2	24	23	2
Auditorio-palacio de congresos de Zaragoza	1	0	32	44	35	5
Auditorio y centro de congresos Víctor Villegas	0	0	13	29	18	0
Auditorio Manuel de Falla	0	0	39	46	13	4
Orquesta de Extremadura	0	0	20	41	20	5
Orquesta real Filarmonía de Galicia	0	0	28	57	69	12
Auditorio Príncipe Felipe	0	0	9	33	31	12
Bilbao Orkestra Sinfonikoa	0	0	10	15	21	3
Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate	0	0	6	41	35	6
Orquesta Sinfónica de Madrid	0	0	0	20	15	2
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	0	0	12	62	39	6
Teatro Cervantes de Málaga	0	0	7	33	32	2
Centro cultural Miguel Delibes	0	0	9	44	55	6

Taula 12 – Obres programades, per segle, en cada auditori en les temporades 2014-2015 i 2015-2016



Un altre element del repertori que ens interessa esbrinar és la relació entre la cronologia de les obres i les agrupacions o batutes encarregades de posar-les en música. Per a aquest apartat, ens hem centrat, només, en els casos més habituals: orquestra titular i direcció titular; orquestra titular i direcció invitada; i orquestra invitada i direcció invitada. Per ordre de freqüència, primer tenim la batuta invitada per dirigir l'orquestra titular amb 1427 obres, després, la direcció titular amb 692 obres, i amb 249 obres, les orquestres i direccions invitades.



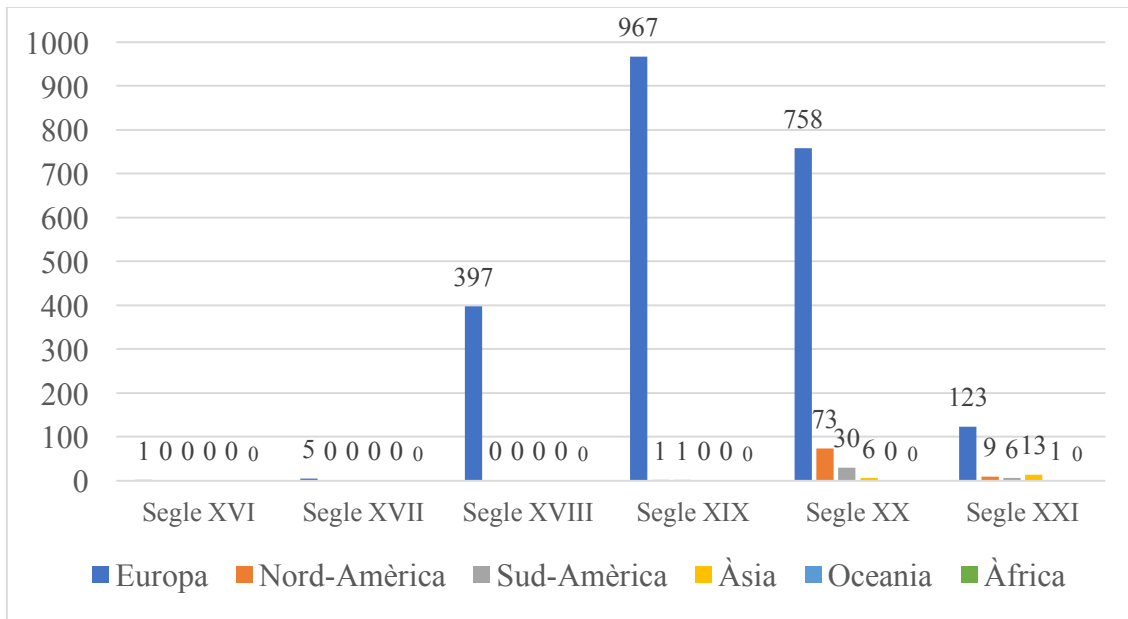
Gràfica 19 – Obres programades, per segle, segons l'agrupació i direcció que les ha interpretades en les temporades 2014-2015 i 2015-2016

Històricament, la gràfica ens mostra una situació d'extremes. D'una banda, els directors titulars són més agosarats a l'hora de programar obres del segle XX amb les seues orquestres. En canvi, són les batutes invitades les que més sovint han de plantejar programes amb música del segle XVIII i del XXI. Açò es pot entendre en base a diversos elements. D'una banda, la parella direcció-solista és ben probable que afronten els més nombrosos concerts del segle XVIII. D'altra banda, també sol ser habitual que siguin els directors invitats els qui facen tàndem amb els compositors a l'hora de presentar les seues obres –tal com hem comprovat anteriorment–.

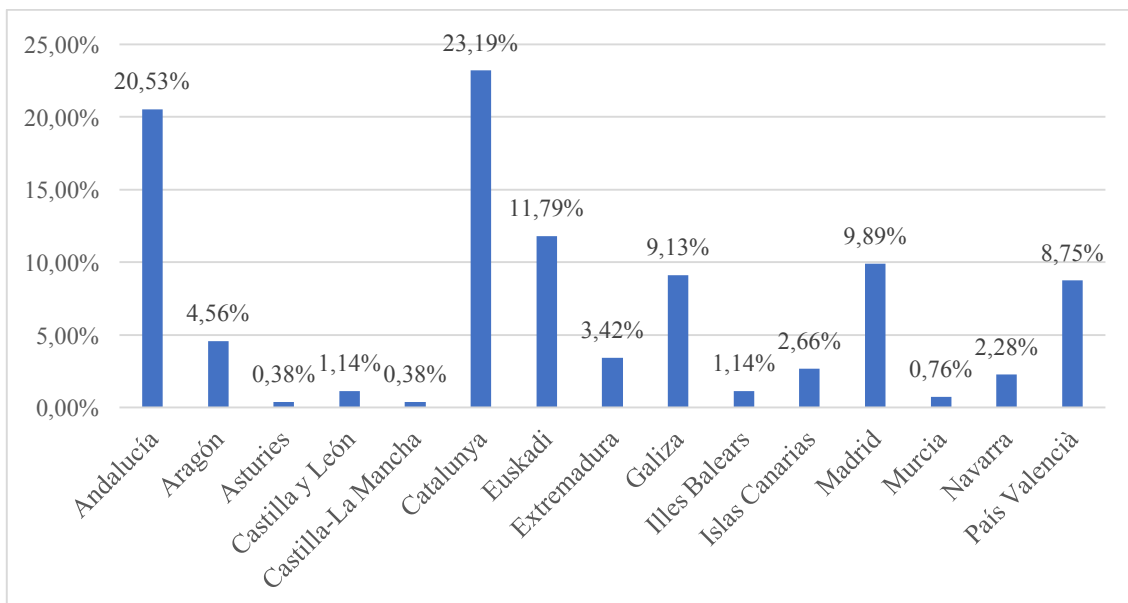
Seguim abordant, ara, elements de caire geogràfic però en aquesta ocasió prenent el conjunt de les dues temporades com a material de treball. Situats en una perspectiva planetària, veurem com la música clàssica ha estat sinònim de música europea, en exclusiva, fins fa ben poc de temps. La gràfica 20 ens mostra com, efectivament, fins el segle XIX, l'auditori és un espai vetat a qualsevol persona originària d'un estat forà a Europa. Tot i això, amb una obra de compositor nord-americà i una de compositor sud-americà, no es pot considerar plenament integrada la creació americana als nostres auditoris fins que arribem al segle XX, moment en el qual, per primer cop, apareixen 6 obres de compositor asiàtic. La primera composició amb autoria oceànica forma part de la música del segle XXI. De moment, la gran mostra de



desequilibri nord-sud és que encara no ha arribat música d'autors africans a les nostres programacions simfòniques. Un fet que no és exclusiu d'aquestes dues temporades sinó que també detectàvem en estudis anteriors (Mas i Sempere, 2013b: 635). L'únic canvi significatiu que trobem en aquestes dades és el gir en la nostra mirada des d'occident a l'orient. De la predominança americana, respecte a la presència asiàtica, del segle XX, amb 103 obres, hem passat, en el repertori del segle XXI a presentar més obres d'Àsia que d'autors nord-americans o sud-americans.



Gràfica 20 – Obres programades, per segle, segons el continent de procedència del seu compositor en les temporades 2014-2015 i 2015-2016



Gràfica 21 – Percentatge d'obres programades d'autors espanyols, segons la regió de procedència, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016



Tanquem aquest apartat territorial amb l'anàlisi de la música de compositors de l'Estat espanyol. En termes globals, aquestes composicions han suposat, en el binomi de temporades estudiat, un 11% de la programació, que es tradueix en 263 obres. Aquestes composicions es divideixen, regionalment, segons ens indica la gràfica 21.

Destaquen, per damunt de la resta, dues procedències concretes. D'una banda, Catalunya: territori amb llengua pròpia i amb una elevada consciència de nació. D'altra banda, Andalusia: una altra de les nacionalitats de l'estat i que ha vist com, constantment, el seu patrimoni musical era reconvertit en sinònim de música espanyola. Si bé, en el cas català l'esforç centripet de l'estat, en el seu procés homogeneïtzador, ha estat de constant assimilació, en el cas andalus ha consistit en la dissolució de la part i la seua ulterior negació dins el tot. Amb un 11,79% de les obres trobem els compositors d'un dels altres territoris amb llengua pròpia: Euskadi. Madrid, amb la força de la capitalitat, s'introdueix en la quarta posició amb un 9,89% de les obres. Seguidament, dos territoris més amb llengua pròpia: Galiza i el País Valencià. La gràfica es completa amb les resta de regions que hem recollit i que sumen, en total, 15 territoris amb autors programats.

Finalment, i amb l'objectiu de conèixer les pràctiques més o menys endogàmiques de cada programació compararem, per auditoris, quantes obres s'han programat d'autors de la mateixa o d'altres regions. Segons observem a la taula 13, les pràctiques endogàmiques –considerant com a tal una major quota de compositors de la mateixa regió que l'auditori o l'orquestra– només han estat presents en sis programacions. Especialment significatives les del Palau de la Música Catalana, el Teatro Cervantes de Màlaga, el Gran Teatre d'Elx, i, de forma anecdòtica, a l'Auditorio de la Diputación de Alicante, L'Auditori i el Centro Cultural Miguel Delibes. En l'extrem oposat casos com el del Teatro de la Maestranza, el Palacio da Ópera, el Palau de la Música de València, l'Orquesta de Extremadura i el Teatro Monumental on les 16 obres d'autors espanyols programades són de territoris diferents als de la regió madrilenya.

L'últim element que volem abordar en aquest apartat és el vinculat amb el sexe dels compositors. Al llarg d'aquestes dues temporades hem recollit, només, 10 obres escrites per dones. En la temporada 2014-2015, 4 composicions i 6 en la temporada 2015-2016. Les compositoras programades han estat: Kaija Saariaho, finesa establerta a París (de qui s'han interpretat 3 obres); Keiko Abe, d'origen japonés; Thea Musgrave, escocesa resident als Estats Units; Unsuk Chin, sud-coreana resident a Berlín; Consuelo Díaz, de la Comunidad de Madrid; Laura Vega, compositora canària (que ha acumulat 2 interpretacions); i Nuria Núñez, nascuda a Andalusia però amb residència a Berlín. En total, 7 dones –totes elles creadores vives i en actiu– han estat les úniques que han tingut presència en el conjunt d'aquestes dues temporades. Això suposa, d'una banda, l'1,89% del total de compositors i el 0,79% de les obres programades. D'aquestes 10 obres, només 1 és del segle XX –*Night music* (1969) de Musgrave– 2 corresponen a la primera dècada del segle XXI –*Concert per a dues marimbres i orquestra-The WAVE impression* (2002) d'Abe i *Laterna magica* (2009) de Saariaho– i la resta s'ubiquen en la segona dècada del segle XXI. Ja hem avançat, abans, que només una obra de Vega havia protagonitzat estrena al llarg del període analitzat. Així doncs, amb aquestes dades –i tal com avançàvem en treballs anteriors (Mas i Sempere, 2011: 102)– la presència de la dona



segueix estant en uns nivells molt baixos. Uns percentatges que no es corresponen, en absolut, amb la realitat acadèmica: actualment, i segons ens han manifestat els directius de conservatori entrevistats per a l'apartat corresponent d'aquesta tesi, estudien composició un nombre semblant d'homes i de dones. La falta de visibilitat, a més, en d'altres períodes històrics provoca que es caiga en l'error de considerar que, fins fa poc, no hi ha hagut dones compositores.

Auditori	Compositor de la mateixa regió	Compositor de diferent regió
Palau de la Música Catalana	18	4
Teatro Cervantes de Málaga	10	2
Gran Teatre	5	1
Auditorio de la Diputación de Alicante	9	8
L'Auditori	3	2
Centro cultural Miguel Delibes	1	0
Orquesta Sinfónica de Madrid	6	6
Bilbao Orkestra Sinfonikoa	3	3
Auditorio Manuel de Falla	2	2
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa	9	10
Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate	0	1
Auditorio-palacio de congresos de Zaragoza	4	6
Auditorio de Tenerife	3	5
Auditorium de Palma de Mallorca	3	5
Auditorio Príncipe Felipe	2	4
Auditorio y centro de congresos Víctor Villegas	3	7
Orquesta real Filarmonía de Galicia	1	6
Auditorio Nacional de Música	0	5
Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	2	11
Teatre Principal de Sabadell	0	9
Teatro de la Maestranza	2	13
Palacio da Ópera	1	13
Palau de la Música i Congressos de València	1	14
Orquesta de Extremadura	3	17
Teatro Monumental	0	16

Taula 13 – Obres programades, per auditori, segons la coincidència de la regió amb la del compositor en les temporades 2014-2015 i 2015-2016

L'espai dels auditoris i les orquestres simfòniques, doncs, és un espai, principalment, per a la música dels segles XIX i XX. Històricament, encara més, el segle XVIII es resisteix a deixar pas a noves creacions musicals, especialment, pels seu ingent bagatge en forma de concerts per



a solistes i orquestra. Al repertori del segle XXI, en canvi, li costa més accedir: no tant perquè no es programen estrenes –que, fins a cert punt, sí que es plantegen amb certa continuïtat– sinó perquè les segones i successives interpretacions o les reestrenes són elements molt menys habituals. Això ens demostra un política cultural centrada en l'estimulació de la creació però, no tant, en la seua conservació ni en l'establiment d'un cànon musical contemporani.

Territorialment, les programacions són sinònim de música europea. De creacions directament vinculades amb la tradició acadèmica occidental. Si bé en el repertori del segle XX ens interessem per Amèrica, en les creacions del segle XXI estem girant la nostra mirada cap a orient i, a poc a poc, presentem algunes de les creacions signades per compositors procedents de terres asiàtiques i oceàniques. Àfrica, el gran sud oblidat, segueix esperant el seu torn per accedir al gran temple de la música simfònica. Pel que fa a la geografia interna, el programador de la perifèria sol optar per creadors de la seua regió mentre que en la capital de l'estat aquesta qüestió es dilueix. En el moment de programar músiques de l'estat, en canvi, aquesta endogàmia es redueix i, generalment, guanyen presència els grans clàssics del Nacionalisme musical del segle XX.

La gran desapareguda d'aquestes programacions és la dona. La meitat de la població global té, a nivell d'abonament simfònica, una presència simbòlica o, més aviat, residual. Els grans noms de la tradició amaguen qualsevol aportació de les creadores del segle XIX i anteriors i, encara en el nostre temps, la seua aportació és ben minsa en comparació a la dels seus companys homes. Les promocions de direcció i de composició, ja fa anys que presenten igualtat d'alumnes homes i dones. En canvi, les programacions que hem analitzat, només inclouen un 1,52% d'obres escrites per dones en el conjunt de les obres d'autors espanyols. També, aquí, hi ha un 1% i un 99%.

7.2. Col·lectius artístics

7.2.1. Compositors i intèrprets

La música que es crea hui, dins la tradició escolàstica classicista occidental, suposa un repte artístic i teòric. Pel seu tarannà inherent de novetat, de quelcom que es crea i reinterpreta constantment, afronta la necessitat d'establir un públic, de trobar espais adequats per al seu desenvolupament i d'explicar-se davant una societat que viu encisada en la imatge. A fi de completar els esbossos que ens proporcionen les enquestes d'hàbits i consum cultural –que abordarem en l'apartat següent– i les historiografies d'unes avantguardes que ja comencen a quedar distants en el temps, és necessari atendre els discursos d'aquells artesans que, ara, donen forma a la música del seu present.

L'entrevista en profunditat i l'anàlisi del discurs –metodologies emprades en aquesta ocasió– ens permeten situar-nos en una posició privilegiada. Possibiliten, d'una banda, que cada subjecte trie els elements que li resulten més rellevants i, d'altra banda, permeten que l'investigador s'aproxime al seu àmbit d'estudi d'una forma més reflexiva i, alhora que es desempallega dels apriorismes, menys condicionada.



A l'abstracció del discurs, en aquesta ocasió, s'uneix l'abstracció de l'art sonor. Parlar sobre música és un dels exercicis que, d'una forma més temptadora, ens pot invitar a caure en la indeterminació o en la vaguetat. Desfilem per un paratge, en ocasions, aparentment eteri. Ara bé, per mitjà de l'anàlisi, l'apropament multidisciplinari que ens possibilita la Sociomusicologia i els principis de la sociologia crítica, podem exposar l'entramat de condicionants socials que hi ha al darrere d'aquesta visió mística. Una boirina que, com passa sovint en la lluita social, amaga situacions de dominació i subordinació.

Al llarg d'aquest apartat, mostrarem els discursos que, sobre la música contemporània de tradició clàssica, s'elaboren des de les tres vessants de la música occidental: composició, direcció i interpretació. En aquesta ocasió, doncs, ens centrem ens dos dels vèrtexs del camp de l'estat de l'art. En els apartats subsegüents abordarem, consecutivament, l'àmbit de l'acadèmia i la gestió cultural i, finalment, els públics –que tractarem en combinació de tècniques quantitatives i qualitatives–.

A diferència d'altres arts –com el pintor que mostra directament, acabada, la seua obra o l'escultor que presenta la seua creació en el punt final d'elaboració–, la música no existeix més enllà del moment en el qual es posa en so. Tradicionalment, el compositor plasma sobre format físic –i segons unes convencions que es modifiquen històricament– unes pautes per a l'emissió de determinats sons i amb determinades característiques –d'altura, timbre i durada–. A partir d'aquest punt, comença el treball de l'intèrpret. Bé en la forma d'instrumentista, bé en la forma de director d'agrupació, es produeix l'assimilació de l'obra i la seua interpretació –amb totes les connotacions que aquest terme inclou– per tal de fer arribar els sons a una audiència. Amb aquests dos primers passos, la música es concreta al llarg d'un temps –hi és mentre sona– i pot efectuar-se, arribats aquí, la seua fixació en un format físic d'enregistrament sonor.

La música clàssica contemporània inclou una novetat en el procés –a banda dels canvis en el fet comunicatiu que hem presentat en la figura 3–. A diferència de les músiques històriques, és possible la relació i el diàleg amb el compositor. El propi procés de la creació es pot enriquir amb les aportacions dels intèrprets i aquests, alhora, poden establir determinats models d'interpretació que serviran de referència per a futurs instrumentistes o directors. Aquesta circumstància que ens resulta, ara, tan particular ha estat una constant al llarg de tota la història de la música.

Aquestes primeres interpretacions, a les que fèiem referència, serviran per decidir la inclusió, o no, de l'obra en el circuit habitual: en el cànon musical. Els intèrprets, així doncs, exerceixen un paper fonamental en el filtre històric i el seu treball és fonamental per tal de decidir quines obres passen a la història i quines quedaran com una mera anècdota.

Al final del camí arriba el consum musical i la ratificació del públic de les decisions preses amb antelació. Tot i aquest aparent endarreriment en la intervenció, i tal com veurem als discursos, la idea del consum haurà estat present des del principi: el públic, fins i tot sense concretar-se de forma física, apareix en cada etapa del procés i sentit a tot el sistema establert de producció i reproducció.



Com ja hem avançat en la delimitació de l'objecte d'investigació, la nostra recerca s'ha centrat, en tots els casos, en la realitat musical de l'Estat espanyol. D'aquesta forma, hem procurat comptar amb persones procedents d'arreu del territori. A partir de la nostra realitat lingüística específica, hem articulat entrevistes tant en català –a persones de territori i parla catalana– com en espanyol –per a la resta de l'estat–.

Per al desenvolupament d'aquest apartat hem comptat amb compositors de qualsevol corrent de la tradició acadèmica occidental i amb intèrprets i directors de grups de cambra o d'orquestrs simfòniques que tingueren el seu lloc de residència a alguna ciutat espanyola. Encara més, i per tal d'ajustar-nos a la limitació territorial, sempre s'han considerat persones amb ciutadania espanyola.

En la següent taula exposem les característiques sociodemogràfiques dels diferents participants. Hem codificat les entrevistes als compositors amb la lletra *C* i el nombre corresponent a l'ordre cronològic de realització de l'entrevista. En el cas dels intèrprets hem diferenciat als instrumentistes –codi *I*– i a les direccions –codi *D*–.

Codi	Província d'origen	Sexe	Any de naixement
I1	Alacant	Home	1970
I2	Gipuzkoa	Home	1967
I3	Madrid	Dona	1960
I4	València	Home	1973
I5	València	Home	1978
I6	València	Home	1979
I7	Alacant	Home	1978
I8	Sevilla	Home	1982
I9	Soria	Dona	1986
I10	València	Dona	1978
D1	València	Home	1978
D2	València	Home	1957
C1	Barcelona	Home	1962
C2	Cádiz	Home	1957
C3	Bizkaia	Home	1963
C4	Madrid	Home	1954
C5	Alacant	Home	1962
C6	Madrid	Home	1958
C7	Alacant	Home	1952
C8	Logroño	Home	1955

Taula 14 – Elements sociodemogràfics dels intèrprets i compositors entrevistats



L'interés per la música

El primer element social que abordem en les entrevistes és el sorgiment de l'interés per dedicar-se a la música. Aquí es repeteix un cert patró, quasi sempre, sota la influència de la família. Existeixen casos en els quals la unitat familiar detecta certes habilitats familiars musicals i les potencia. “Yo tengo oído absoluto, en ese momento no lo sabía. Entonces, pues, mis padres, al sacar las canciones –como no tienen ni idea de música– se pensaban, pues, que tenía algún don especial y me apuntaron al conservatorio” (I9). La motivació pot provindre d'alguna joguina o de la pròpia identificació dels instruments com a joguets: “Me regalaron una guitarra y no hubo más opción. Luego me gustó muchísimo, nada más empezar, ¿no?” (I1), “Todos los regalos que yo recibía de niña como... que produjera música, eh, sacarles un partido increíble. O sea, esos xilófonos que te regalan de niño ya y dices, «¡uy! Hasta que no toque todas las canciones ahí»” (I3), “el meu joguet preferit era un tambor. No hi havia ni Nintendos, ni jocs de... Res: un tambor” (I5).

En altres casos, existeix l'experiència prèvia d'algun familiar i se segueix amb la tradició: “lo tengo muy fácil porque mi padre era [docent de violoncel en conservatori]. Entonces el acercamiento es muy natural: yo he visto un violonchelo en... en casa junto al... resto del mobiliario” (I2), “Siempre recuerdo que... que quería dedicarme a esto. Siguiendo una tradición familiar, también” (C3), “Mi padre era músico. Entonces fue él el que quien... Primero metió a mi hermano, mi hermano tocaba el violín y... yo de pequeño le veía ahí y quería hacer lo mismo, claro, como es lógico” (I8), “no directament en els meus pares, però sí en un... en un *tio agüelo* que... que... que me vaig criar, que era música... músic de tota la vida i... Va ser ell el qui me va iniciar als huit any” (D2).

Com s'ha vist, el nivell de formació de les generacions precedents és un element que no té gaire influència i la incidència es de la mateixa forma en la història de vida de compositors i intèrprets (tant instrumentistes com directors). Aquesta continuïtat familiar s'ha establert com a norma i, per això, en els casos que no es produeix es subratlla la seua peculiaritat: [*l'interés per la música sorgeix per*] “vocación personal porque en mi familia no había ningún, eh, músico profesional” (C6).

En alguns casos de subjectes més joves ja es detecta la moda de les activitats extraescolars. Així, I10 comenta que es va iniciar en la música “por, no sé, apuntarte a algo, así, de pequeño como un juego, como un... como un aprender algo nuevo. Y nada, me apunté con mi prima. Mi prima, al final, se lo dejó”.

L'origen geogràfic es considera una influència, i així es remarca, en els subjectes del País Valencià i d'Euskadi. “Vivim en Lliria, en Lliria ja se... ja saps que n'hi ha molta tradició de... de molts anys, de cent i pico anys, de... de bandes música” (D2). “Com en València ha passat a tots, per la banda de música del poble.” (I4). “Yo soy vasco y allí hay mucha tradición de la música” (C3). En alguns casos, fins i tot, es repassa la trajectòria entre familiar i local de la influència musical: “En els pobles de València saps que tot el món té un music propet i mon pare tocava el clarinet i jo... *pues* me fiqué a tocar el clarinet” (I6).

En el discurs del subjecte C5, format posteriorment als Estats Units, s'amaga la incidència social del grup i es reproduïx el discurs idealista del capitalisme –el subjecte fet a sí mateix–: “Es instintivo. Es... es... o sea, viene del instinto. Viene de dentro, no se puede explicar de dónde surge el interés. Surge... ¿de dónde surge el interés por... por la vida? Pues lo mismo. Naces con ello” (C5).

D'una forma o una altra, com s'ha comprovat, l'origen de l'interés per la dedicació a la música es troba en la lògica de la tensió entre elements proposats de forma externa o sorgits de forma innata. En els subjectes situats en al primera opció, s'expliciten els mecanismes socials mentre que en els segons s'oculten deliberadament –i s'obvien elements com el de pagament dels estudis o la permissivitat, bàsics, en la primera etapa de la persona–. Aquesta tensió ajuda a configurar la identitat musical del subjecte, de forma que pot vincular-se a la família o al territori o, pel contrari, distanciar-se'n.

La formació musical

Si passem al camp de la formació musical, la configuració narrativa es fa més complexa. Aquí s'articula una visió ternària vinculada a la posició discursiva. Hem d'advertir, prèviament, que en l'entrevista no es realitza cap pregunta explícita sobre l'àmbit econòmic ni els mitjans de subsistència. Per això, la pròpia omisió l'explicitació per part del subjecte entrevistat ja denoten una consideració més materialista de l'àmbit artístic.

El triangle per mitjà del qual s'articulen aquests discursos es configura de la següent forma, segons es pose l'èmfasi en un elements o uns altres. En la majoria dels casos, tot i això, es pot arribar a referenciar dos o, fins i tot, els tres elements.

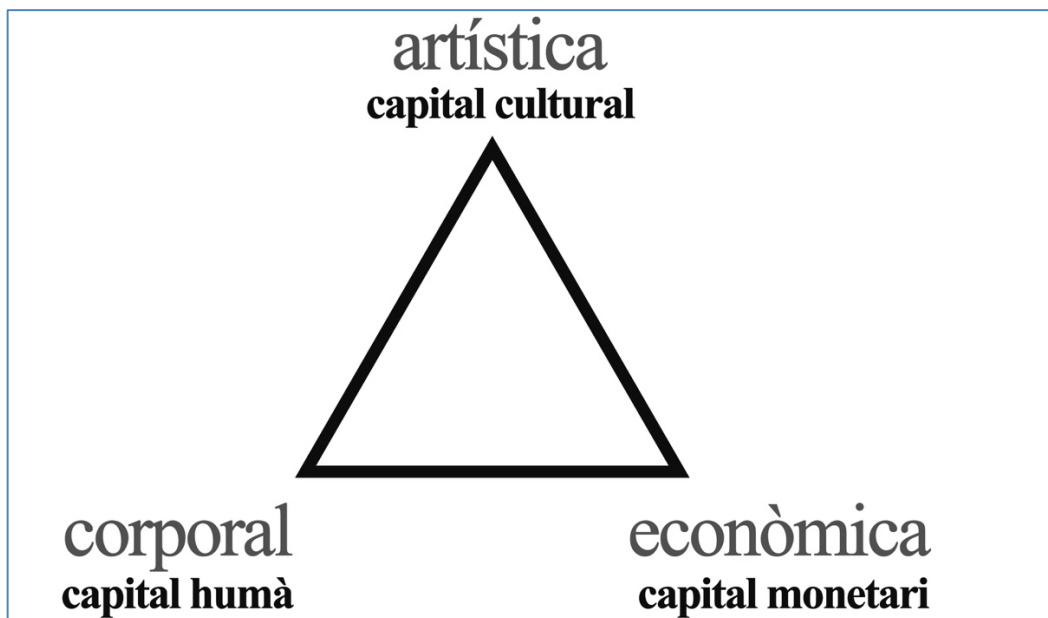


Figura 4 – Element prioritari en la formació musical

En el primer cas, artístic, els subjectes valoren la seua formació a partir del capital cultural que els ha proporcionat i que han pogut incorporar al seu bagatge. Aquí es mencionen els centres d'educació institucionalitzats, la metodologia dels docents i l'adequació a la pràctica contemporània. “Yo creo que he tenido una formación bastante completa. Tuve la suerte de... de dar con un profesor que me... enseñó muy bien desde el principio y me motivó muy bien desde el principio, entonces fui bastante encaminada” (I9). “No tuve una educación musical demasiado buena, entre otras cosas porque no se me permitió –como no se... como no se le permite, incluso, a día de hoy a ningún niño que empieza a estudiar– dedicarse en exclusiva a lo que ya es su vocación de manera evidente” (I1). “Mi formación musical creo que fue desastrosa. Yo estudié en el Conservatorio de Madrid y... y tuve que desaprender lo aprendido en gran medida, ¿no?” (C2). “Tú sales y tú... tienes una... una formación académica que no tiene nada que ver con lo que hay en la... en realidad, en la música. Entonces esa realidad tardas años en... en asumirla, en aceptarla y en...” (C5). “Content però crec que se podria millorar molt en la formació musical, avui en dia, en el nostre país” (I6).

En el segon cas, corporal, s'introdueixen elements com l'esforç personal i la dedicació que requereixen aquests estudis: el sacrifici de la pràctica. “Pero que se goza mucho con la música, se sufre mucho y que es una vida de mucha entrega” (I3). “És una trajectòria –la vida del músic– com... com tothom sap, una... una trajectòria dura, àrdua i... molt pesada” (I5). Recordem que el treball de l'interpret, especialment, és una tasca molt centrada en la producció artesanal del so. La repetició, de forma quasi fordista, dels passatges de les obres musicals i dels exercicis tècnics és el mecanisme per mitjà del qual s'adquireix la precisió corporal i la qualitat de so necessària per poder dur a terme, amb garanties, qualsevol interpretació. Suposa, doncs, un treball solitari, extensiu, perseverant i de molta concentració. Encara més, les nocions de progrés i evolució comporten una autoexigència constant. “Y sigo estudiando. Yo creo que es una carrera que nunca tiene fin. Hay que seguir... siempre *preocupao*” (I8).

Finalment, en el tercer cas, es fa referència a l'element econòmic. L'explicitació que ens aporta I8 és, probablement, la més significativa: “Me considero una *afortunao* ya que... mis padres han podido pagarme un violín, han podido pagarme los estudios y han podido pagarme clases particulares ya que no es fácil, eh... quiero decir, o sea, tú naces en un lugar o naces en un sitio y, claro, lo público, eh... te permite [*solamente estudiar*] en ese mismo lugar”. Aquest fragment ens vincula amb la idea de distinció que planteja Bourdieu. La música és un art car, amb instrument que solen costar molts diners i amb una formació que exigeix la inclusió al currículum de classes particulars amb artistes reconeguts. L'omissió d'aquest condicionant ens mostra com el valor econòmic no suposa cap impediment per als membres de les classes socials més benestants. Aquest és el cas d'alguns dels subjectes entrevistats que no han tingut problema, per exemple, per continuar els seus estudis a l'estranger: “...después de mis estudios en Ámsterdam...” (I1); “vaig estudiar direcció d'*orquestra* en Holanda, en Rotterdam” (D2); “Y te ibas a un conservatorio superior o a una escuela superior en Viena o en Múnich...” (C8); “me acabé yendo a Alemania.” (C6).

En determinats casos, l'economia s'entén com un element limitador: “y un año que quise ir a estudiar a Viena y... y fui y estuve dos meses y me volví porque me... me decepcionó

muchísimo y no me compensaba el coste económico que me suponía estar allí con lo que...” (C8). En d’altres, en canvi, quan l’economia no suposa cap problema es diferencia entre les possibilitats de la resta de la població i les pròpies: “Ahora tienes más opciones de irte fuera, de conseguir unas becas, de... de... yo de hecho también me fui a Viena a hacer mis cursos o a... Londres a hacer... a las masterclasses, ¿no? Pero ahora está todo más al día...” (I10).

Sobre la formació musical, estrictament, s’entrecreuen una disparitat de posicions que es mouen entre el passat i el present, el millor i el pitjor i, fins i tot, entre dins i fora. La següent estructura recull les diferents possibilitats.

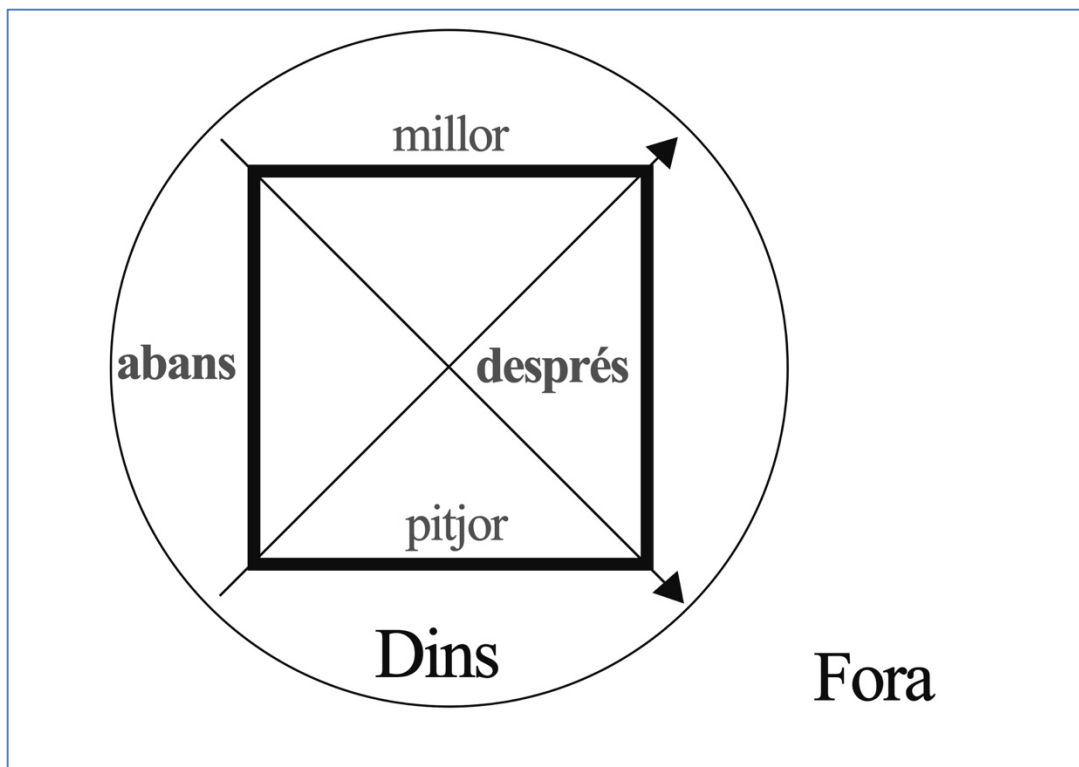


Figura 5 – Noció de l’evolució històrica de la formació

Les posicions queden fixades en els següents fragments de discurs. Abans millor, ara pitjor: “creo que estaba mejor enfocada en tiempos de lo que está ahora” (C6); “A mi ha sigut un privilegiat en eixe aspecte, no me puc... no me puc queixar. Perquè eixa època que vàrem viure *mosatros* no la veig ara” (I4). Abans pitjor, ara millor: “En España, hasta hace pocos años no... no ha habido una verdadera conciencia de enseñanza superior musical” (C8); “L’educació, ara, ha canviat per... per molt millor, eh? En els conservatoris” (C7). En alguns casos, es distingeix entre matèries de formació instrumental i compositiva: “Otra cosa son las materias instrumentales: ahí sí que se ha mejorado enormemente en los últimos años. Pero lo que es la composición no... creo que... son despropósitos lo que se ha hecho a partir de la LOGSE. Y ni se han *dao* los medios y conceptualmente está mal... mal planteado” (C6). Respecte a la formació dins o fora del territori estatal es produeix, també, una paradoxa. D’una banda, i com ja hem recollit en fragments anterior, es valora molt la formació en l’estranger. Tot i això, en



alguns casos es considera decebedora o molt més propera al nivell de formació rebuda al propi territori: “En cuestiones específicas como armonía, por ejemplo o contrapunto y fuga u otras cosas así, estábamos mucho mejor formados los españoles que los alemanes y franceses” (C8). En alguns subjectes es manifesta la noció de ser autodidactes. En aquest cas, més que per una qüestió de creació d’identitat, pel fet d’haver articulat els seus estudis d’una manera prou allunyada a la formació institucionalitzada: “La mayoría de músicos som autodidactes encara que acabem la carrera, eh. Perquè *lo* que t’ofereixen els estudis és una cosa però el... el que jo sí que recuerdo és haver estudiat moltes partitures” (C1). “Inicialmente fue un proceso muy autodidacta aunque conté con grande profesores pero era más como una organización mía de a dónde quería llegar y... y qué necesitaba” (C4). També, es planteja la necessitat de modificar els estudis actuals per mitjà d’un plantejament més multidisciplinari i amb una reducció dels anys de carrera: “Para mí todos los años que estudié, a la mitad se podría haber reducido todo. Entonces... tenía que estar tres años haciendo contrapunto y fuga. ¡Tres años! Pero bueno, ¿qué es esto? Antes... a entrar en composición hacía falta contrapunto y fuga. Y cuatro de armonía. Cuando se podía haber hecho... Yo lo podía haber hecho todo a la vez.” (C5).

El gust i l’estil musical

Si hi introduïm l’element del gust, podem observar la seua notable influència en la formació musical i, de forma molt concreta, en allò referit a la música actual. “Yo tengo doce alumnos todos los años [...] a los que enseño repertorio contemporáneo y cada uno te viene con sus gustos. Tú puedes hacer dos cosas: o impones tú tus gustos, que sé que hay gente que lo hace, y les... le hace ir por lo que tú consideras que es el camino de la música contemporánea, o te dejas llevar y escuchas a ver qué es lo que ocurre, qué es lo que ellos traen. O qué es lo que a ellos les interesa” (I1).

Mentre que alguns dels compositors mostren desinterés per les tècniques clàssiques: “Sentía incluso, aunque lo estudiaba, un cierto desprecio por la... por las, digamos, las técnicas más eh... canónicas o académicas de lo que es la composición y el proceso de escritura musical: llámese contrapunto, llámese armonía funcional, etcétera” (C4), “Me convertí en un ser autodidacta que renegaba de todo el escolasticismo y de toda la escuela, digamos, tradicional. Que también fue un error.” (C2); uns altres es posicionen en el punt contrari: “Tot el gruix de repertori que tocava era romàntic, impressionista, etcètera. I a llavors, tot *lo* que era assignatures teòriques del conservatori, eh... i tota l’estètica diguem-ne de tots els que composaven i els professors de composició etcètera era un llenguatge que a mi no m’interessava gens” (C1), “Lo que no escucho nada es vanguardias de los sesenta y setenta que me aburren. Es decir, tomé ya cursos con Luis de Pablo, ya me enteré que existía Pierre Boulez, que existía Varèse, que existía Xenakis, que existían todos estos y no me interesaban ninguno. No me interesaba jamás” (C5).

Convers: Post-Romanticisme	Pervers: Neo-Classicisme
Subversiu: II Escola de Viena	Revers: Avantguardes

Taula 15 – Estils musicals i posició ideològica durant el segle XX



Aquest canvi en la valoració de les corrents estètiques ens duu a plantejar-nos una possible oscil·lació històrica entre dues generacions consecutives. Si prenem com a punt de partida l'esquema de Jesús Ibáñez (1997: 64-65), de les lectures de la llei, i l'apliquem a la normativa de composició –inspirat i adaptat a partir de l'esquema de Rodríguez Morató (1996: 58)–, ens trobem que al llarg del segle XX els corrents musicals poden organitzar-se segons establim a la taula 15.

Per a la generació nascuda a partir de la dècada de 1960, la situació s'hauria invertit. En el conservatori han après tècniques de composició pròpies del segle XX i, segons el seu gust, han reaccionat de forma contestatària a aqueix poder establert. El principal conflicte s'articula per mitjà del poder exercit des de l'acadèmia: “En Estados Unidos sí que están mirando hacia delante. Si mirar hacia delante significa que están abiertos, en la educación musical, a todo tipo de... de tendencias. Y no tienen ningún tipo de prejuicio contra nada. Aquí hay mucho prejuicio todavía. Entonces aquí... aquí hay un problema. Es que si nos ponemos en plan concreto aquí hay un problema en los conservatorios. Hablo de composición. Los departamentos de composición están todos tomados, han sido todos tomados, por un... por una misma escuela.” (C5). Així, ara mateix, la producció musical es dividiria en dos gran corrents ideològics: l'avantguarda (experimentació) i la superació de l'avantguarda (expressió). L'esquema, doncs, hauria evolucionat a la següent organització.

Convers: Avantguardes – (experimentació)	Pervers: II Escola de Viena
Subversiu: Neo-Classicisme	Revers: Post-Romanticisme – (expressió)

Taula 16 – Estils musicals i posició ideològica als inicis del Segle XXI

La relació amb el públic

Amb tot, arribats a aquest punt, es planteja una situació contradictòria. Els compositors manifesten el seu desig d'agradar, d'arribar al públic, d'establir una comunicació amb l'oient. En canvi, en l'experiència habitual, aquest vincle no s'arriba a establir. Aquí tenim diferents aspectes que caldria abordar de manera consecutiva. Primer, el desig d'agradar. Una expressió que queda recollida, per exemple en els següent fragments: “Hi havia una... una crítica que em va arribar d'un bloc que deia “el compositor –però *aixís*, eh?, era molt bona la frase– el compositor parece querer complacer al público”. Jo vaig dir... vaig pensar... «Home: ¿no parece: quiero complacer!»” (C1); “El creador, el que las ha creado, está... lo ha hecho para que le guste, aunque sea sólo a su club o a su grupo de amigos, ¿no? Pero está hecho para gustar, o sea, no existe... no existen obras en la historia de la humanidad pensadas para matar a los demás. O para hacerles daño. No, no... [...] todo el mundo escribe para que... para agradar... para compartir tus pensamientos y tus cosas” (C2). En aquest darrer fragment, a més, s'incorpora la noció de grups impermeables de seguidors. Estudis posteriors hauran d'aprofundir en aquesta qüestió i analitzar fins a quin punt les noves formes musicals creen reductes d'oients que es distingeixen amb aquesta música i que, en les seues pròpies lògiques, retrocedeixen en la democratització de l'art i estableixen un nou procés selectiu d'exclusivitat.

Tot i la claredat amb què els compositors expressaven les seues intencions d'agradar, hi ha certs elements que no acaben de funcionar. “Yo... claro que quiero comunicar con mis contemporáneos, faltaría más. Otra cosa es que, bueno, se tiene la suerte que se tiene” (C6). Uns apel·len a la sort mentre que altres estableixen unes línies roges molt clares: “Hombre, tampoco tienes que popularizarte ni que hacer una cosa muy comercial pero sí tienes que pensar en el público siempre. Siempre” (C5).

Aquesta presència constant del públic en l'imaginari del compositor i de l'intèrpret, s'articula de diferent forma en cada subjecte. Per exemple, en la lluita entre la llibertat del compositor i el gust de l'oient: “Para mí un compositor tiene que ser extremadamente libre con lo que hace y tiene que ser fiel a lo que él siente que esa es la música que tiene que escribir” (I1).

El propi concepte d'audiència, de públic, suposa una problemàtica de grans dimensions. Alguns plantegen la dificultat que suposa la seua heterogeneïtat: “Porque te dicen, muchas veces te dicen: «es que no pensáis en el público». Digo: «en qué público voy a pensar. Dime tú en qué público pienso»” (C8). Mentre que d'altres distingeixen quin és el seu oient ideal: “Tu has de saber a quin és el públic que et dirigeixes. Jo no em dirigeixo al públic de la Beyoncé ni tampoc al públic dels més radicals, diguem” (C1).

Tot aquest cabdell de reflexions ens condueix a la problemàtica central de la música clàssica contemporània: la desafecció entre el creador i el receptor de l'art. Un conflicte a tres bandes en el qual, cada discurs, situa la responsabilitat en algun dels diferents actors del procés artístic: el compositor, el programador (gestor cultural) o el públic.

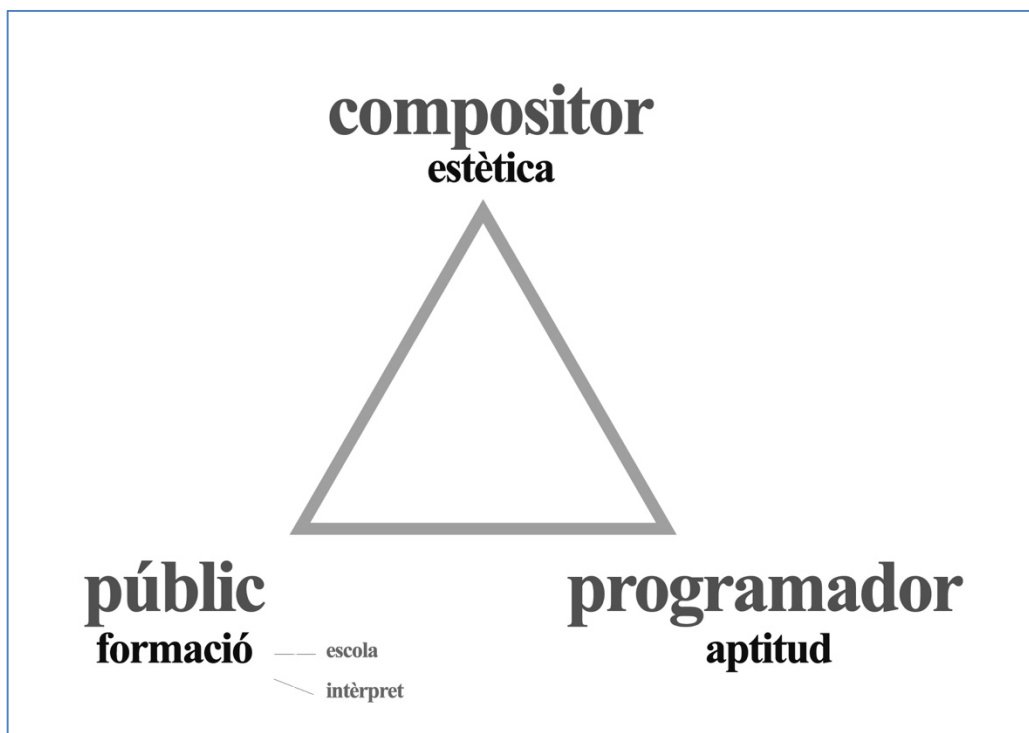


Figura 6 – Triangle del conflicte de la desafecció



En les persones que centren el debat en el valor estètic de la música, la responsabilitat recau en el compositor: “La música contemporánea entonces se asocia con: no conecta con el público. Entonces no sé si el problema es... siempre es del público. No estoy tampoco... no quiero culpar a una parte o a la otra, eh. Pero soy de los que piensan que la gran música, generalmente, tiende a llegar” (D1). Aquesta visió parteix d’una idealització de la música i, tot i que aparenta defensar el públic, acaba caient en una posició idealista i paternalista: “Un campesino si se le pone una *Quinta* [sinfonía] de Beethoven yo creo que... algo... algo entiende, ¿sabes? No estoy diciendo que aprecie el cien por cien de lo que un músico, un especialista, pueda apreciar, ¿no? [...] Pero yo creo que, que, que algo, ¿no?, ve... ve en esa música” (D1). Amb especial virulència es manifesta el dit acusador quan el compositor manifesta el caràcter onanista de la seua composició: “Estrenaron una obra de un compositor español que no te voy a decir quién es... Y no fue nadie. Entonces, luego este compositor, al día siguiente, dio una conferencia sobre su música y directamente dijo... dijo que se cagaba en el público, que el público no le importaba, que el público nada... que el escribía para él y tal” (C5).

Davant d’aquesta opció, alguns responsabilitzen el públic per desinterés i deixadesa: “Se li ha d’exigir una miqueta. Eh? No se li ha de donar siempre la raó, se li ha d’estar exigint” (C7). Així doncs, des d’alguns discursos es planteja la necessitat de formar el públic. Postura que col·lideix, directament, amb la lògica anterior: “¡Qué coño educar! El público está *educao*. Lo que tiene que educarse son ellos. A... a... a hacer una cosa que al público le guste de alguna manera. Porque tú estás escribiendo para el público, no estás escribiendo para ti” (C5).

En aquests casos, l’interpret se sent molt allunyat del públic: “El público, la mayor parte del público, no tiene ni idea de todo esto porque les falta la educación musical [...] Nosotros nos hemos vuelto, digamos, muy frikis con eso y... y el público... no tiene esa educación musical que debería tener” (I8). Per tant, la solució passaria per fomentar l’educació musical a tots els nivells: “Yo creo que es una labor de educación: desde pequeño” (C3).

En la tercera opció ideològica, la responsabilitat recau en el programador o, en el seu defecte, en el gestor cultural o el polític. “Yo en mi experiencia personal no he conocido demasiados buenos programadores. Aquí en España creo que adolecemos de... bastante de este sector. De buenos... buenos profesionales programando” (I1); “Los gestores no saben, primero, muchas veces qué es lo que están programando y no aman lo que programan. Están, a veces, haciendo jeroglíficos entre las agendas de un señor al que quieren traer porque es famoso y va a dar nombre al... al ciclo. Eh... el de la asociación de compositores sinfónicos de la provincia que le dicen que quieren ellos estar presentes, el de tal... Y al final acaba llegando a una solución de compromiso que puede medio resultar bien, pero ellos no aman lo que han programado. Es más, muchas veces ni conocen lo que están programando” (C4).

Des d’aquesta postura, doncs, s’omet la responsabilitat del públic: “El público existe lo que no existen son los buenos gestores” (C4). Tot i que, en ocasions, es pot apel·lar, també, als intèrprets i als polítics: “Yo creo que la formación de un público es una tarea que depende mucho, por supuesto de *intérpe*... de intérpretes también, pero depende vitalmente de la gente que está detrás... en política y encargándose de... de las programaciones.” (I1)



Fins ara, hem deixat fora el paper dels intèrprets en la funció divulgativa. Aquí, observarem dues visions diferents. Per a alguns intèrprets, especialment membres de les grans agrupacions simfòniques, la seua aportació a la divulgació musical és limitada: “Nosotros al final somos intérpretes y estamos obligados a... a tocar lo que nos dicen desde la administración, ¿no? O sea, desde el que programa, ¿no?, o el superior.” (I10). Tot i això, d’altres, identifiquen una sèrie de funcions bàsiques que poden desenvolupar. Primer: “Intentar comprender su [del compositor] lenguaje, comprender su idioma, comprender su expresión, su emoción, su intelecto y llegar... llegar de la forma más, más natural posible a intentar reproducir lo que ellos quieran” (I2). Segon: “Comunicar-se amb el públic, ser més propers i intentar explicar el que estem fent. O *sea*, perquè sinó és tan abstracte... la música és un art tan abstracte que... que és molt difícil de comprendre” (I6). Tercer: “Tener [...] un criterio bueno a la hora de seleccionar los repertorios, seguramente, es importante. Y es algo que no siempre es fácil porque cuando te dedican una obra la tienes que estrenar, cuando te encargan que toques la obra de un autor la tienes que tocar” (I7). I quart, i molt rellevant pel fet d’envair les competències d’una altre actor social: “N’hi ha compositors que, sobretot, no coneixen les limitacions dels instruments. *Entonces*, a mi m’ha passat vegades que li ho hem arreglat *mosatros* sense que el compositor s’entere i al final li *agrà* al compositor. Però no té res que *vore* a lo que ha escrit” (I4).

La terminologia i els gèneres musicals

Finalment, abordem un altre element complex com és el de les denominacions. Partim, com hem fet al llarg del treball, d’uns termes col·loquials com els de *música clàssica* i *música contemporània* però que tenen un ús habitual en els àmbits científics. Els discursos dels compositors i dels intèrprets deixen palesa la dificultat de l’empresa que plantegem: “Avui en dia trobo que les etiquetes és molt... molt difícil de... perquè... perquè quan hi havia un... un academicisme, diguem, en la música es podia com... però és que avui en dia està tan obert tots els estils...” (C1); “*La* estic utilitzant [l’expressió *música clàssica*] ara en la conversa perquè tal *vegà* estiga estipulà d’esta manera i siga *dif*... difícil, eh... de vegades, eh, discernir-la, no?, o separar-la” (I6).

I, davant això, tres posicions. Una, la resignació i l’ús del terme habitual: “Está bien porque define... Tú ya sabes de qué se trata” (I3); “*Entonces* el término a mí no me encanta: ni el de clásica, ni el de contemporánea. Pero lo cierto es que con los años he... me he dado cuenta de que es muy difícil salirse de ello, es realmente muy complicado. *Entonces* ahora lo he aceptado, un poco, con resignación como... como un mal menor y bueno, no me está preocupando tanto.” (I1)

Dos, l’opció de proposar termes nous o alternatius: “El término contemporáneo yo creo que está mal. Creo que debería, igual a veces, decirse más una música... música actual, ¿no? Más que contemporáneo” (C8); “yo entiendo que es música culta” (I3); “música elaborada, quizás” (C3); “música de hoy en día” (I10).

O tres, negar la màxima i optar per prescindir d’etiquetes: “Es que no le pongo puertas al campo: no etiqueto la música” (I2). Un fet que, prompte, es revela com a molt poc operatiu: “Es verdad que al final tiene que haber como una palabra que diferencie, ¿no?” (I9). Amb tot,

aquests discursos semblen deixar clar que els membres de l'estat de l'art han acabat per confiar la tasca de la teorització, als especialistes de les disciplines pertinents.

Com sempre, emperò, sota l'aparent innocència dels termes s'amaga tota una cosmovisió i una posició ideològica gens neutral. El terme *música culta* comporta tal quantitat de prejudicis que es fa difícil d'emprar: "Se basa en unos procedimientos de creación y de pensamiento cultos. Y *cuidao*. Con esto no quiero minusvalorar una ni... ni favorecer a otra, ¡eh! A mí me parece que la música popular tiene unos valores maravillosos" (C8). Aquesta música, en qualsevol cas, s'associa amb la formació institucionalitzada, la reflexió i la normativa compositiva: "Música de gente que ha estudiado en los conservatorios y en las escuelas de música" (I3); "...ponerse a reflexionar... al escuchar la música. Que es lo que caracteriza a la música culta, sea de aquí, de allá o de cualquier período" (C6); "Toda aquella que tiene una base teórica importante" (C6).

El terme *música clàssica* sembla tindre, com a antítesi, una música vinculada al mercat cultural: "música que tiene una intención no comercial sino más cultural, eh, lo cual no quiere decir que toda sea culta..." (C4). I, fins i tot, en alguns casos s'arriba a diferenciar la música *clàssica* de la *culta*: "no el paraguas de la... de la música clásica cubre todo... o sea, todo lo que está bajo ese paraguas es música culta. Eh, la inmensa mayoría de las valeses y polkas de... no son música culta, es música de consumo de aquella época, hecha con más o menos gracia, como pasa con todas las músicas de consumo. El Concierto de año nuevo no es música culta, vamos, para hablar claro" (C6).

En el cas de la *música contemporània* observem com, en alguns discursos, es procura ampliar el concepte i desvincular-lo de tot allò que, fins ara, havia monopolitzat el terme *contemporani*: "se tiende a pensar que lo que no suena a raro, no suena extraño, no suena eh... experimental, no es música contemporánea. Pero esto es una falacia" (I1); "Cualquier música que no es tonal o que no acaba sonando, que no hay unos patrones sobre los que poder conformar el qué va a venir después, eh, se considera contemporáneo. Todo lo que se considera raro" (I7). Aquesta superació del prejudici ve de la mà de la cronologia: "Música contemporánea es cualquier música que se componga hoy día. Queramos o no queramos. Nos guste o no nos guste" (I1). O, fins i tot, alguns plantegen lligar-lo a la pròpia supervivència del seu creador: "Creo que... que el... el concepto de contemporáneo debería aplicarse solamente a los creadores vivos" (C8).

7.2.2. Acadèmics i gestors culturals

La separació que explícitament practiquem en aquest treball –d'una banda, compositors i intèrprets i, d'altra banda, acadèmics i gestors culturals– va relacionada amb la posició de poder. Moltes de les qüestions que s'han anat exposant fins ara, troben, en les direccions del conservatori i en la gerència i direcció artística dels auditoris, la capacitat executiva per poder incidir en la realitat. Més enllà de les reflexions estètiques i dels debats artístics, la plasmació social concreta es materialitza per mitjà dels projectes educatius que es desenvolupen als centres superiors de música i de les programacions dels auditoris. Ambdós elements tenen una notable incidència en la resta d'àmbits ja que condicionen la formació dels futurs músics i posen a l'abast dels públics un determinat paisatge sonor.



Per abordar aquest apartat, hem comptat amb directors de conservatoris i gestors culturals d'auditoris d'arreu de l'Estat espanyol. En el moment de l'entrevista, es trobaven en l'exercici de la seua tasca i eren els responsables, respectivament, dels centres formatius i dels centres de difusió. Tots ells, novament, tenen la ciutadania espanyola.

En aquesta ocasió, emperò, a fi de garantir el seu anonimat, hem hagut de limitar la quantitat de dades demogràfiques que facilitem. Donada l'escassa xifra d'auditoris arreu de l'estat i, especialment, de conservatoris superiors de música, el fet de facilitar, per exemple, la província d'origen permetria, fàcilment, reconèixer a la persona entrevistada. Per tot això, ens hem de limitar a incloure el sexe i l'any de naixement. Novament aquí, i tal com indica la taula 17, hem codificat les entrevistes. Utilitzem la lletra *F* per als directors de conservatoris i la lletra *G* per als gestors culturals.

Codi	Sexe	Any de naixement
F1	Home	1957
F2	Home	1956
F3	Home	1962
F4	Home	1959
G1	Home	1955
G2	Home	1966
G3	Dona	1961
G4	Home	1970

Taula 17 – Elements sociodemogràfics dels directors de conservatori i gestors culturals entrevistats

Un punt de partida comú a tots els participants –i que es manifesta ben explícitament– és l'existència d'estímul externs que han dirigit a les persones cap al món de la música. En alguns casos és un fet normalment familiar: “no fue un interés mío, realmente, fue un interés de mi familia más que mía” (F1); “yo soy de familia de músicos. O sea, mi padre era pianista y compositor. Y entonces... que lo he mamado desde mi infancia” (G3). És fonamental, en aquest cas, l'articulació de l'*efecte Arrow generalitzat* que se'ns repeteix, com ja hem vist, amb un instrument concret: “yo empiezo a estudiar piano porque, en mi casa, mi madre tocaba el piano y había un piano” (F2). L'existència d'aquest capital objectivitat a la casa –en forma d'instrument car i associat a la burgesia– ens permet deduir un entorn social benestant. També, com en el cas dels intèrprets, el context local pot afavorir aquesta integració en el camp de l'art: “Hi ha una banda de música, evidentment, en el poble. Hi ha una edat en la que, *bueno*, els pares els duen *ahí* i, efectivament, hi ha una atracció per *lo* que representa la música al xiquet, no? I això fa que, *bueno*, hi ha unes motivacions” (F4).

Encara més, en l'entrada al món de la gestió cultural, juga un paper fonamental l'adscripció política o la vinculació amb l'elit social del poder. Com explica el següent fragment, molt més que no pas la formació musical:



“No, no, no tengo ninguna formación musical. Yo circunstancialmente llego al mundo de la música porque trabajaba en [ciudad] en la [fundación] con [compañero]. A [compañero] lo nombran director del [auditorio] y... meses más tarde empiezo a trabajar en el [auditorio] [...] No tengo formación musical, es decir, yo todo lo que sé de música lo he aprendido de la experiencia y con el trabajo” (G2).

Aquesta vinculació amb el poder s’interpreta, en les pròpies persones entrevistades, mitjançant la noció de sort o d’atzar. Formar part d’una determinada classe social es tradueix en quelcom paregut al fet d’estar en lloc exacte en el moment exacte:

Fue la casualidad, o sea, yo empecé entrando como colaboradora de una colega mía y amiga que era [persona] y la [asesoría]. Hasta entonces me había dedicado ah... pues eh... para ganarme la vida: la docencia. [...] Y, eh... comencé con la gestión de esa manera. Un poco azarosa. Porque me pidieron a ver si podía echar una mano en ese momento y luego ya aterricé aquí en [auditorio], que era un poco eh... Se iniciaba entonces su andadura (G3).

En els casos amb major vinculació política, l’ocupació d’un determinat lloc de responsabilitat social s’entén com una providència del destí: “la realidad es que... esto es cosa de pues... me lo puso la vida por delante, en un momento dado, profesionalmente. Yo me dedicaba a otro sector, me salió esta oportunidad y consideré que... que era un campo interesante y acabé aquí” (G1). El poder, efectivament i aquí també, situaria subjectes iguals a fi de reproduir l’estructura social en el futur.

Donada aquesta situació de separació entre l’àmbit estètic i l’administratiu, és ben normal que en els discursos, puguem veure explicitada aquesta fractura: “las asignaturas que yo imparto ahora mismo que son Organización y gestión educativa y Planificación educativa pues eh... no tienen que ver estrictamente con la música. Son... son de carácter más general” (F1). En alguns casos, fins i tot, es qüestiona la utilitat de les aportacions teòriques per una suposada ignorància de la realitat empírica:

los que estamos peleándonos con el día a día y con la realidad... Yo, algunos de estos libros que he leído, me enfado mucho porque tienen un desconocimiento de la realidad tan grande, tan grande... Es decir, la teoría está muy bien, simplemente, por el conocimiento que te puede dar. Pero la realidad supera, vamos, toda la teoría (G2).

Aquesta desvinculació es trasllada també a l’acadèmia. El treball de gestió és “una cosa bastante más de andar por casa y una cuestión... una cuestión mucho más, eh, pegada al terreno. Hombre, indudablemente hay que ser algo creativo muchas veces [...] Pero una vez que has implantado ciertas mejoras es... hacer que las cosas funcionen” (F1).

Plantejada aquesta introducció sobre el context social i vista la noció que es té del binomi gestió-música, passem ara a veure els discursos que fan referència al tractament de la música clàssica contemporània. Per tal d’estructurar la nostra anàlisi, hem plantejat un esquema de relacions que es desenvolupa a partir de la noció de democratització de l’art –un element sobre el que tornarem sovint en els apartats posteriors–.



Així doncs, sent la democratització de l'art l'element central, podem trobar dues posicions diferents. Una, amb un caràcter més progressista i, l'altra, amb un tarannà més conservador. Segons ens desplaçem cap a un costat o cap a l'altre, trobarem també altres elements coherents amb aquestes formes de relació amb la realitat social.

En cadascun dels extrems podem trobar una sèrie de termes complementaris estretament vinculats entre ells. En un primer lloc tenim el binomi comunicar-informar. Aquí està en joc la tipologia estructural que han d'assumir els centres docents i les sales de música. En segon lloc, la parella compartir-formar ens situa davant la conjuntura de tractar el consumidor –siga alumnat o públic– com un subjecte sobre el que hem d'influir o amb qui podem compartir coneixements, experiències i plaers. Finalment, en tercer lloc, el binomi oci-negoci fa referència al rerefons que hi ha en la formació o programació de música clàssica contemporània. És a dir, si la seua inclusió es justifica pel gust que pot despertar o, en canvi, si això és fa per responsabilitat –bé de donar una oferta completa, bé de crear un patrimoni per al futur–.

“Vivimos en una sociedad con, quizá, demasiada divulgación y muy poca información [...] Y a lo mejor... hay demasiada... demasiada... divulgación más que información” (F1). Davant aquest paradigma que demana més informació –que tracta, a sobre, la divulgació com quelcom negatiu–, trobem un paradigma que posa la comunicació en el centre de la música: “A mi m'agrada igual un gran concert de jazz, com un concert de clàssica, com un concert de rock fantàstic... I per a mi no es tracta tant de... no es tracta tant de la perfecció sinó de la capacitat de comunicació” (G4). Aquesta idea de *gran* concert –una altra possibilitat lingüística per dir música de *bona* qualitat– es repeteix sovint: “Hombre, a mí me gusta toda la buena música, por decirlo de alguna manera” (F3). Seguint a Bourdieu, ja sabem com d'imperdonable és que algú desenvolupi un mal gust. Ara bé, aquesta qüestió no escapa a la pròpia reflexió sociològica d'alguns dels actors socials:

y puedo encontrar una explicación de porqué yo creo que ciertas músicas son mejores que otras y porqué ciertas músicas están mejor hechas que otras. Porqué ciertas músicas tienen más valor que otras. Pero claro no puedo obviar que para mí tienen más valor porque yo soy pues un miembro de mi generación con una historia privada, determinada, y eso es lo que hay (F1).

La formació dins el conservatori és l'encarregada de donar a conèixer un repertori, unes tècniques i unes habilitats analítiques. Sovint, emperò, aquesta responsabilitat docent no té res a veure amb el gust per la música. Quelcom que s'explicita, per exemple, en els següents termes:

yo no prescindiría Stockhausen en un conservatorio... ni para estudiarlo ni para interpretarlo, es decir, ni para interpretarlo, ni para estudiarlo como encima de la mesa ni para interpretarlo. ¿Pero... qué quieres que te diga? Pues... pues... no me apetece. Así de claro. [...] Entonces, indudablemente, un pastelero al que no le guste el merengue, debe saber cómo se hace el merengue. Pero no significa que se lo tenga que comer (F1).

Aquest plantejament s'oposa a aquell que es desenvolupa amb el gust com a element central:



Eixa és la manera en la que jo crec que tens que mirar al públic. Què es *lo* que jo he tingut la sort de conèixer en vint i *pico* o trenta anys de vida professional que estos encara no han vist? I jo com puc fer *pa* que ho compreguen? Jo com puc fer *pa* que esta gent compregua... *Turantalila* de Messiaen que ja és un clàssic i segueixen sense *comprén-lo*. Com puc fer perquè vegem la *bellea* del moviment del *Jardin de l'amour*. Com tinc que tocar això i com tinc que programar-ho i com tinc que vendre-ho per a que el que vinga diga: «ah, sí! Ara entenc el paisatge que volies que vegega» (G4).

Arribats aquí és on ens trobem el gran xoc de prioritats en la programació. Segons la mirada mercantilista, primer tenim el pressupost: “Evidentemente, lo primero que miramos es la disponibilidad económica y a partir de ahí pues tenemos una serie de digamos de necesidades que atender específicamente en este centro que es un auditorio” (G1). També, es pot plantejar com un procés de creació. De realitzar quelcom per tal de –i tanquem el cercle– comunicar alguna cosa:

En general, el procés... el procés de programar, programàtic, és un procés absolutament creatiu. És un procés que és exactament el mateix que programar un concert, inclús m'atreviria a dir, que és el mateix que construir els clímaxs d'una simfonia (G4).

Específicament, en la música clàssica contemporània, l'element econòmic té una peculiaritat:

es mucho más rentable programar por programar ese [clàssic] repertorio que programar repertorio protegido [...] el repertorio contemporáneo, la historia que tiene, es que... empiezan a salir historias de instrumentos rarísimos que no tiene nadie, que hay que alquilarlos, es decir, que... programar repertorio contemporáneo es mucho más caro que el repertorio tradicional, el repertorio clásico (G2).

Per tant, el programador, en aquest punt, es troba al bell mig d'una sèrie de condicionants diversos. D'una banda, se sent en la responsabilitat –igual que l'acadèmia amb una formació integral– d'aportar noves creacions al repertori: “pienso que los gestores culturales tenemos una obligación con la creación actual porque para que exista un patrimonio en el futuro tenemos que apoyar la creación hoy. Si no, no existiría este patrimonio en el futuro” (G2); “No rehúyo el repertorio contemporáneo, de hecho, en mi época de director titular estuve... todos los años hacía uno o dos estrenos y creo que hay que vivir de cara a la composición actual” (F3). Com explicita F3, específicament, amb aquesta estratègia –habitual, com hem vist a l'apartat de les programacions, entre els gestors culturals– que, per mitjà d'una programació anual de dues o tres obres noves, suposa la cobertura d'expedient.

D'altra banda, assisteix a l'increment de festivals monogràfics on es desenvolupen les noves músiques. Una estratègia que suposa el “hacer un gueto” (G2). I on la solució passaria per “acabar con ese gueto y... incluirlo con naturalidad en el repertorio habitual de los festivales, de las orquestas o de los teatros” (G2). Encara més, es perceben les reticències del públic i s'explicita la dificultat per poder vendre'ls aquest producte: “nosotros esos conciertos son entrada libre. No te digo más... [...] aquí la historia es cómo das el paso para cobrar una entrada” (G2). Tot plegat, fa que existisca la creença que el model actual d'explotació “está caduco: no sirve. Y nos tenemos que reinventar.” (G2).



Davant la circumstància de la reinvençió –punt de trobada per a diferents gestors i directors– també es prenen posicions diferents. Primer, davant el públic, on tenim el conflicte entre l’opció d’omplir les sales sense importar el perfil de l’audiència:

aquí lo que hay que hacer con los chavales desde pequeños es sembrar, pero no agobiarte en recoger. Porque la edad lleva a cada cosa. ¿Quién tiene el tiempo y el dinero para no perderse los conciertos, las óperas, las zarzuelas...? ¿Quién lo tiene? Pues es una cuestión de la edad (G2);

i l’opció enfocada a atraure un públic més jove:

mi reto sería el acercar la música un poco a todo el mundo. Sobre todo, crear nuevos públicos. Me da la sensación de que los auditorios y las salas de concierto se están quedando cada vez con un público más... de más edad. Entonces, a mí me gustaría que eso se renovara (G3).

En alguns discursos deterministes, com ja hem vist, es vincula el format del concert a la tipologia de públic que podrà atraure. Un espectacle musical amb una durada d’unes dues o tres hores, implica una audiència que té aquesta disponibilitat de temps:

Jo el format del concert, jo... a mi no m’agrada massa, personalment. Jo pense que hauria que fer un altre *tipo*... Aleshores el que aconseguim, utilitzant *formatos decimonónicos*, és que la gent que va als concerts és la gent que disposa de tot el temps. I qui és eixa gent? Doncs jubilats (F4).

El segon que cal gestionar és la posició que s’ocupa davant els compositors i, més concretament, de les seues obres. La revisió d’aquest model, aquí, passa per un paradigma que G4 exposa així: “Tal volta no siga tant *què* sinó *com*”. És a dir, s’ha de deixar de pensar en allò *què* es programa per centrar-se en com es programa i, per tant, de quina forma es fa arribar al públic. “[Los públicos] oyen música contemporánea y es como: «¡Uf!... ¡Ay! qué ruidos. Yo no quiero eso ni verlo, ni escucharlo». Mientras que si... Si se lo haces llegar de otra manera, puedes enganchar a determinado público” (G2). La tasca del programador, doncs, es fa més complexa i, suposa, alhora, elaborar un treball amb les obres i amb la forma de presentar-les: “si tu fabriques el producte i no te’l compren, tindràs que inventar algo. Anem a canviar el color de la caixa, no sé. A lo millor és una qüestió de reclam” (F4). Aquesta estratègia de programació podria, en darrer terme, suposar la millor forma de superar els prejudis: “És a dir, com anem a oferir la música de [compositor del segle XX]? Què anem a fer amb la música de [compositor del segle XX]? Anem a intentar, simplement, llevar barreres. Perquè la música ja és meravellosa, en tocar-la bé... Però anem a llevar barreres” (G4).

A pesar de la distància que hem vist al principi, entre gestió i estètica, el propi exercici de la tasca va suturant els dos extrems. I és per això que els programadors poden participar del debat estètic, per exemple:

estuve escuchando una ópera de un compositor joven y salí... y salí muy defraudado –muy chafado sería la palabra, más que defraudado– porque lo que había escuchado respondía más a un compositor que a lo mejor tuviese, en este momento, 70 años que a un chaval que tiene 30 años. Es decir: yo pienso que las nuevas generaciones tienen que aportar cosas nuevas al repertorio y cuando escuchas una música que no aporta absolutamente nada, que es un tipo de... de... escritura que ya hemos escuchado una vez, otra vez, otra vez, me deja un poco... (G2).



O poden plantejar-se qüestions que van més enllà de l'estètica i cauen, finalment, dins l'ètica:

La llibertat creativa seguirà estant però *lo* que no podem exigir és a la societat, és que *mos* compreixia llibertat creativa. Perquè la societat no compra llibertats: la societat compra –el consum– està en *lo* que m'interessa, en *lo* que m'agrada i en *lo* que em fa *disfrutar* (F4).

Però, fins i tot aquí, pot haver-hi espai per a l'autocrítica i per tornar a pensar si, més que el *què*, ha fallat el *com*:

[Els compositors] no són lliures a l'hora d'imposar –poden crear *lo* que vulguen– ni jo, ni ningú. Jo puc fer *lo* que vulga. I intentar que t'agrade o no. I tu em diràs: «tio, passe: *lo* que m'estàs contant». I jo pensaré: «per què no li ha agradat? Perquè és un *bodrio*?, –que pot ser– perquè no he sabut explicar-li-ho?, perquè ha estat mal interpretat?, perquè no era l'entorn programàtic adequat?, perquè no era l'hora adequada?, perquè no era...» etcètera etcètera etcètera etcètera (G4).

També en el context d'aquestes entrevistes hem vist l'estreta vinculació entre la docència i la interpretació. Precisament, el fet de prescindir d'un apartat sobre docents i de centrar-nos en la direcció dels centres ha estat una decisió presa tot coneixent que el rol social de docent i intèrpret coincideix, sovint, en els mateixos subjectes. “Un profesor debe cumplir con sus obligaciones [...] pero en un centro superior sí que es importante que los profesores puedan eh... desarrollarse como profesionales de la música, no de la docencia solo, sino también de la música” (F1). Aquest fragment de discurs ens demostra l'existència d'aquesta realitat i ens mostra una de les feines que han de desenvolupar, també, les direccions dels conservatoris i que consisteix en la conciliació d'aquestes dues facetes.

Evidentment, el debat sobre les nomenclatures és també un fet habitual en aquestes posicions. L'etiqueta contemporània

està maleïda i la paraula clàssica també està maleïda. Perquè ni és clàssica ni és contemporània: estem venent una pel·lícula [...] eixes etiquetes *lo* que fan és fer-li mal [...] «No, la clàssica jo no vaig que és avorrida». «Contemporània això és *infumable*: tots porten ulleres de cul de got». *Pues deixem-se* estar... Si, de fet, no és ni una cosa ni l'altra: és música (G4).

És un terme que causa conflicte perquè assenyala la música i l'associa a uns trets determinats que han quedat marcats negativament:

Quando dices por ahí: «no: yo escribo música contemporánea», alguno, también, ya le achacan un tipo de música, ¿sabes?, que... Yo creo que toda la música que se escribe hoy en día es música contemporánea. Pero... sí hay muy diferentes estilos dentro de lo que se escribe, de lo que se escucha hoy en día, ¿no? Entonces, eh... Bueno, música de ahora... Tampoco música de vanguardia porque... también de vanguardia parece también un término, así como muy agresivo, ¿no? Eh... No sé... música actual. La música que se escribe hoy en día. Que no tiene porqué ser de una estética determinada (G3).

L'etiqueta referida a la música clàssica pot tindre millor acceptació des d'uns postulats pragmàtics. Bé per entendre's amb el públic “ya sabes que hay quien le gusta decir música culta. Eh... yo creo que música clásica pues es una etiqueta que puede funcionar” (G2); bé per estalviar-se les especificitats històriques:



bueno, no es comodidad es, posiblemente, costumbre. Costumbre. A mí no me... a mí no me desagrada. Además, me parece que... que es suficientemente amplia para cubrir todas las subfamilias que hay, que si no sería muy complicado tener que enumerarlas continuamente (G1).

Encara més, aquest debat es pot tancar tot qualificant-lo de conflicte “innecesario. Es innecesario. A lo mejor... La verdad es que no lo sé. Pero es una... Creo que no se ha podido resolver nunca este... este problema” (F2). O, directament, donant-lo per impossible:

F1: Entonces, bueno... pregúntale, vete preguntando a según qué sectores de población y tienes cincuenta etiquetas de *clásico*.

Investigador: Pero des de la academia tendremos que marcar, también...

F1: ¿Por qué? ¿Qué derecho te da... quién te da derecho a marcar qué? ¿Es *dei gratia* o qué? Eso es porque nosotros decimos...

Investigador: La ciencia...

F1: ¿Qué ciencia? ¿Ciencia de qué?

Investigador: La historiografía...

F1: ¿El qué, perdón?

Investigador: La historiografía, en determinados casos...

F1: No, no, pero bueno, la historiografía es... La historiografía estás mirando al pasado, es decir, la historiografía estudia lo que sucedió. No lo que va a suceder. Ni lo que está sucediendo. Eso se solventa en la prensa, en las discusiones de la tele y esas cosas, ¿no? Indudablemente.

La direcció docent dels conservatoris i la gestió cultural dels auditoris, a pesar de percebre's com a dues realitats ben separades del món estètic, acaben vinculades per tots els costats. Al si d'aquests grups de poder es reproduïxen molts dels debats que hem observat en el cas dels compositors i intèrprets i s'avancen algunes qüestions que els públics ens aprofundiran posteriorment. Amb especial claredat hem observat aquí la incidència de l'*efecte Arrow generalitzat*. Els qui ara ocupen posicions de poder en la música són descendents de membres d'aquest mateix camp social. També, la seua integració en el grup de poder és l'element determinant a l'hora d'accedir a aquestes posicions.

Tractant-se d'institucions públiques hem observat l'articulació de les seues posicions per mitjà de la democratització de l'art. Aquesta lògica s'enmarcava entre posicions d'apertura cap a estructures comunicatives, relacions basades en la compartició i en el plaer que suposa el gust i posicions de conservació on primen la informació i la instrucció sobre la divulgació i la responsabilitat amb les lleis –escrites i no escrites– de desenvolupar una formació integral i de llegar al futur un patrimoni nou.

Les mirades mercantilista i creativa són l'avantsala de les possibles respostes que s'han de posar en marxa davant un model decimonònic que sembla esgotat. D'una banda, cal apel·lar al públic perquè visite les sales i, d'altra banda, cal treballar les formes d'atracció cap als auditoris. En la visió creativa de la programació el *què*, és a dir el repertori, ha deixat de ser l'objecte central. Ara és el *com* la pregunta que cal treballar i respondre. També aquí s'allarguen els debats sobre les etiquetes i, novament, trobem les mateixes respostes que en el cas dels intèrprets i els compositors. Una mostra més que, tot i l'aparent distanciament, tots aquests actors estan vinculats dins el camp de l'estat de l'art.

7.2.3. Públics i audiències

L'oient és l'últim actor del procés musical i, alhora i per mitjà de la retroalimentació, el primer condicionant. El seu estudi, com a agent actiu i fonamental, resulta imprescindible en un treball com aquest. El subjecte consumidor es transforma, dins la col·lectivitat, en el *públic* i en l'era de la globalització en el massiu concepte d'*audiència* –terme que, encara, alguns diccionaris com el de l'Institut d'Estudis Catalans vinculen exclusivament al “conjunt de persones que atenen a un programa de ràdio o de televisió” (“audiència”, 2007)–. En els apartats següents tractarem de caracteritzar les audiències de la nostra música. Per això, conjugarem l'anàlisi de dades secundàries amb aquelles que hem pogut obtenir de manera directa.

7.2.3.1. Les grans dades culturals

L'estudi del consum cultural a l'Estat espanyol s'articula, principalment, al voltant de l'*Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España* que elabora el Ministeri de Cultura quadriennalment. Aquesta investigació, que es duu a terme durant quatre trimestres consecutius –de març a febrer–, es va publicar per darrera vegada en 2015. El fet que les dades recollides siguin les mateixes que en les dues anteriors ocasions, 2007 i 2011, ens permet establir comparacions i observar determinades tendències.

Simultàniament, però amb una periodicitat d'any, la mateixa institució estatal publica l'*Anuario de estadísticas culturales*. Aquesta publicació, més modesta i amb referència a bona part de les dades de l'*Encuesta*, permet actualitzar alguns valors i donar-li continuïtat a l'estudi de les pràctiques culturals. Les dades que presentem tot seguit estan extretes d'aquests dos volums.

Abans, emperò, d'endinsar-nos pròpiament en l'estudi de les dades, cal que fem un parell d'apreciacions. Tot i que el nostre treball se centra, específicament, en la música clàssica contemporània, en aquesta ocasió ens haurem de limitar a veure la incidència de la música clàssica –en el seu conjunt– en relació amb la música popular, a l'òpera i la sarsuela. L'enquesta estatal facilita dades, a més, d'altres arts escèniques com el teatre, la dansa o el circ. Aquesta selecció d'elements culturals ens aporta, de partida, informació sobre el tarannà i la identitat cultural espanyola. D'entrada sorprèn que es mantinga la sarsuela com a variable específica –tot i el seu escassíssim seguiment– i que encara el musical no es considere de forma independent. En aquesta primera qüestió s'observa el pes de la tradició musical i identitària espanyola talment com suposa la inclusió, en un estudi cultural, dels *espectacles o festejos taurins*.

Una altra qüestió que hem d'assenyalar, prèviament, és la de la terminologia utilitzada. Si bé *música clàssica* és el terme que s'utilitza per a “cualquier espectáculo en el que se ejecuta una composición musical encuadrada en el «género culto», del cual los representantes más característicos son los «clásicos»” (2016: 305), en el cas de la música popular s'opta per el concepte *música actual*. Aquesta etiqueta conforma una lògica de pensament antic-modern front a la música clàssica i suposa, encara més, negar l'existència de música clàssica *actual*. La barreja s'acaba de complicar quan, en la definició d'orquestra de cambra, la investigació inclou la següent menció “Se contemplan las orquestas [...]especializadas en música antigua o



música contemporànea” (ibídem). Si realitzem una lectura tècnica d’aquesta definició, les agrupacions cambrístiques només interpretarien música dels segles XX i XXI i anterior al Renaixement. Fet que resulta completament absurd quan, precisament, és el Classicisme l’època fonamental per a aquests conjunts. Novament, i en un treball d’aquesta importància, queda palesa la necessitat de consensuar i homogeneïtzar una nova terminologia, tal com assenyalàvem anteriorment. De moment, en aquest apartat, i per tal de facilitar l’accés a les dades originals, farem servir la terminologia del propi ministeri.

Iniciem l’anàlisi de les dades, amb una primera pregunta fonamental referida a l’assistència a concerts. Aquesta circumstància, l’assistència, té metodològicament una virtut i un defecte. La virtut és que ens permet veure el gust fet efectiu en un acte social –el del concert– però el defecte és que no considera tot el consum musical que es fa, actualment, en la llar o en els dispositius mòbils i que –dins el paradigma de la digitalització– és el que més permet la democratització de l’art. A l’hora, doncs, de considerar les xifres que exposem en les taules i gràfiques següents, haurem de tindre ben present la variable classista que hi ha inherent a la pregunta.

En comparació, la música actual és la que té, actualment, un seguiment més elevat. La clàssica, per la seua banda, és força més seguida que l’òpera i la sarsuela –que es mouen en unes xifres més discretes–. L’evolució cronològica ens permet observar dues dinàmiques diferents. D’una banda, la música actual ha anat perdent audiència en directe en cada estudi (del 26,4% al 24,5% dels enquestats). D’altra banda, i pel que fa a la clàssica, podríem suposar la incidència de la crisi financera global de 2008 en la baixada que recull l’enquesta de 2011, i associar la recuperació –en xifres superiors a les de 2007– a dos factors diferents: una suposada recuperació econòmica dels seus públics i l’emergència de noves formes de divulgació musical –bé per concerts destinats a públics que no havien estat habituals als auditoris, bé per una major preponderància de concerts gratuïts–. L’òpera i la sarsuela, més alienes als terrabastalls econòmics, s’han mantingut sense a penes variacions.

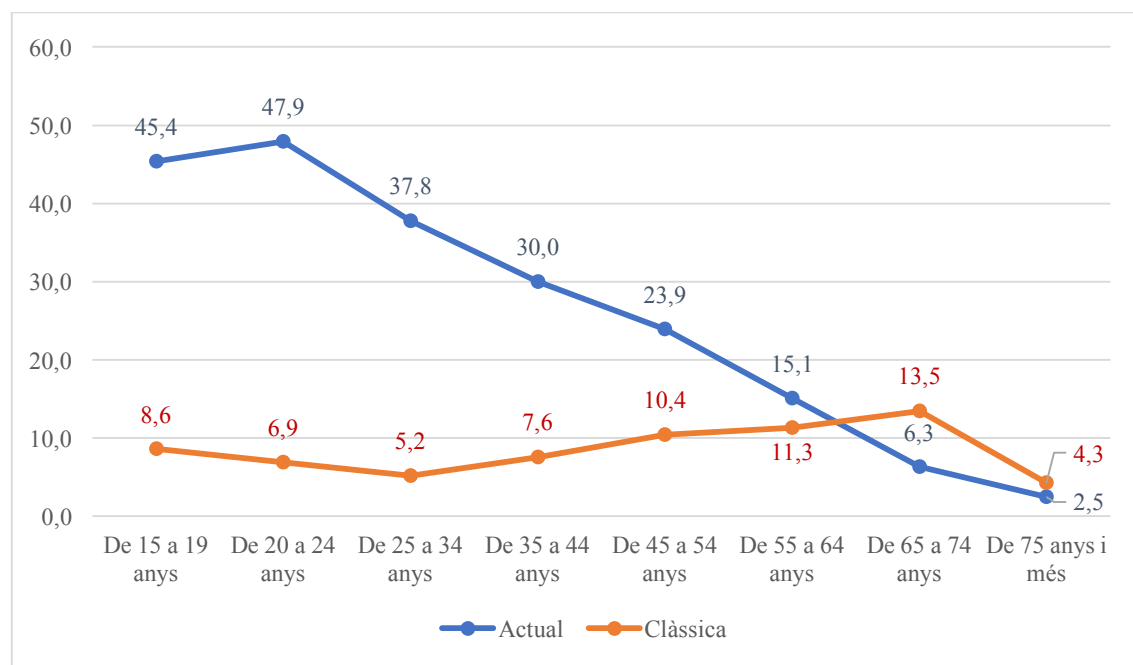
Tipologia	Enquesta 2006-2007		Enquesta 2010-2011		Enquesta 2014-2015	
	Total	Sexe	Total	Sexe	Total	Sexe
Actual	26,4%	H: 28,9%	25,9%	H: 29,0%	24,5%	H: 25,9%
		D: 24,0%		D: 22,9%		D: 23,2%
Clàssica	8,4%	H: 8,7%	7,7%	H: 7,6%	8,6%	H: 7,9%
		D: 8,0%		D: 7,8%		D: 9,2%
Òpera	2,7%	H: 2,6%	2,6%	H: 2,7%	2,6%	H: 2,2%
		D: 2,8%		D: 2,5%		D: 3,1%
Sarsuela	1,9%	H: 1,7%	1,6%	H: 1,5%	1,8%	H: 1,3%
		D: 2,1%		D: 1,6%		D: 2,2%

Taula 18 – Persones que realitzaren activitats culturals en l’últim any en total i segons sexe (MECD, 2016: 48 i 190)

Amb les dades desglossades per sexe, observem una certa decantació tant en l’actual com en la clàssica. Si bé la primera pareix tenir un seguiment més masculí, en la segona i amb una

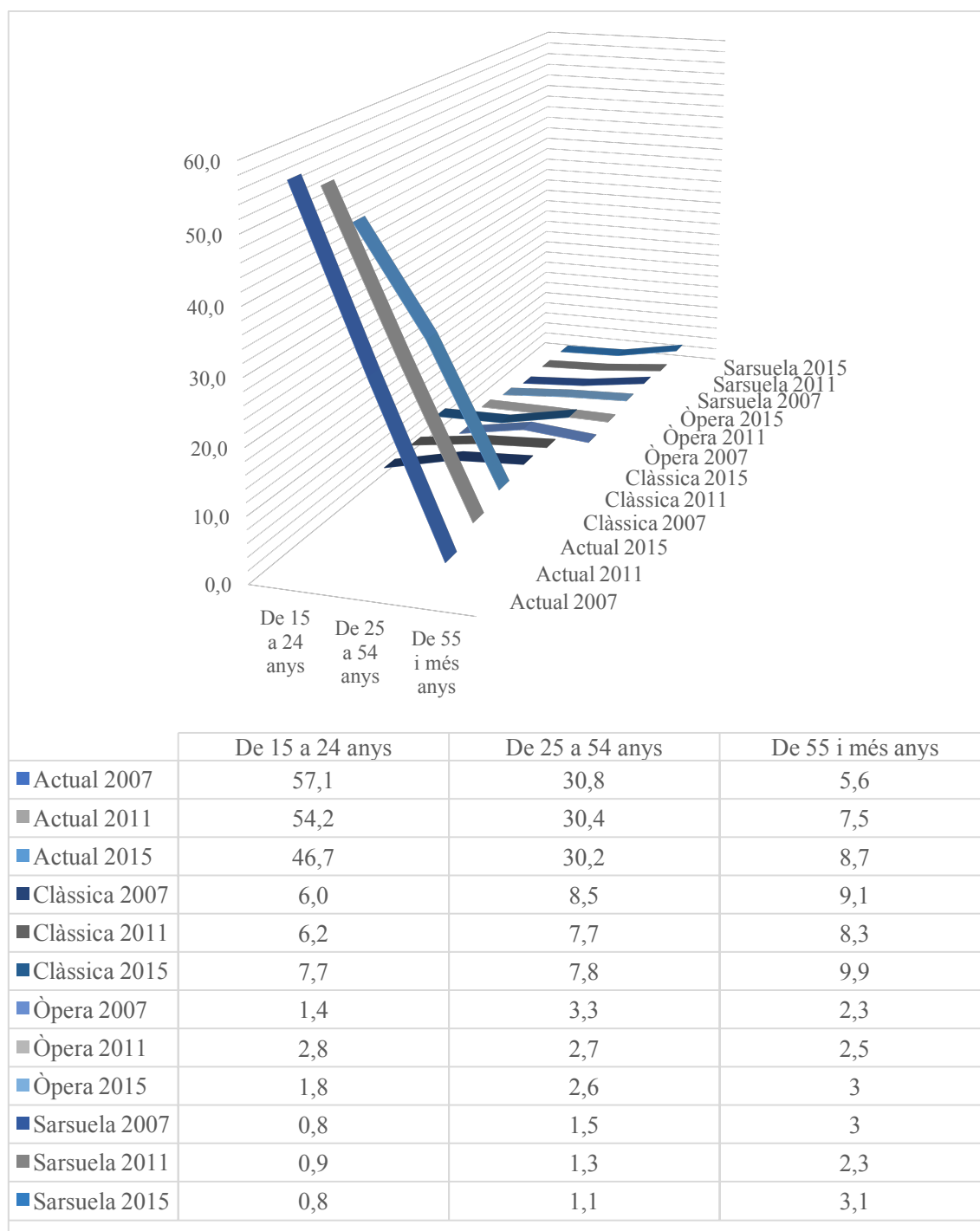
proporció més ampla, són les dones les que han assistit més a concerts de clàssica. El mateix passa, segons l'enquesta de 2015, en els àmbits de l'òpera i, especialment, de la sarsuela. Aquesta qüestió s'hauria d'analitzar de forma més detallada en una altra ocasió. De moment, i aprofitant la pròpia enquesta, podem introduir algunes dades desglossades més que vinculen sexe i activitat musical. Preguntades per les activitats realitzades en el darrer any, un 3,0% de les entrevistades asseguraven "cantar en un cor" –front a un 1,8% dels homes–. La resposta de "tocar un instrument" va ser escollida pel 9,7% dels homes entrevistats i per un 6,0% de les dones entrevistades (MECD, 2015: 62). En aquesta preferència de les dones per la música vocal podríem trobar la connexió amb la preferència pels gèneres lírics de l'òpera i la sarsuela.

Aquesta mateixa pregunta d'assistència a concerts s'ha creuat, en el corpus de l'enquesta, amb variables d'edat i de nivell d'estudis. La seua observació ens permetrà arribar a conclusions de caire sociodemogràfic. Comencem amb la variable edat.



Gràfica 22 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)

Tal com veiem a la gràfica 22, davant les dues tipologies principals de música el comportament social varia enormement. La música actual, que compta amb un gran seguiment entre gent en edat *teen* i en la vintena, descendeix en grans proporcions en grups socials de major edat. La pròpia equivalència de música actual i música jove comporta l'expulsió –o autoexpulsió– dels subconjunts socials de més edat. En el moment de travessar el llindar de la jubilació, fins i tot, les xifres d'assistència cauen per sota de les de la música clàssica. Aquesta tipologia, per contra, té un seguiment més homogeni al llarg de tota la vida de les persones. Amb aquestes dades, caldria menysprear la idea d'associar la música clàssica a la senectut. Al contrari, a partir dels 25 anys comença a experimentar un increment gradual d'assistència que no es truncarà fins el darrer tram on ja podem suposar les dificultats de mobilitat pròpies de la vellesa.



Gràfica 23 – Comparativa dels percentatges de persones que assistiren a concerts, segons tipologia, en l'últim any (MECD, 2016: 192)

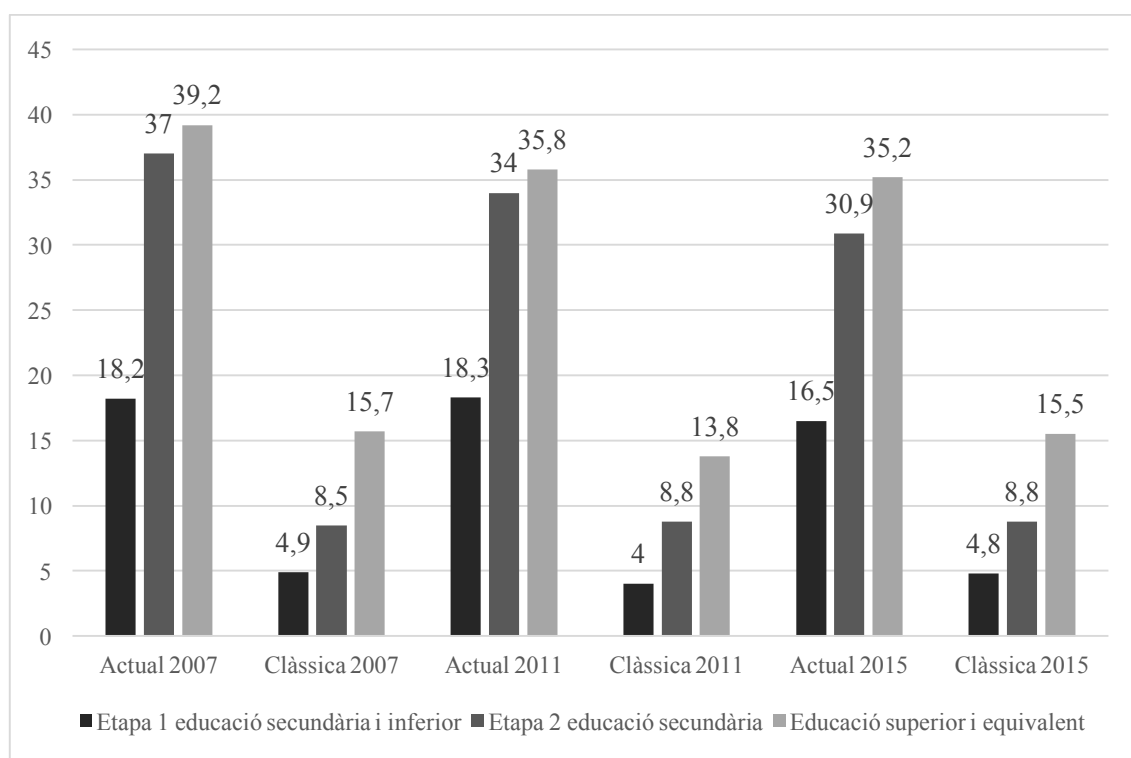
Vist en perspectiva, i considerant les quatre manifestacions musicals que hem tingut presents en tot moment, no s'ha produït cap canvi rellevant en els darrers anys. Com podem veure a la gràfica 23, alguns dels aspectes que podríem considerar més significatius són el descens que s'ha produït en l'assistència a concerts de música actual del grup 15 a 24 anys i la situació contrària –en termes més modestos– en l'àmbit de la música clàssica. En el cas de la sarsuela no hi ha hagut cap canvi rellevant ni en xifres ni en tendències i en el cas de l'òpera s'ha passat



d'un perfil piramidal a una progressió igual a la de la sarsuela –amb major assistència a major edat–. Aquestes dades, en qualsevol cas i tractant-se d'unes valors tan baixos, poden modificar-se en la següent enquesta.

Uns altres elements que recull l'enquesta i que ens poden resultar d'interès són el nivell d'estudis i l'ocupació. Amb els resultats que obtenim, comprovem que l'assistència a concerts, en tots els casos, va vinculada a un major nivell d'estudis. Així doncs, no es podria associar la formació a un determinat gust i hauríem d'assumir la noció de distinció a partir del propi acte social del concert més que al propi contingut.

Com veiem a la gràfica 24, en cada franja d'edat i en ambdues tipologies, sempre hi ha més assistència en els casos on es té major nivell educatiu i, en principi, treballs amb major remuneració i, per tant, capital monetari. En el cas de la música actual, més concretament, podem observar un salt percentual considerable entre aquells qui tenen només l'educació obligatòria i la resta. Aquest salt, tot i que menys clar, es troba en el cas de la música clàssica entre els qui tenen educació superior i la resta.



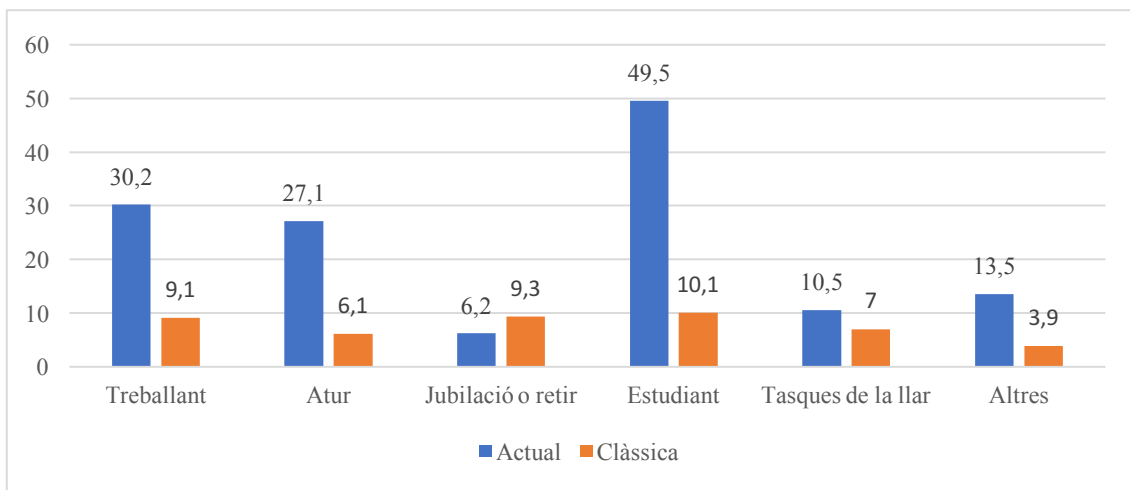
Gràfica 24 – Comparativa del percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i nivell d'estudis, en l'últim any (MECD, 2016: 191)

Una revisió a les dades detallades del nivell d'estudi ens confirma la vinculació de l'assistència a concerts amb el nivell d'ingressos. En aquest cas, com podem veure a la taula 19, a cada esglaó que pugem de titulació –hauríem de considerar la formació professional de manera particular–, creix el percentatge d'assistents. Tant per a la música actual com per a la música clàssica.

Nivell d'estudis	Música actual	Música clàssica
Sense completar educació bàsica o sense títol	10,1%	3,9%
Escolarització bàsica amb títol	20,2%	5,4%
Batxillerat	30,7%	9,6%
Formació professional grau mitjà	31,2%	7,0%
Formació professional grau superior	35,5%	8,1%
Ensenyament universitari	35,1%	18,7%

Taula 19 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i nivell de formació, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)

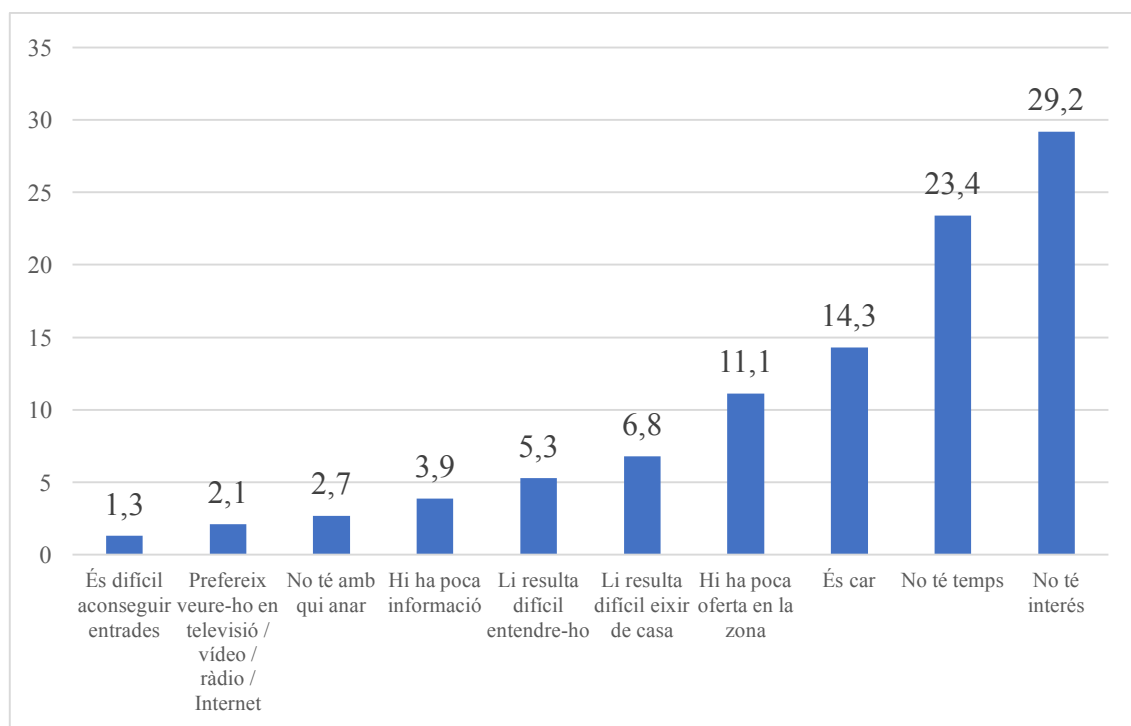
Finalment, el darrer dels elements que ens interessa considerar és la situació laboral. Si bé l'enquesta ministerial no ens ofereix un desglossament per nivell d'ingressos –que seria el més adequat–, amb la situació laboral, almenys, ens podem aproximar a la situació econòmica de la persona enquestada.



Gràfica 25 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i situació laboral, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)

L'estudiantat és el col·lectiu més actiu en l'assistència a concerts –en ambdues tipologies–. El dinamisme del jovent, doncs, assisteix massivament als concerts de música actual però, en proporció, també és el qui part del seu col·lectiu fa arribar als concerts de clàssica. Treballadors i retirats són també força presents en el cas de la música clàssica –suposem, els primers, en relació amb el seu nivell d'ingressos i, els segons, per l'interès del grup d'edat–. Per aquesta raó d'edat són les persones jubilades les menys presents als concerts de música actual. Sota l'epígraf d'*altres* s'ubica el menor percentatge d'assistents als concerts de música clàssica. L'ambigüitat del terme impossibilita que puguem realitzar cap mena d'anàlisi.

Una altra dada que ens ofereix, de manera desglossada, l'enquesta és el recull de motius pels quals no s'assisteix a concerts de música clàssica o música actual. Comentem, primer, les dades referides a la música clàssica i ho fem a partir de les dades globals segons el principal motiu esgrrimit per l'entrevistat.



Gràfica 26 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música clàssica (MECD, 2015: 279)

En aquesta cas, com veiem a la gràfica 26, la falta d'interès és el principal argument amb el qual les persones entrevistades justifiquen el fet de no consumir música clàssica en directe. De partida, doncs, ja hauríem de considerar que un terç de la població no té cap mena d'interès en aquesta manifestació sonora. El segon argument més emprat és la falta de temps. Actualment, a l'Estat espanyol, amb el desenvolupament d'una jornada laboral extensa i l'oferta diversificada d'oci, s'acaba tenint la sensació constant que ens falten hores per dur a terme totes les activitats que voldríem. Aquest argument, emperò, tampoc pressuposa un interès en la matèria. De fet, per a una persona melòmana, aquest consum seria una prioritat i, per tant, no es podria al·legar falta de temps. El tercer element que més es menciona és el preu: la noció que la música clàssica és cara. Ja hem esmentat, anteriorment, que aquest fet no és real però, tot i això, segueix inclòs a l'imaginari col·lectiu. La justificació es fa en base més, a una tradició classista i prohibitiva de la música, que no pas a una comparativa efectiva entre les ofertes clàssiques i actuals. Efectivament, aquests dos darrers arguments, poden assumir funció de resposta políticament correcta. De la mateixa forma que hem enaltit els documentals de *La 2* com a referent de televisió de qualitat i socialment justificable, la música clàssica ha assumit el mateix rol en el cas de la música. Així doncs, amb dos arguments que converteixen en víctima al potencial oient –víctima de la falta de temps i víctima de la falta de capital monetari– s'aconsegueix mostrar a l'enquestador una actitud més elogiosa socialment.

Consecutivament, en orde de preferència s'esmenen també els arguments de poca oferta en la zona, dificultat per eixir del domicili, dificultat de comprensió, poca informació, falta de companyia, preferència pel consum casolà i dificultat per aconseguir entrades.



	És car	És difícil aconseguir entrades	Hi ha poca oferta en la meua zona	Hi ha poca informació	Prefereix veure-ho en televisió / vídeo / ràdio / Internet	Li resulta difícil eixir de casa	Li resulta difícil entendre-ho	No té temps	No té interès	No té amb qui anar
Eddat	De 20 a 24 (16,9%)	De 65 a 74 (1,6%)	De 65 a 74 (13,9%)	De 65 a 74 (5,1%)	De 75 i més (4,7%)	De 75 i més (19,9%)	De 15 a 19 (9,1%)	De 35 a 44 (28,8%)	De 15 a 19 i de 20 a 24 (34,7%)	De 75 i més (6,6%)
Situació personal	De 75 i més (6,8%)	De 75 i més (0,8%)	De 75 i més (8,3%)	De 75 i més (2,8%)	De 25 a 34 (0,9%)	De 15 a 19 (0,9%)	De 45 a 54 (4,2%)	De 75 i més (10,5%)	De 55 a 64 (25,9%)	De 35 a 44 (1,7%)
	Amb fills >18 anys (15,4%)	Sense fills i altres (1,5%)	Parella vivint sols (12,8%)	Vivint sols (4,5%)	Vivint sols (3,3%)	Altres (13%)	Solter amb pares (7,5%)	Amb fills <18 anys (29,4%)	Solters amb pares (33,3%)	Solter vivint sol (5,1%)
Nivell estudis	Altres (11,3%)	Amb fills <18 anys (1%)	Altres (9,6%)	Amb fills <18 anys (3,4%)	Amb fills <18 anys (1%)	Solter amb pares (1,4%)	Amb fills <18 anys (4,3%)	Altres (16,9%)	Amb fills <18 anys (26,4%)	Amb fills <18 anys (1,4%)
	FP Superior (17,1%)	Universitat (2,0%)	Universitat (15,1%)	Universitat (5,1%)	Sense bàsica (2,8%)	Sense bàsica (10,4%)	Sense bàsica (8,1%)	Sense bàsica (17,0%)	Sense bàsica (37,1%)	Sense bàsica (3,7%)
Situació laboral	Sense bàsica (9,9%)	Sense bàsica (0,7%)	Sense bàsica (7,6%)	Sense bàsica (2,7%)	FP Superior (1,3%)	Bat i FP Superior (4,6%)	Universitat (2,4%)	Universitat (27,4%)	Universitat (18,8%)	FP Mitjà (1,7%)
	Aturat (20,5%)	Estudiant i altres (1,7%)	Aturat (12%)	Estudiant (4,4%)	Jubilat (3,7%)	Altres (15,5%)	Altres (8,6%)	Treballant (31,1%)	Estudiant (32,2%)	Altres (5%)
	Jubilat (10,6%)	Tasques de la llar (1%)	Altres (5,8%)	Altres (2,7%)	Treballant (1,2%)	Estudiant (0,8%)	Treballant (4,1%)	Jubilat (14,5%)	Treballant (27,2%)	Treballant (1,6%)

Taula 20 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música clàssica segons trets sociodemogràfics (MECD, 2015: 279)



L'enquesta ens facilita, també, un desglossament d'aquests resultats en diferents variables sociodemogràfiques que inclourem a continuació i que recollim, a més, en la taula 20. Si ens fixem en el cas del sexe, tots els arguments tenen un percentatge semblant –inferior a un punt percentual de diferència– excepte tres arguments: és car (13% homes front a 15,5% dones), li resulta difícil eixir de casa (5,1% homes front a 8,5% dones) i no té interès (31,5% homes front a 27% dones). Amb aquestes dades veiem pinzellades de tres elements sociològics diferents. D'una banda, l'esquerda salarial que empobreix les dones, d'altra banda, la major longevitat femenina amb la problemàtica de mobilitat pròpia de les persones grans i, finalment, el major interès de les dones –ho podríem associar al gust– per la música clàssica.

Per als següents àmbits sociodemogràfics –edat, situació personal, nivell d'estudis i situació laboral– ens fixarem en els màxims i els mínims de cada cohort. El primer dels arguments, és car, és assenyalat majoritàriament pel primer grup conformat íntegrament per majors d'edat –20 a 24 anys– (16,9%), pels qui viuen en un nucli familiar amb fills majors de 18 anys (15,4%), pels qui tenen una FP Superior (17,1%) i pels qui es troben en l'atur (20,5%). En el sentit contrari, els qui menys es justifiquen en base al preu elevat, són els de 75 i més anys (6,8%), ubicats en l'epígraf “altres” de la situació personal (11,3%), els qui no tenen una titulació bàsica (9,9%) i els jubilats (10,6%). A priori, aquests resultats distingeixen els grups socials amb més i menys capacitat adquisitiva i demostren, un cop més, la precarietat social –amb el consegüent *apartheid* cultural– a què s'enfronten col·lectius en risc d'exclusió com els joves –taxa d'atur juvenil del 48,35% en 2015–, els aturats –20,8% d'homes i 23,6% de dones en 2015– i les famílies amb fills majors de 18 anys –que encara no ha pogut assolir la independència, o bé, han hagut de tornar a casa dels pares per falta de recursos–. Aquest argument, en canvi, no és cap problema per als jubilats, i per tant majors de 74 anys, ni per als que no tenen ni la formació bàsica.

En el següent apartat, dificultat per aconseguir entrades, les diferències entre cohorts són mínimes. Només destaca, en termes modestos, la diferència que es planteja entre dos grups consecutius, de 65 a 74 i 75 i més, i que serà especialment rellevant en els dos arguments següents. L'1,6% dels entrevistats amb edat entre els 65 i 74 anys esmena la dificultat per aconseguir entrades com a argument principal per no anar a concerts de clàssica mentre que només el 0,8% dels qui tenen 75 anys i més, ho consideren un fet decisiu a l'hora de programar la seua pràctica cultural. En el cas de l'argument de l'oferta escassa prop de casa, el percentatge s'eleva fins al 13,9% dels entrevistats amb edat entre els 65 i 74 anys. Un percentatge que baixa, com a argument principal, fins al 8,3% en el cas del majors de 74 anys. Novament, aquest extrem es reproduïx en l'epígraf següent, poca informació, que han al·legat el 5,1% del grup 65 a 74 anys i només el 2,8% del grup 75 i més. Sembla clar, segons aquestes dades, que l'edat de jubilació fa canviar en gran mesura la percepció i la relació amb la realitat social.

L'argument de l'oferta escassa és esgrimit amb diferent freqüència dins els àmbits de nivell d'estudis i situació laboral. S'adhereixen, principalment, a aquesta raó els titulats universitaris (15,1%) i els aturats (12%). En canvi, suposa una justificació menys plausible per als enquestats sense formació bàsica (7,6%) i pels qui s'enquadren en l'imprecís cohort laboral



d'altres (5,8%). Només destaquem, dins l'argument de poca informació, la divergència entre el grup amb formació universitària (5,1%) i els enquestats sense formació bàsica (2,7%).

Seguim amb la preferència del visionat en els diferents mitjans de comunicació. En aquest cas, novament, incideix en gran mesura l'edat i les cohorts que més s'hi vinculen. Per això, s'han justificat amb aquest argument les persones amb 75 i més anys (4,7%), els jubilats (3,7%) i les persones que viuen soles (4,5%). No ha estat, en canvi, gaire important per als qui treballen (1,2%), els qui viuen amb parella i fills menors de 18 anys (1%) i pels joves de 25 a 34 anys (0,9%). Conseqüentment, la dificultat per eixir de casa és també quelcom molt associat a l'edat. La diferència es mostra ben notable en el cas de les edats –19,9% els de 75 i més anys i 0,9% els de 15 a 19 anys–, en el cas de la situació personal –altres, 13%, i solter vivint amb els pares, 1,4%– i en el cas de la situació laboral –15,5% altres, front a 0,8% estudiant–.

La dificultat de comprensió és un argument que ens resulta especialment interessant però que no ens ha deixat diferències percentuals massa boterudes. Les principals diferències les trobem, en ordre ascendent, en la situació laboral –4,5% de diferència entre “altres” i treballadors–, en l'edat –4,9% entre els joves de 15 a 19 anys i els adults de 45 a 54 anys– i en la formació –5,7% de diferència els qui no tenen formació bàsica i els titulats universitaris–.

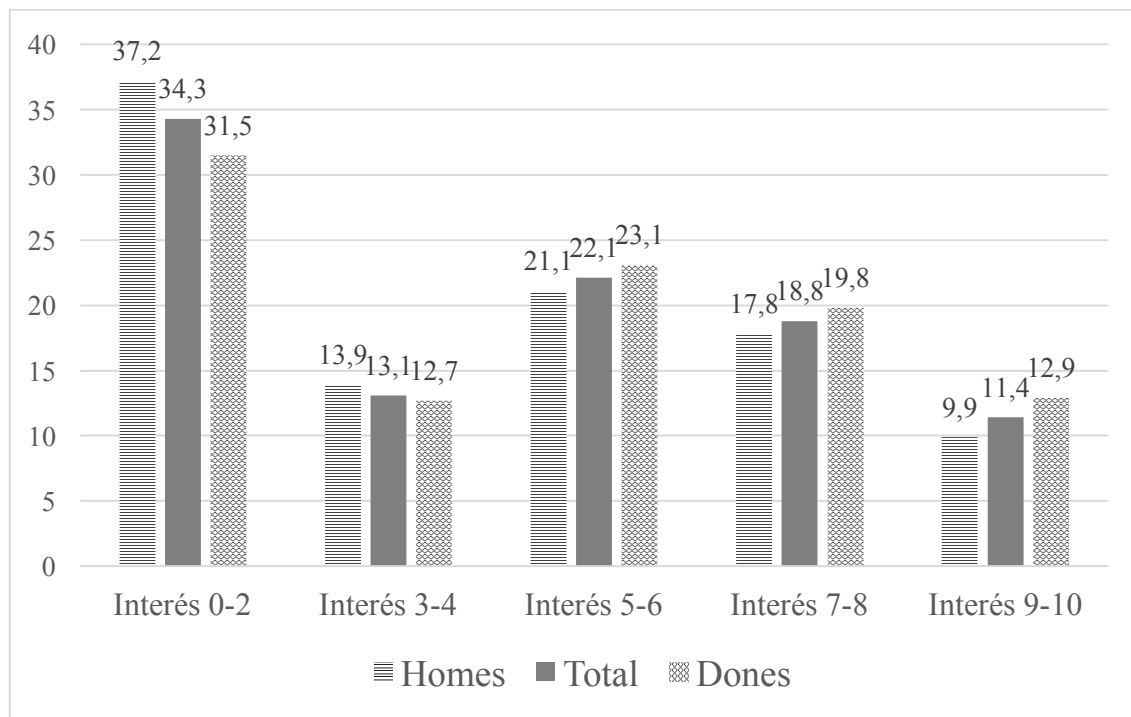
Els dos epígrafs següents són, com ja hem vist a l'inici, els qui més subscriptors tenen a l'hora de justificar-se. La falta de temps és esgrimida, principalment, pels treballadors (31,1%), les parelles amb fills menors de 18 anys (29,4%), les persones d'entre 35 i 44 anys (28,8%) i les persones amb formació universitària (27,4%). La combinació d'aquests diferents trets ens dona la imatge d'un retrat robot –un tipus ideal weberia– del nou obrer del capitalisme financer a qui se li ha pres, no només, la seua força de treball sinó també gairebé tot el seu temps de vetlla: persona adulta, amb formació universitària, que desenvolupa un treball i que viu amb parella i fills menors d'edat. La Sociologia del treball i la Sociologia del temps, efectivament, podran aportar a futures recerques de molt interès.

La falta d'interés, encara més, està especialment vinculada a l'edat i la formació. Han adduït aquest argument, principalment, els enquestats sense formació bàsica (37,1%), els joves de 15 a 19 anys i els de 20 a 24 anys (34,7%), els solters que viuen amb els pares (33,3%) i estudiants (32,2%). En l'altre extrem, i molt vinculat a les dades que oferíem en la gràfica 22, trobem les persones jubilades (14,5%) i de 75 anys i més (10,5%).

El darrer argument present a l'enquesta, no té amb qui anar, ha estat assenyalat per enquestats solters que viuen sols (5,1%) i persones de 75 i més anys (6,6%). En canvi, el trobem en percentatges molt més baixos en el cas de persones que estan treballant (1,6%) i parelles que viuen amb fills menors de 18 anys (1,4%).

Una altra pregunta que introdueix l'enquesta i que ens resulta interessant per al nostre estudi és el grau d'interés pels concerts de música clàssica. L'operativització de la pregunta es produeix per mitjà d'una resposta quintapartita, a mode d'escala Likert, on els entrevistats

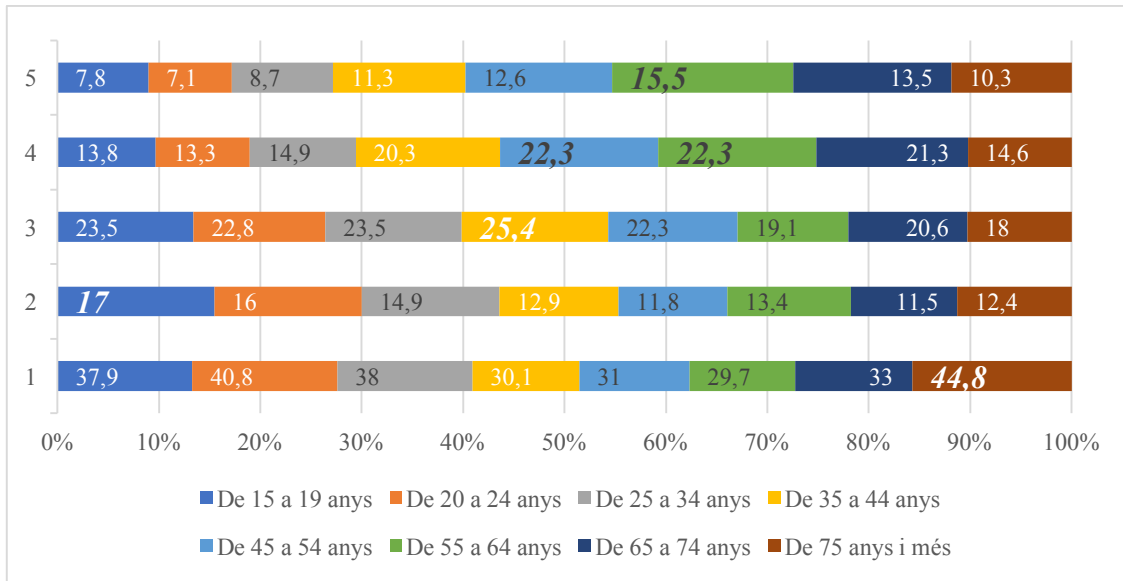
poden escollir 5 opcions de qualificació: 0-2, 3-4, 5-6, 7-8 i 9-10. En la gràfica 27 veiem els resultats totals –i desglossats per sexe– per a cada esglaió.



Gràfica 27 – Grau d'interés pels concerts de música clàssica en dades totals i segons sexe (MECD, 2015: 274)

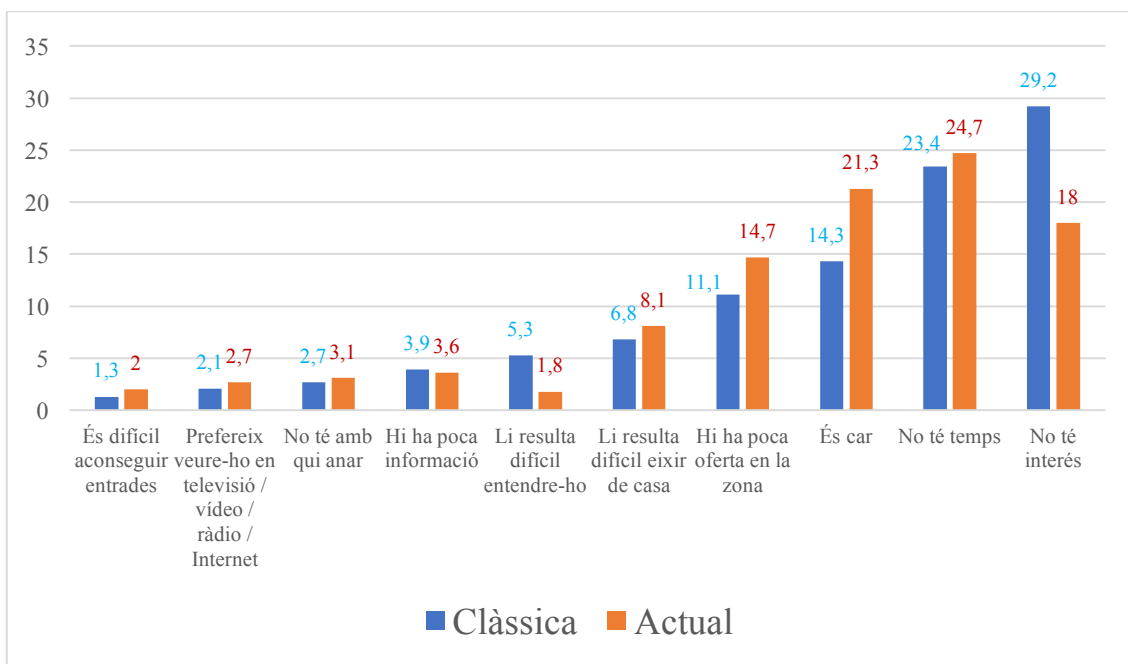
D'aquesta primera gràfica podem extreure dues idees interessants. Primer, l'escàs interès de la majoria de la població que es manifesta en la ingent quantitat de persones que han escollit la qualificació 0-2 (34,3%) i la menor proporció de la qualificació 9-10 (11,4%). Tant evident és aquesta polarització que, en comptes de produir-se una gradació, trobem la primera opció 0-2 sobredimensionada en relació a l'opció 3-4. La segona idea interessant és que, com ja hem avançat abans, entre les dones sembla haver-hi major interès. Això es demostra, fonamentalment, en els 5,7 punts percentuals de diferència en l'apartat 0-2 i en un increment del 3% en el cas del 9-10. En termes generals, la mitja d'interès global se situa en una qualificació mitjana de 4,4 –4,1 en el cas dels homes i 4,6 en el cas de les dones–.

En la gràfica següent mostrem la informació del grau d'interés desglossada per edats. Aquestes dades ens serveixen per aprofundir en la tendència que ens indicava la gràfica 22 i que se centrava en l'assistència als concerts de música clàssica. El primer dels fets que ens sobta en aquestes dades és que, tot i l'aparent aversió del jovent enfront a aquesta música, és el grup de més edat, 75 anys i més, el que mostra un percentatge major d'interés 0-2 (44,8%). Seguit, això sí del grup 15-19 anys en l'interés 3-4 (17%). A partir d'aquí i com ja hem anat veient en les gràfiques anteriors, el grau d'interés va creixen simultàniament amb l'edat. Per això, l'interés 5-6 és esmentat majoritàriament pel grup 35-44 anys (25,4%), l'interés 7-8 és compartit pels grups 45-54 i 55-64 (22,3%) i, finalment, el major grau d'interés és manifestat pel grup 65-74 (15,5%).



Gràfica 28 – Grau d'interès pels concerts de música clàssica segons l'edat (MECD, 2015: 274)

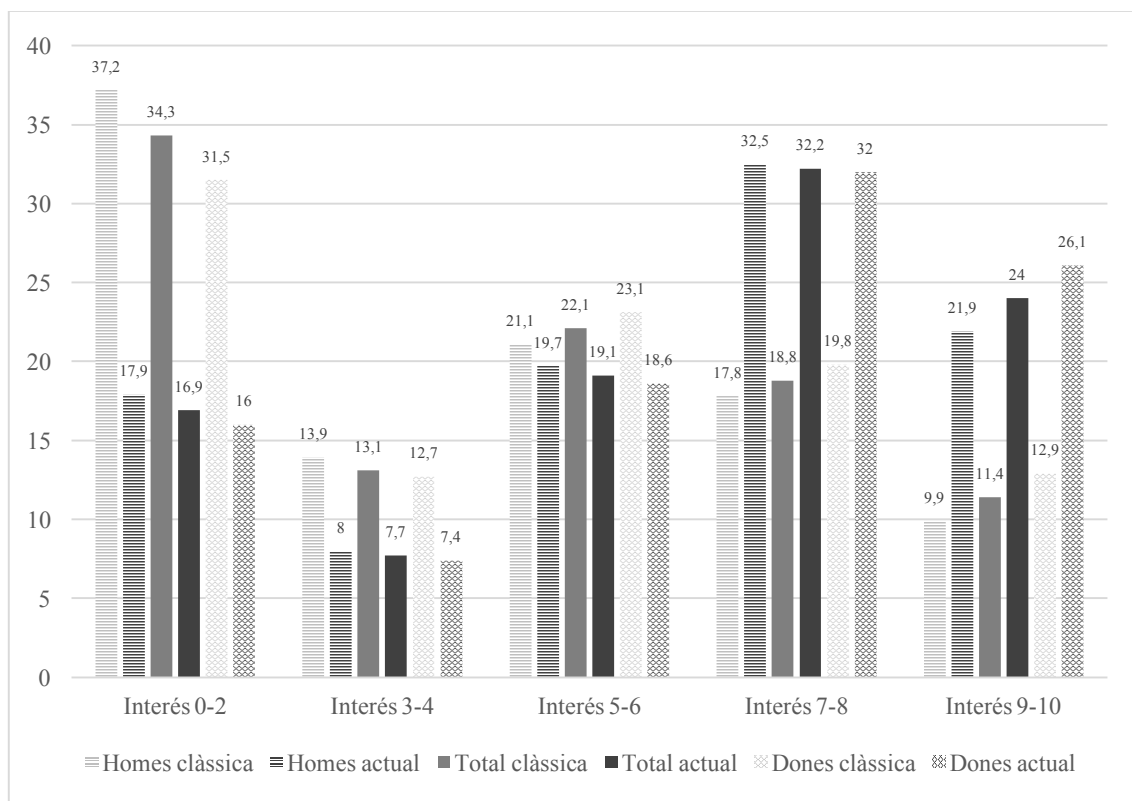
A fi de contextualitzar aquestes dades, hem cregut interessant aportar també algunes de les equivalents a la música actual. En aquest cas, emperò, mostrarem els resultats d'una forma més general i sempre en comparació a la clàssica.



Gràfica 29 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música actual en comparació a la música clàssica (MECD, 2015: 279 i 287)

El primer que veiem són els motius que al·leguen els entrevistats com a justificació per no assistir més sovint a concerts de música actual. La diferència de més de 10 punts percentuals

en relació amb l'interés fa que, necessàriament, la resta d'arguments s'hagen incrementat. I, efectivament, aquest increment és gairebé generalitzat amb excepció de dos elements. Ens hi centrem. El primer és l'escassetat d'informació. Tractant-se d'una oferta cultural més massiva és obvi que la major atenció que rep la música actual als *mass media* possibilita que hi arribe més informació al potencial consumidor. El segon és la comprensió i és que, en aquest cas, els enquestats es justifiquen en menor mesura amb la dificultat d'entendre el producte musical. Com veiem a la gràfica 29, els percentatges són gairebé molt pareguts en quasi tots els casos. On més notem la diferència, això sí, és en el cas de la poca oferta en la zona –al·legat per un 3,6% més– i, especialment, el preu. Si en la clàssica el factor preu elevat era argument per a un 14,3%, en aquesta ocasió la xifra s'eleva fins al 21,3%. En qualsevol cas, els tres principals arguments per a ambdues músiques, tot i que en diferent grau, segueixen sent la falta de temps, de diners o d'interés.

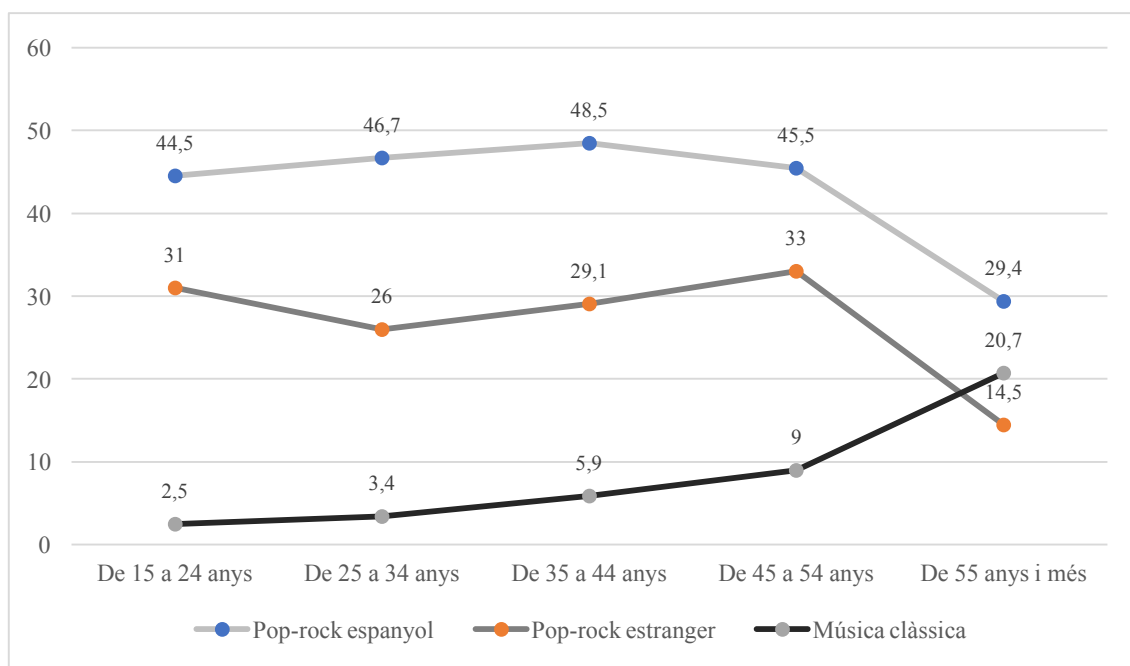


Gràfica 30 – Grau d'interés pels concerts de música actual en comparació a la música clàssica (MECD, 2015: 274 i 280)

L'altre element que volem comparar és el grau d'interés pels concerts de música actual. Si superposem els resultats de clàssica i actual –gràfica 30– podem comprovar com el comportament de l'interés de la clàssica és invers al de l'interés en l'actual. La clàssica sempre es queda per damunt en les tres forquilles inferiors i és a partir de la gradació 7-8 on l'actual supera, molt per damunt (13,4 punts percentuals) a la clàssica i, directament, li dobla el percentatge 11,4% front a 24% en el nivell d'interés 9-10. Per sexes, l'únic valor on les dones superen els homes en interès és en la forquilla 9-10. Això ens confirma, també en aquest àmbit, la major melomania de les dones.

Finalment, el darrer dels elements que podem aprofitar de l'enquesta estatal és l'epígraf que analitza les compres de música enregistrada realitzades en el darrer trimestre. La virtut d'aquest punt és que ens torna els resultats desglossats per gènere musical. Així, comprovem com les músiques més comprades, amb molta diferència, són el pop-rock espanyol (43,7%) i el pop-rock internacional (27%). La música clàssica, en aquest context, assoleix un 8,1% de les vendes i supera, amb aquesta xifra, altres formes musicals com la cançó infantil (6,2%), el jazz (5,2%), el blues (5%), l'electrònica tecno (4,8%), el rap (3,1%) i la lírica (1%), l'òpera (1%) i la sarsuela (0,5%) entre d'altres.

En la següent gràfica, veiem l'evolució per edats de les compres de música pop-rock espanyol, pop-rock internacional i música clàssica. En aquest cas, la variació en relació amb l'edat és més notable que en el cas de l'assistència a concerts de música clàssica. En les altres dues manifestacions sonores, la tendència és menys clara i s'aprecia, en canvi, més fluctuacions que –caldría aprofundir-hi– podem relacionar amb els intèrprets d'èxit de cada generació. Pel que fa al sexe, i a diferència del que ens mostraven les dades sobre la gradació de l'interés, en aquesta ocasió són els homes els que majoritàriament adquireixen les gravacions. D'aquests tres gèneres ressenyats, només en el cas de pop-rock espanyol hi ha més compres per part de dones –44,2% front al 43,3%–.

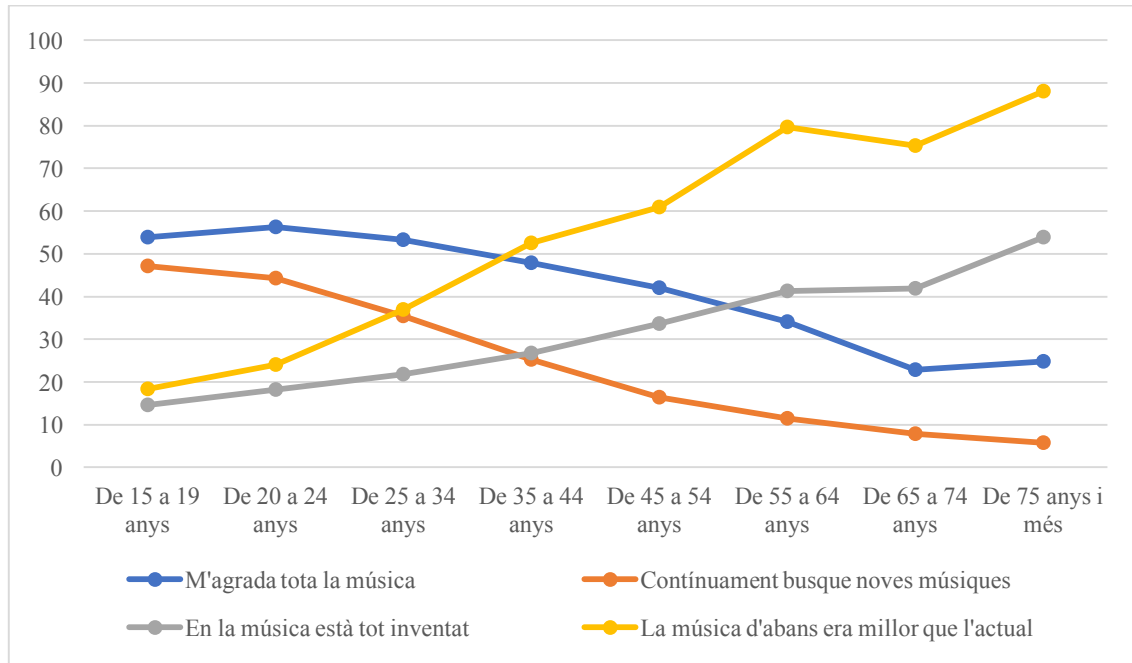


Gràfica 31 – Persones que han comprat música gravada en un trimestre, segons l'edat (MECD, 2015: 260)

Acabem aquest apartat amb la presentació d'unes dades que, desgraciadament, només es van recollir en l'Enquesta d'hàbits i pràctiques culturals 2002-2003 i que no han tingut continuïtat. Es tracta de l'epígraf 5.2 "Persones segons l'opinió que tenen al voltant de la música". En aquest punt s'indicaven huit afirmacions davant les quals la persona entrevistada podia adscriure's o no. Dins aquestes qüestions duals, trobem que hi ha tres que poden servir-nos,



especialment, per a plantejar les futures polítiques de divulgació de la música clàssica contemporània i que ens dibuixen una escaleta ideològica a partir dels 55 anys. Aquesta fita cronològica, segons els resultats d'aquest epígraf, ens marca la frontera entre la persona oberta i aparentment de gustos heterogenis amb la persona conservadora i de gustos molt tancats. La gràfica 32 ens serveix per comprovar aquesta evolució.



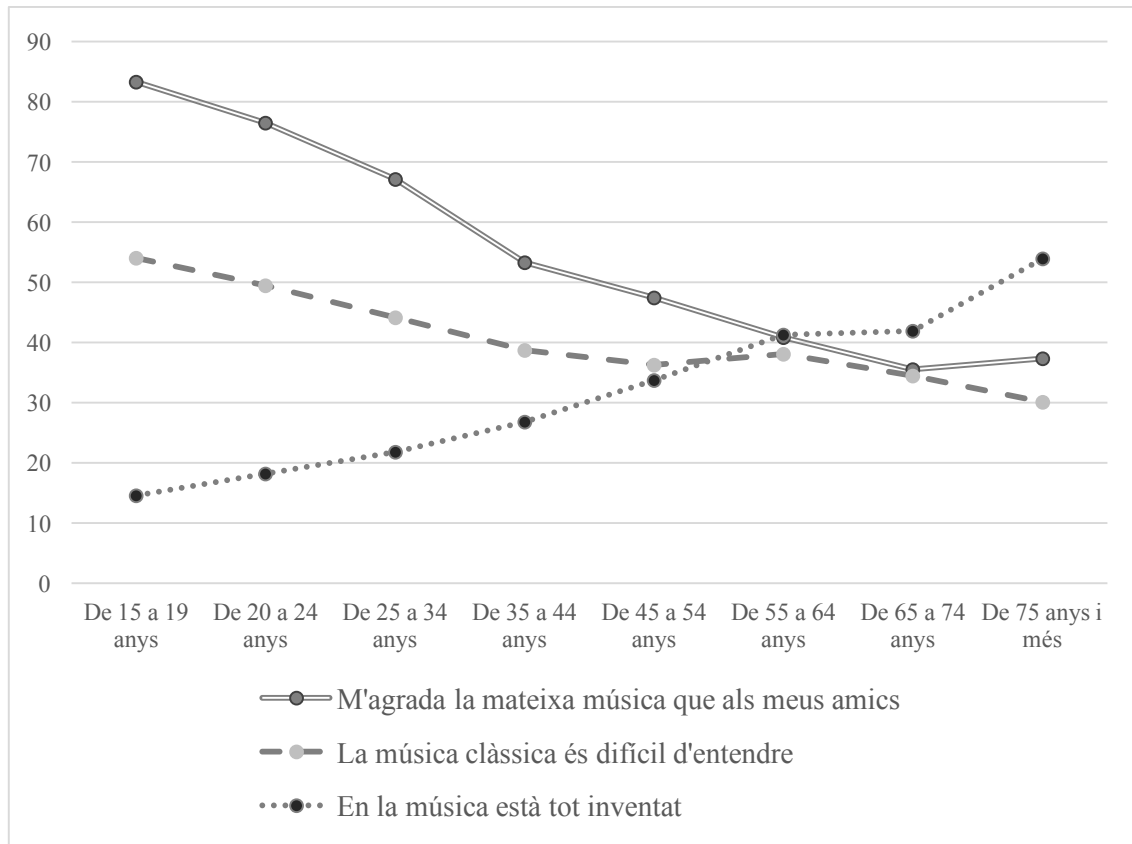
Gràfica 32 – Persones segons l'opinió que tenen al voltant de la música, casuística 1 (Ministeri de Cultura i Fundació Autor, 2004: 3)

La gràfica 32 ens mostra molt clarament el procés que es produeix al llarg de la vida de la persona en relació amb la música –i, probablement, amb la resta d'àmbits socials–. Partim d'un jove que assegura que li agrada tota la música –un fet que, més que una realitat efectiva, és una manifestació d'intencions– i que contínuament busca noves músiques que li puguin agradar més que les que ja coneix a una maduresa, a partir dels 55 anys, on es considera que en la música està tot inventat i, sobretot, que la música d'abans era millor que la que es fa ara. Aquesta inversió de termes que comença a produir-se a partir dels 25 anys i que es completa 30 anys després, ens deixa, emperò, un perfil molt vinculat a les formes de consum i d'identitat de la música actual. Seguint Susana Flores (2010), les persones s'identifiquen molt amb la música de la seua adolescència i joventut. La música d'abans, en aquest context, no és la música antiga històricament sinó la música dels anys anteriors. Per això trobem que, per sota dels 20 anys, ja hi ha 1 de cada 5 enquestats que s'adscriuen a l'afirmació “la música d'abans era millor”. Argument que s'eleva quasi al 40% en gent de 25 a 34 anys i que supera el 50% en la forquilla 35-44 anys. El 88% dels qui tenen 75 anys i més s'adscriuen a aquesta opció.

A priori, doncs, aquest públic jove i obert hauria de ser l'objectiu fonamental de qualsevol proposta innovadora i trencadora. Fins als 45 anys, menys d'un terç dels enquestats considera que en la música està tot inventat i, per tant, poden ser més curiosos i voler saber què és allò



que s'està inventant. Les dificultats d'aquesta difusió, emperò, ens les mostra la gràfica 33. En aquesta ocasió, hem acompanyat a l'afirmació "en la música està tot inventat" amb la dificultat de la música clàssica i la coincidència de gustos amb les amistats.



Gràfica 33 – Persones segons l'opinió que tenen al voltant de la música, casuística 2 (Ministeri de Cultura i Fundació Autor, 2004: 3)

L'evolució d'aquesta gràfica ens explicita les dificultats que tindriem amb el públic jove. I és que, davant l'obertura de mires i les ganes d'innovar, ens topem amb una elevada incomprensió de la música clàssica –fet que baixarà però que es mantindrà tota la vida en unes xifres prou elevades, sempre, per damunt del 30%– i una total adscripció als gustos existents del context social fins passada la trentena. Aquesta dificultat s'ha vinculat sovint a les etiquetes i els prejudis al voltant de la música clàssica. Com veurem en el capítol corresponent, molts troben en el canvi de nom i en terminologies alternatives, la fórmula que podria apropar la música nova als nous públics.

Com a conclusió d'aquest apartat volem remarcar les semblances que hi ha entre música clàssica i música actual, especialment, en el seu consum i en les justificacions que s'aporten per no consumir-ne més. L'estigma que pesa sobre la clàssica –la falta de comprensió– és un fet que l'allunya, especialment, del públic més jove i provoca, com hem mencionat en capítols anteriors, que s'acabara erigint com a fet metafísic allunyat de les capacitats humanes. En termes sociodemogràfics, la música clàssica està lleugerament menys marcada que la música actual, que presenta un descens molt marcat a cada nou nínxol d'edat. Finalment, també en



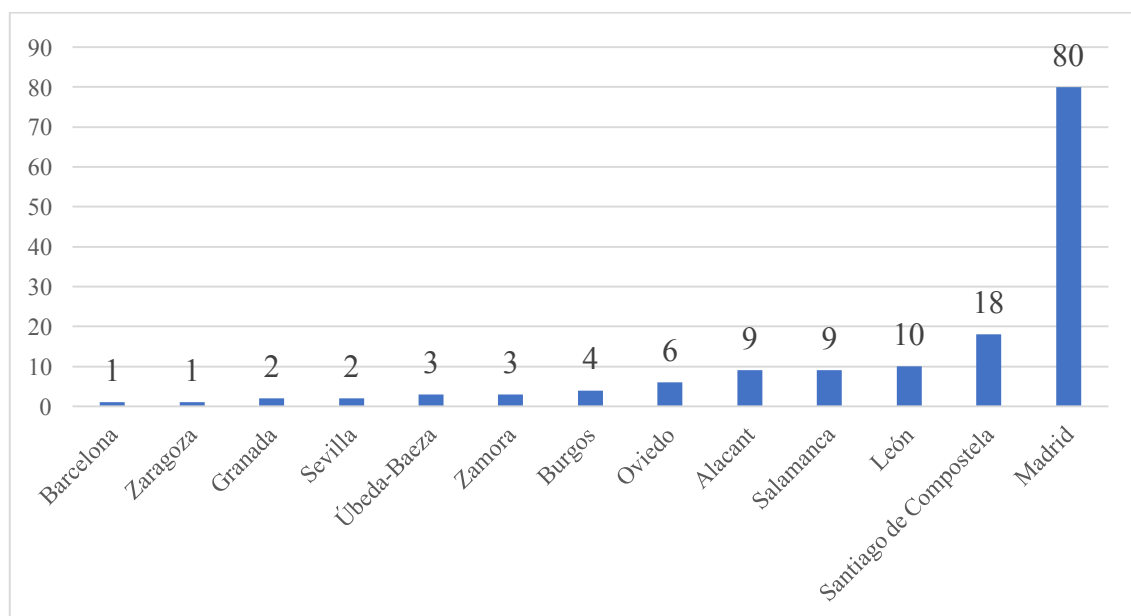
termes generals, les dones acostumen a consumir més música que els homes i a posicionar-se en major grau d'interés respecte a ella.

Les dades, ben interessants, que aporten els dos estudis que hem anat citant, s'haurien de completar amb d'altres preguntes sobre els gustos –i els disgustos– i reprenent les preguntes sobre la concepció de la música que es té. Alhora, també caldria completar aquests apropaments al fet cultural amb entrevistes en profunditat i grups de discussió que ens permeteren acabar d'entendre i situar en la lògica dels discurs l'esbós que ens plantegen les matrius de dades.

7.2.3.2. Els cicles del CNDM

Per a l'elaboració d'aquest apartat hem comptat amb les dades facilitades pel Centro Nacional para la Difusión Musical (CNDM) referides a la temporada 2013-2014. Tot i tractar-se de dades globals, per cicles, i sense desglossar, la seua anàlisi ens permet entendre com s'organitza la programació cultural des dels organismes estatals i dur a terme alguna comparativa entre músiques de diferents estils.

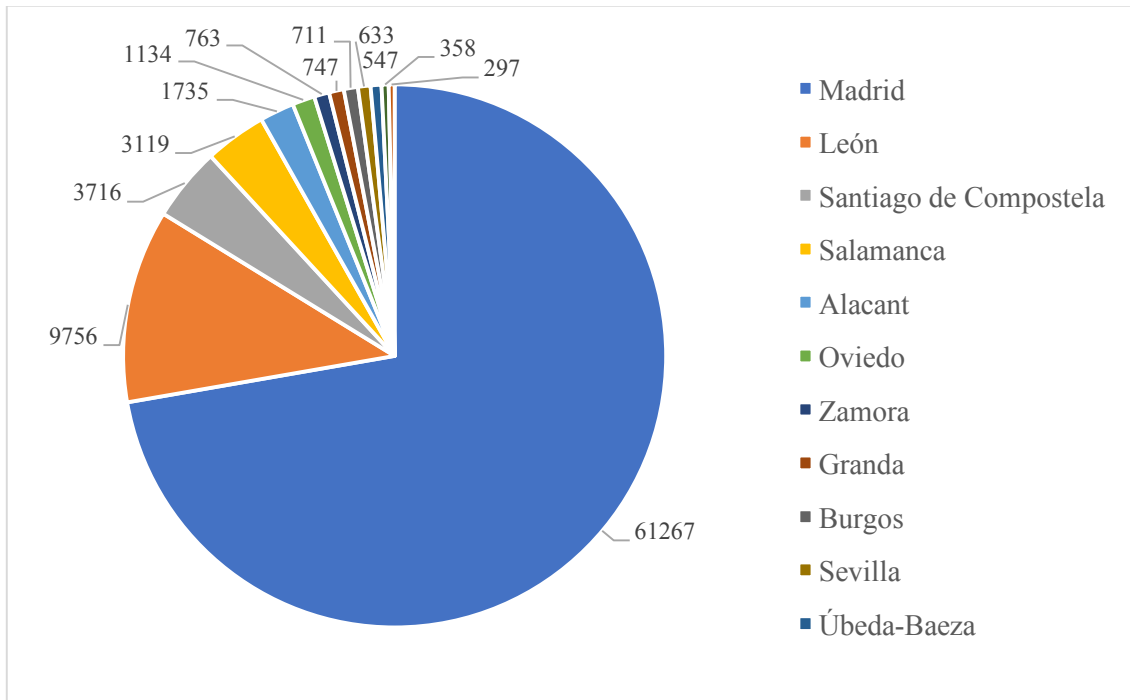
En termes generals, la temporada 2013-2014 es va tancar amb un total de 148 concerts organitzats. Unes propostes culturals que havien atret a 84.783 persones i que suposaven un aforament mitjà del 81,35%. En terminologia del propi CNDM, la temporada s'estructura en 4 grans blocs: els concerts dels Cicles de Madrid (77 concerts), els concerts dels Cicles de León (10), els Circuits (52) i els Concerts educatius (9). Dels 148 concerts celebrats, 6 són monogràfics mentre que la resta constitueixen alguna mena de continuïtat –d'entre 2 concerts, cas del Festival Internacional de Música i Dansa de Granada, i 12 concerts de les Series 20/21 que es desenvolupen al Museu Reina Sofia–. Tot i els aparents intents de descentralitzar la programació, tal com veiem a la gràfica 34, Madrid segueix sent la gran beneficiada.



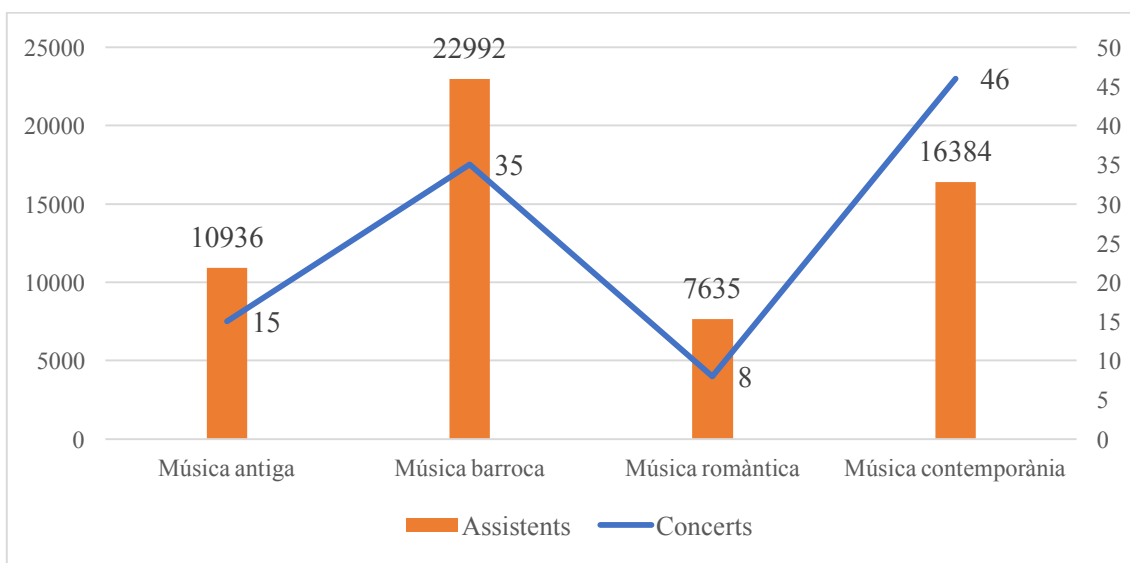
Gràfica 34 – Nombre de concerts, segons la ciutat, en la temporada 2013-2014 del CNDM (Centro Nacional para la Difusión de la Música)



De fet, les 13 ciutats escollides representen només 8 comunitats autònomes: Comunitat de Madrid (80 concerts), Castilla y León (26), Galicia (18), País Valencià (9), Andalucía (7), Astúries (6), Aragón (1) i Catalunya (1). Igualment, per nombre d'assistents, com veiem a la gràfica 35, la ciutat capital segueix tenint uns nombres molt més elevats que la resta. D'aquesta forma, Madrid amb el 54,1% dels concerts programats arriba al 72,3% dels assistents a tota la programació del CNDM.



Gràfica 35 – Nombre d'assistents a concerts, segons la ciutat, en la temporada 2013-2014 del CNDM (Centro Nacional para la Difusión Musical)



Gràfica 36 – Nombre de concerts i d'assistents, segons l'estil musical de la programació, en la temporada 2013-2014 del CNDM (Centro Nacional para la Difusión de la Música)



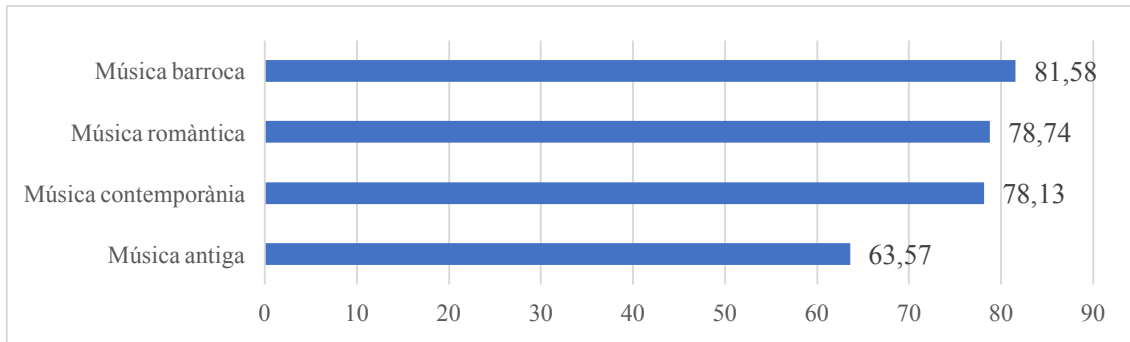
Ens centrem a continuació a analitzar les dades dels concerts, segons l'estil de la música. Dins de la programació podem identificar-hi propostes específiques de música antiga, música barroca, música romàntica i de música contemporània –a banda d'altres músiques que queden fora del nostre abast com el flamenc o el jazz–.

Com veiem a la gràfica 36, la música contemporània és la que presenta una major oferta traduïda en nombre de concerts (46). Tot i això, el seguiment és molt superior en el cas de la música barroca (22992 assistents). En termes generals, la contemporània abasta una mitjana de 356,17 espectadors per concert i la barroca s'enfila fins als 656,91 espectadors per concert. Són xifres, emperò i en termes absoluts, més modestos que en el cas de la música antiga (729,07 espectadors/concert) i la romàntica que és la més seguida amb 954,38 espectadors per concert de mitjana.

Cicle	Tipologia	Percentatge
VIII Músicas Históricas de León	Antiga	98,82%
Universo Barroco – Sala de Cámara	Barroca	98,11%
Series 20/21 MNCARS	Contemporània	89,45%
Britten Classics	Contemporània	86,73%
XII Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora	Barroca	84,78%
Salamanca Barroca	Barroca	78,76%
Lied	Romàntica	78,74%
Series 20/21 Auditorio	Contemporània	76,94%
Universo Barroco – Sala Sinfónica	Barroca	75,36%
Oviedo Primavera Barroca	Barroca	70,88%
Xornadas Contemporáneas de Santiago de Compostela	Contemporània	69,18%
Alacant Actual	Contemporània	68,36%
XXXI Festival de Música Antiga de Sevilla	Antiga	67,20%
XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza	Antiga	54,16%
IX Músicas Históricas de León	Antiga	34,09%

Taula 21 – Percentatges d'assistència als diferents cicles del CNDM en la temporada 2013-2014 (Centro Nacional para la Difusión de la Música)

En la taula 21, presentem el percentatge d'aforament de cadascun dels cicles inclosos en la gràfica anterior. El que primer sorprén és l'excepcionalitat del cicle de músiques històriques de Lleó en la seua huitena edició: molt per sobre de la resta –a excepció del cicle Universo Barroco – Sala de Cámara– de percentatges i, especialment, de la seua següent edició –que presenta un descens del 64,73%–. Si considerem aquesta una excepció, sí que observem que les propostes de música antiga són les que menys omplien els auditoris i espais equivalents. La música romàntica, amb un únic cicle molt específic, és queda en un resultat positiu del 78,74% i la barroca i la contemporània presenten unes xifres més o menys semblants tot i que essent lleugerament més positives les de la música barroca (81,58% d'assistència mitjana) que les de la contemporània (78,13%). Les dades d'assistència mitjana de cada gènere musical les presentem visualment en la gràfica següent.



Gràfica 37 – Percentatge d'assistència mitjana, segons la tipologia de la música, als cicles del CNDM en la temporada 2013-2014 (Centro Nacional para la Difusión de la Música)

Amb la informació obtinguda fins el moment –i, sobretot, a l'espera de poder incloure dades de les programacions simfòniques– els nostres resultats s'han de llegir amb certa precaució i provisionalitat. En el context de les músiques més *outsiders* del cànon clàssic que presenta el Centro Nacional para la Difusión de la Música, la música contemporània presenta una situació de contrastos: amb algunes dades més positives que d'altres. En la part negativa, l'excessiva concentració de l'oferta en la capital de l'estat i la menor quantitat de persones de mitjana en cada concert. En la part positiva, l'elevada xifra de concerts programats, el 31,08% de tota la programació del CNDM, i l'elevat percentatge d'aforament assolit. Evidentment, aquesta és una part important de l'oferta cultural que cal promoure i conservar –és l'espai per a les propostes més agosarades, per als públics més fanàtics i per als monogràfics més complets– però que caldria transvasar, de forma completa i desacomplexada, a les programacions més multitudinàries. Només, així, s'estarà duent a terme una vertadera tasca de divulgació musical.

7.2.3.3. Un cas específic: Alicante Actual

Plantejats els elements més globals de l'audiència, finalitzem aquest apartat amb l'anàlisi d'un cas específic: el cycle Alicante Actual. Aquesta proposta anual és hereva de l'antic Festival de Música Contemporània d'Alacant –Festival de Música a seques, en els darrers anys– que va deixar d'organitzar-se després de la seua 28ena edició, celebrada el 2012. El paradigma de l'austeritat i de la contenció de les despeses –repetit a mode de credo neoliberal des de l'any 2008– es va endur per davant un festival que va arribar a presentar agrupacions com l'Orquesta Nacional de España o el Birmingham Contemporary Music Group i que servia de punt de trobada i diàleg per a creadors, intèrprets, empreses i mitjans de comunicació. Des de la temporada 2013-2014, el Centro Nacional de Difusión Musical, CNDM, (anteriorment Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, CDMC), dependent de l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, inclou aquests concerts dins la seua temporada de cicles que desenvolupa arreu de l'estat, com ja hem vist en l'apartat anterior.

Dels nou concerts programats en aquella primera temporada, sis anaren a càrrec d'*ensembles* vocals o instrumentals. En la temporada que es desenvolupa mentre redactem aquestes línies, 2016-2017 –i que ha quedat fora de l'anàlisi de les audiències, igual que la 2013-2014, per motius obvis de planificació i calendari– els nou concerts són, exclusivament, per a solista de piano. Aquesta tendència demostra el constant abaratiment i alhora, la pèrdua d'una

programació contemporània heterogènia en benefici d'un format específic que enriqueix el conjunt de la programació del CNDM però que empobreix l'oferta específica d'Alacant. Aquesta tendència s'observa perfectament en la gràfica següent.



Gràfica 38 – Tipologia dels intèrprets segons la temporada de l'Alacant Actual

La proximitat geogràfica ens ha permès poder seguir de manera directa la programació de tots aquest anys. En el present apartat, doncs, analitzarem les dades d'audiència desglossades per programa i veurem, fins a quin punt, el repertori i l'agrupació poden arribar a influir en el seguiment dels públics. Hem d'indicar, d'una banda, un element metodològic bàsic: la forma d'obtenir les dades ha estat per recopilació directa. És a dir, hem assistit a tots els concerts i, un cop allí, hem realitzat un recompte directe del públic present en el moment de començar el concert. Aquesta operació ha sigut relativament fàcil ja que, celebrades totes les interpretacions a la sala de cambra, la nostra visió des del lateral de la sala ens facilitava dur a terme aquest recompte. D'altra banda, cal senyalar que al llarg de la temporada, el Conservatori Superior de Música d'Alacant ha anat facilitant invitacions gratuïtes al seu alumnat perquè pogueren assistir a aquests concerts. Concerts que, en moltes ocasions, tenien una continuïtat acadèmica en forma de conferències o classes magistrals al propi centre superior.

Com ja s'ha indicat, el propòsit d'aquest apartat consisteix a tractar d'establir –a petita escala– si existeix cap mena de correlació entre la tipologia de la programació (cronologia de les obres programades, compositors, tipus d'agrupació intèrpret) amb el seguiment de l'audiència. Per això hem identificat, successivament, la mitjana de l'any de composició de les obres programades, si es tractava –en conseqüència– de monogràfics de música contemporània o de programes mixtos (amb obres d'altres segles), la tipologia dels intèrprets i el nombre d'espectadors.

Tots els concerts s'han celebrat a la sala de cambra de l'Auditorio de la Diputació de Alicante (ADDA). Un espai que compta amb 282 butaques i un aforament de fins a 290 persones –comptant els espais per a les persones amb discapacitat física que necessiten utilitzar cadires de rodes–. Per als càlculs d'assistència, en qualsevol cas i donat que no s'han utilitzat els espais per cadira de rodes, empraren les 282 butaques com el 100% de la sala. Els concerts sempre

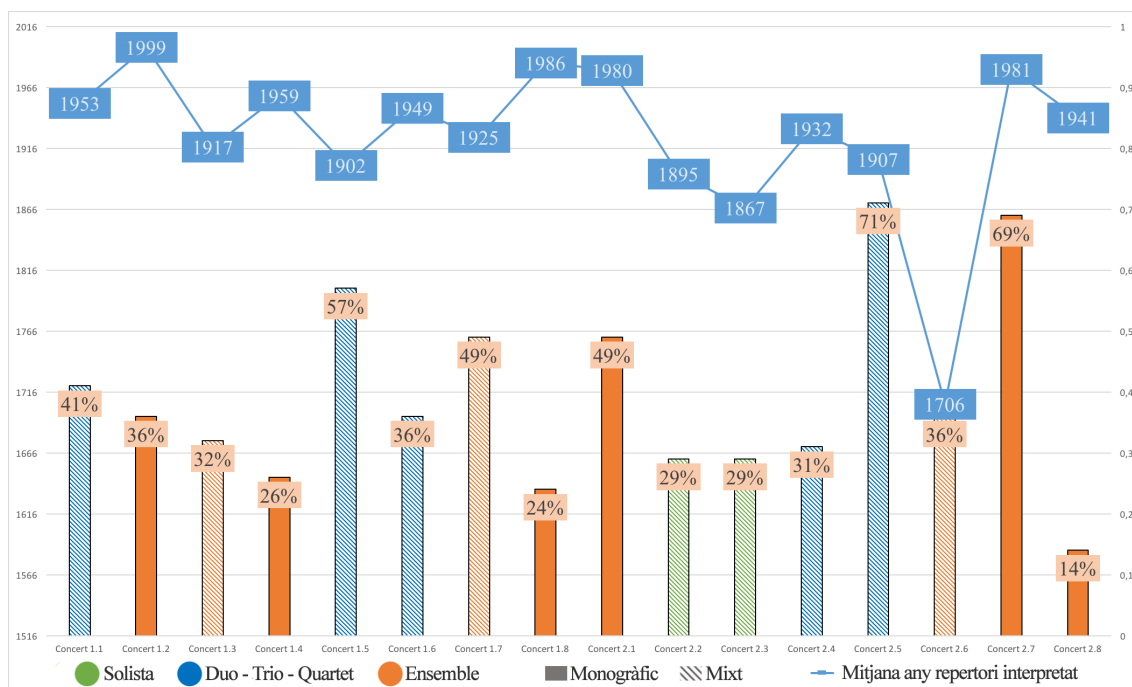


s'han dut a terme en dies d'entre setmana, especialment, dimarts i dimecres. Les dades recollides corresponen als concerts celebrats en les temporades 2014-2015 [Temporada 1] i 2015-2016 [Temporada 2]. D'aquesta forma, ens centràvem en la mateixa forquilla temporal que en la resta de la investigació. Dit açò, les dades obtingudes ens permeten configurar la següent taula:

Temporada	Concert	Espectadors totals	Percentatge	Mitjana repertori	Repertori	Tipologia
Temporada 1	Concert 1.1	116	41%	1953	Mixt	Duo
	Concert 1.2	101	36%	1999	Monogràfic	Ensemble
	Concert 1.3	90	32%	1917	Mixt	Ensemble
	Concert 1.4	74	26%	1959	Monogràfic	Ensemble
	Concert 1.5	168	57%	1902	Mixt	Quartet + cantant
	Concert 1.6	101	36%	1949	Mixt	Quartet
	Concert 1.7	137	49%	1925	Mixt	Ensemble
	Concert 1.8	69	24%	1986	Monogràfic	Ensemble
Temporada 2	Concert 2.1	138	49%	1980	Monogràfic	Ensemble + cantant
	Concert 2.2	81	29%	1895	Mixt	Solista
	Concert 2.3	83	29%	1867	Mixt	Solista
	Concert 2.4	87	31%	1932	Mixt	Quartet
	Concert 2.5	201	71%	1907	Mixt	Quartet
	Concert 2.6	102	36%	1706	Mixt	Esemble
	Concert 2.7	195	69%	1981	Monogràfic	Ensemble
	Concert 2.8	40	14%	1941	Monogràfic	Ensemble + cantant
TEMPORADA 1 Mitjana global		107	38%	1949		
TEMPORADA 2 Mitjana global		116	41%	1901		

Taula 22 – Assistència, repertori i intèrprets en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 del cicle Alacant Actual

L'element més significatiu que ens aporta aquesta taula –a nivell estilístic– és el fet que, en tots els casos, han estat els ensembles les úniques agrupacions que han abordat repertoris íntegrament contemporanis. Pel que fa al seguiment, la forquilla de l'assistència s'ha mogut entre el 14% de la pitjor entrada, concert 2.8, i el 71% del concert 2.5. En termes generals, entre una temporada i la següent, l'assistència ha crescut 3 punts percentuals, passant d'una mitjana de 107 espectadors, en la temporada 2014-2015, a 116 espectadors en la temporada 2015-2016. Proporcionalment, entre una temporada i altra, el que ha disminuït ha estat la data mitjana de les composicions programades. D'una primera temporada amb l'any 1949, com a data mitjana, hem descendit, en la segona temporada, gairebé un decalustre fins el 1901.



Gràfica 39 – Percentatge d'assistència, mitjana del repertori i tipologia dels intèrprets en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 del cicle Alacant Actual

La combinació de dades de la gràfica 39 ens permet aprofundir en l'anàlisi. D'una banda, veiem molt nítidament com la primera temporada té tots els concerts amb obres programades, de mitjana, en anys del segle XX. La seua forquilla temporal, de fet, s'allarga de 1902 a 1999 –aquest darrer, el concert amb la música més literalment *contemporània* de tota la sèrie–. En la segona, dos concerts s'ubiquen en el segle XIX i un tercer, fins i tot, en principis del segle XVIII. En qualsevol cas, hem vist justificat l'apel·latiu *actual* del cicle en el fet que no hi ha hagut cap concert amb un programa que excloguera la música dels segles XX i XXI.

Plantejats els índexs estadístics pertinents – χ^2 i ϕ de Pearson–, els resultats ens indiquen que no existeix dependència entre cap de les variables. Per tant, podem concloure que no existeix cap mena de relació entre la cronologia del repertori, el tipus d'intèrpret i l'assistència del públic. Evidentment, som conscients de les limitacions de la mostra obtinguda i de la necessitat, imperant si es vol aprofundir en aquesta qüestió, de comptar amb un volum



de dades més ingent per tal d'aplicar els càlculs estadístics. També, el fet d'analitzar un cicle monogràfic ens impedeix arribar a resultats comparatius amb la resta de propostes musicals.

El concert 2.5, el que més seguiment del públic va tenir, presentà una programació que mesclava Bach i Piazzolla. Precisament, la música més al límit entre la clàssica i la tradicional, el tango orquestral, fou la que rebé una major atenció. El següent concert, per sobre del 50% de públic, fou el 2.6, a càrrec del Grupo Enigma. Un mes més tard, amb un programa cronològicament prou semblant –també a càrrec d'un ensemble, però amb veu, i unes músiques a cavall entre el jazz i la cinematografia– s'assolia la pitjor entrada: 14%. Aquestes oscil·lacions, més que servir-nos de resposta, ens obrin més interrogants i ens assenyalen les vies per les que pot seguir la recerca sociomusicològica.

7.2.3.4. Els discursos dels abonats simfònics

Amb les dades presentades fins ara, el lector pot haver-se fet una imatge més o menys definida del consum musical a l'Estat espanyol i, especialment, de la situació de la música clàssica, en general, i la clàssica contemporània, específicament. Tot i això, les grans dades quantitatives no són més que una ullada telescòpica de la realitat social. Per tal d'abordar, amb profunditat, el fenomen cal, doncs, que ens aproximem amb la reflexivitat qualitativa i que deixem que siguin, els propis públics, els qui definisquen el seu propi terreny de joc.

A fi de delimitar l'estudi, i per tal de donar una certa coherència i continuïtat al treball, hem cregut convenient tractar aquesta qüestió amb l'organització d'un grup de discussió conformat per persones abonades a una temporada simfònica. Per proximitat a l'investigador –i per disposició de l'auditori– hem escollit l'Auditorio de la Diputación de la Alicante (ADDA). Centre cultural multiespai –amb sala simfònica, sala de cambra, sala de conferències i diversos espais per a congressos, reunions i despatxos–, fou inaugurat en setembre de l'any 2011, precisament, amb les actuacions del 27é Festival de Música Contemporània d'Alacant. La primera temporada d'abonament, celebrada íntegrament en l'any 2012, es va veure acurtada pel retard en l'inici dels concerts. Des de llavors, s'acumulen ja cinc temporades finalitzades i, la sisena, que està en curs en el moment de redactar aquestes línies.

Aquesta tècnica d'investigació s'aplica unes hores abans de celebrar-se el seté concert de la temporada, en el mes de febrer de 2017. Les persones participants havien estat contactades, prèviament, pel personal de l'auditori. Aquest personal de producció s'havia adreçat a elles, personalment, en anteriors concerts per tal d'oferir-los la possibilitat de participar en un estudi universitari. En aquesta ocasió, la mostra escollida podia ser aleatòria ja que, segons les observacions prèvies dels treballadors, el públic assistent és –en termes sociodemogràfics– força homogeni. Finalment, deu persones s'avingueren a col·laborar però només sis es personaren a l'activitat. Considerant que ens trobàvem dins les quantitats que aconsella Ibáñez per a aquests grups (2003), donàrem per bona la configuració i duguérem a terme el grup de discussió.

Els trets sociodemogràfics dels participants venen indicats en la taula 23. Com veiem, l'any de naixement de totes les persones abraça una forquilla, força estreta, de 23 anys. I, si obviem



el valor més allunyat del conjunt, la xifra es redueix a 15 anys. Per ocupació tenim tres grups diferents: els jubilats, les persones –docents– que treballen en l'àmbit de la música, i les que treballen en altres ocupacions o en la cura de la llar i la família. Tots viuen, actualment, en localitats de la província d'Alacant tot i que, dues persones, provenen de territoris castellans. L'absència de les persones contactades fou el que, finalment, impossibilità una major paritat entre dones i homes.

Codi	Província d'origen	Sexe	Professió	Any de naixement
A1	Alacant	Dona	Professora	1959
A2	Alacant	Home	Professor	1964
A3	Alacant	Home	Administratiu	1964
A4	Palencia	Home	Jubilat	1944
A5	Albacete	Home	Jubilat	1952
A6	Alacant	Dona	Mestressa de casa	1967

Taula 23 – Persones participants en el grup de discussió de l'ADDA

L'anàlisi que desenvoluparem en les pàgines següents s'articula al voltant dels diversos eixos esquemàtics que ens ajudaran a entendre les diferents posicions discursives. Principalment, la figura 7 ens mostra els trets bàsics del grup, les posicions dels seus integrants i elements determinants en la seua configuració.

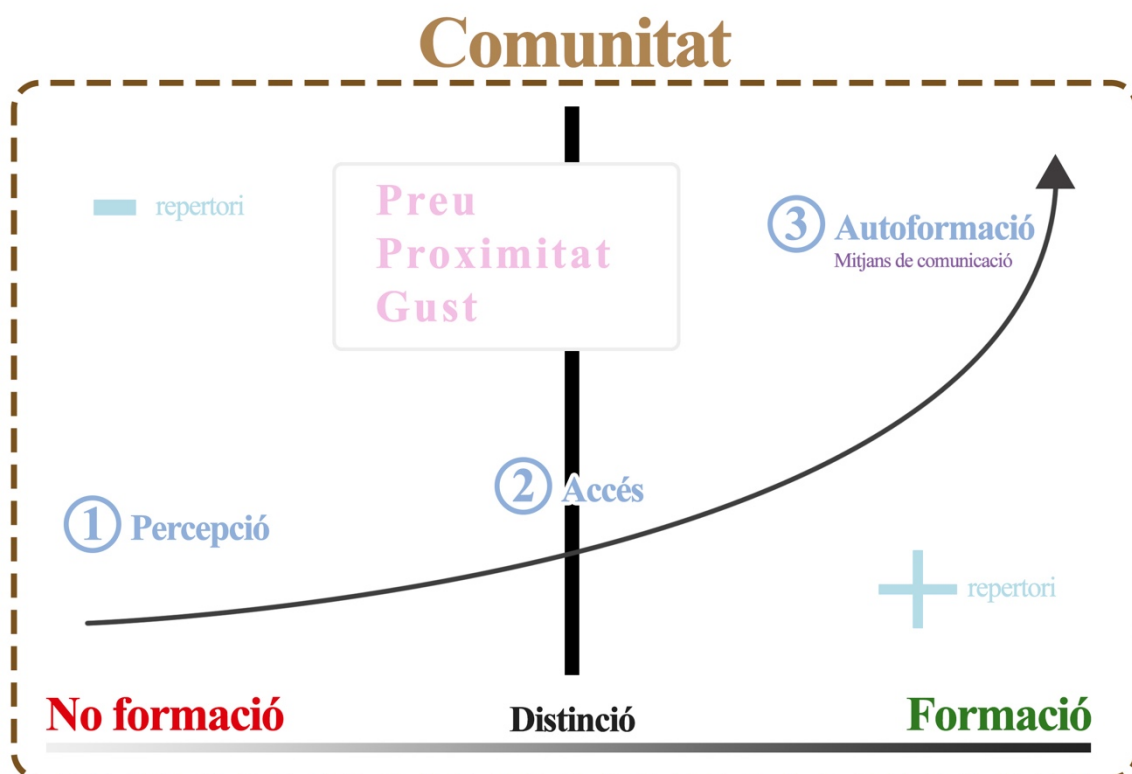


Figura 7 – Posicions discursives del grup de discussió de l'ADDA

El col·lectiu dels abonats

El primer que observem, en termes generals, és l'existència entre les persones abonades d'un sentit de pertinença a una comunitat. El fet de compartir un espai físic, un contacte –implícit–periòdic i una trajectòria de consum, articula la vinculació al grup. Afirmava A4: “Con estos señores asisto a todas las [...] a todas que se dan. El lunes tenemos una. Y soy *abonao* en... en lo de temporada”. Quan el grup torna, una vegada i una altra, sobre exemples més o menys recents d'interpretacions a l'auditori, es fa amb la normalitat de qui sap que comparteix un bagatge comú amb els altres integrants: “El día del concierto de la *Cuarta* de Mahler” (A2), “Pues eso es lo que yo quería decirlos respecto, el otro día, a la *Cuarta* que a mí me pareció extraordinario el concierto” (A5), “[...] recuerdo que vinieron con Ricardo Chailly, con la *Novena* de Beethoven y aquello fue... memorable” (A5), “Lo que hicieron el otro día fue *pa* matarles” (A2), “Esto fue... la chica que tocaba el piano, ¿no?” (A6), “A mí, concretamente, la interpretación me gustó mucho” (A5).

En aquest cas, la trajectòria, més o menys llarga, com a abonat ja inclou un primer element de distinció entre uns i altres. Mentre que alguns com A4 “...cuando se ha creado el ADDA pues es de las cosas que desde el primer momento he tenido esa posibilidad de... He visto un mundo nuevo” o com A5 “llevo todas las temporadas aquí en el ADDA” compten amb l'experiència d'haver assistit als concerts des de la pròpia inauguració del centre, altres com A6 manifesten sentir-se en desigualtat de condicions a l'hora de manifestar una opinió més fonamentada “Yo no puedo opinar mucho porque es el primer año que vengo. Además, tengo un abono compartido con lo cual tampoco vengo a todos [...]Y bueno, claro, yo me incorporo ahora, pero todos los que lleváis margen de antes pues ya lleváis... o sea...”.

La pròpia perspectiva de la pèrdua de l'abonament es viu com l'expulsió d'un espai privilegiat. La caiguda d'una posició que, una vegada perduda, seria extremadament difícil de recuperar: “Y luego por otro *lao*... el ser abonado también es porque si te desprendes del abono te da la sensación de que no es muy fácil conseguir otro, ¿verdad?”, pregunta d'A5 que responen taxatiu A3 –“[riu] No, no...”– i informatiu A2 “Hay cola...”.

Així doncs, comprovem com la cohesió del grup ve donada per la possessió de l'abonament, per la seua continuïtat i per la trajectòria compartida en els concerts i temporades anteriors. Aquesta comunitat no s'hauria pogut construir sense l'existència de l'abonament. La cohesió i l'abast que possibiliten la seua oferta fa que tinguem en aquest col·lectiu el sinònim –i la plasmació concreta– més evident del que és la comunitat de consumidors de música clàssica d'un territori determinat (ciutat de l'auditori i localitats de la rodalia).

Formació i distinció

D'aquesta suposada uniformitat del col·lectiu d'abonats n'és ben conscient el propi grup: “[...] está dedicado a un público muy específico. Porque... de hecho, hay una uniformidad en la gente que generalmente pues vais ¿no? –o vamos– al [...] pero yo veo un grupo muy homogéneo. Bueno, pues, con un alto nivel, lógicamente” (A6). Tot i això, i l'ús de la segona persona del plural emprat en aquest verbàtim ho comença a mostrar, existeix una subdivisió del grup construïda a partir de la possessió, o no, de formació musical.

Al llarg de tot el grup de discussió es va establir una relació jeràrquica entre els posseïdors d'aquest capital cultural institucionalitzat i aquells que no el tenien. Aquesta posició de dominació-subordinació es va articular, no tant, per mitjà l'exhibició de coneixements específics dels músics professionals com per la pròpia auto-desqualificació dels llecs en la matèria –“ Yo no he estudiado música” (A5)–. Aquests, en tot moment, assoliren una posició d'inferioritat i es negaren a reconèixer, en la seua persona, les capacitats que assumien com a pròpies dels professionals: “perdonad que me ponga como ejemplo, soy un escuchante de la música: nada más” (A5).

Des de la pròpia noció de música –“no somos profesionales de esto, que imagino que los que sean profesionales tendrán otra visión” (A5)– fins a la identificació del comportament del públic “Pero yo creo que eso no lo percibe el auditorio. Salvo que se sea un... especialista de ello” (A5) la tensió va creixent en la conversa. Finalment, s'arriba a un punt on la confrontació acaba fracturant el grup entre un *nosaltres* i un *vosaltres*: “¿Y vosotros creéis que todas las personas que vienen al auditorio tienen tantos conocimientos como estoy viendo que tenéis vosotros? [...] ¿No pensáis que hay mucha gente en el auditorio que viene por otros motivos?” (A6). La lluita es resol, emperò, amb l'apel·lació a un tercer subgrup, absent en el grup, i que permet, d'una banda, mantindre la crítica a l'elit del grup i, d'altra banda, mantindre's en el propi grup donant mostra d'una certa legitimació cultural: “Y hay gente que viene, a ver, no del todo, pero un poco por *postureo*, ¿sabes?” (A6), “Y hay quien viene, además, a hacer negocio” (A2).

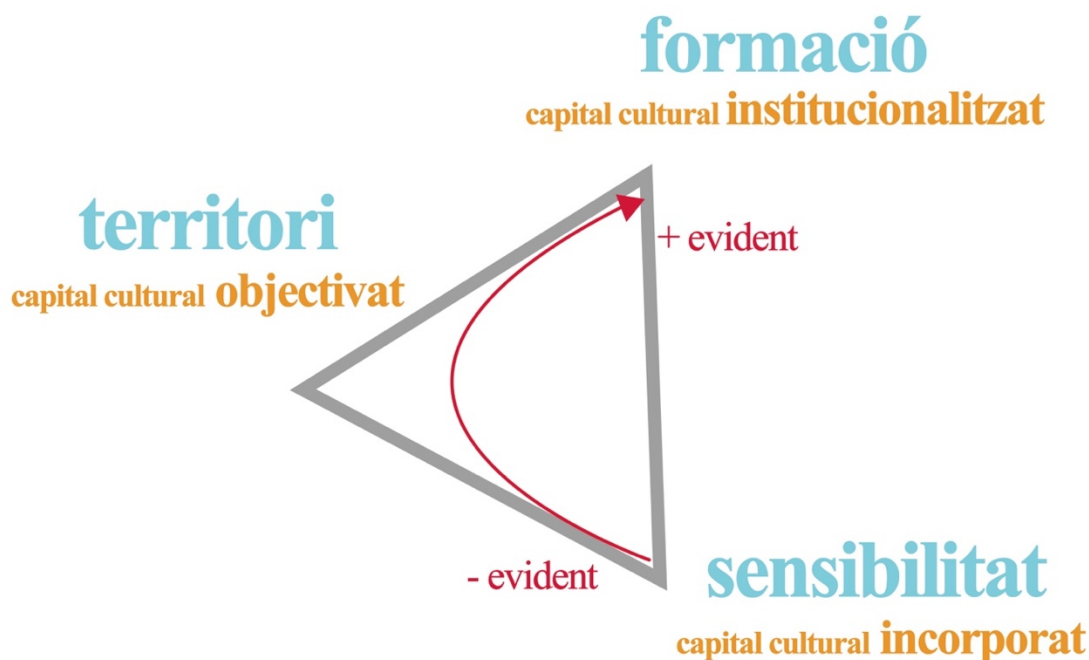


Figura 8 – La legitimació dels discursos, en el grup de discussió de l'ADDA, segons la tipologia de capital cultural



Aquesta estructuració social a partir de la formació fa que tots els actors socials implicats cerquen alguna mena de legitimació a través del capital cultural. Tal com indiquem en la figura 8, en tots els discursos s'apel·la a algun dels tres estats d'aquest capital. En aquesta ocasió, també, existeix una gradació diferent segons la tipologia a la qual es faça referència.

L'estat més evident i més determinant del grup és el capital cultural institucionalitzat. Aquest seria, clarament, el que ajuda a marcar d'una forma més nítida la frontera de l'elit social del grup i el que menys justificació addicional necessita: “ja vas fent, vas sentint, vas coneixent i *después* ja ha sigut la... la professió nostra” (A1). A partir d'aquí, els dos estats següents, impliquen una major explicitació. La forma objectivada, del capital cultural, la proporciona, en aquest cas, el territori. La tradició musical valenciana i el seu ingent patrimoni de bandes de música possibiliten el reconeixement de tot aquell qui ha passat pel seu sistema educatiu i artístic: “Jo, el meu interés: de les bandes del poble. Soc de [poble] i des de que *ixíem* en el col·legi, què feies? Anar a donar *solfeo* a la banda. Perquè el teu cosí era músic... Què vaig a contar, no? I a partir d'*ahi* ja *pues* tot” (A3). Novament, aquesta peculiaritat territorial constitueix un element de distinció nacional pròpia del País Valencià: “aquí no hay un pueblo que no tenga una buena banda. Pero buenas bandas, eh [...] que es que tienen unas raíces... Yo de la zona que soy de Castilla, no.” (A4).

Finalment, en el darrer esglaó, trobem la sensibilitat com a forma de concreció del capital cultural incorporat. Aquesta tipologia, la menys evident de totes, implica qüestions de gust musical, d'interés personal i d'un mínim de formació que permet, almenys, distingir els instruments, conèixer alguns compositors i recordar algunes obres fonamentals del repertori simfònic. Aquesta és la justificació que en fan A6 “Siempre he tenido una sensibilidad especial” i A5

el acercamiento es, más bien, a... otro tipo de música: a música pop, a música de los años sesenta, en mi caso, por ejemplo. Pero que luego me va creando otras necesidades y el acercamiento surge de forma espontánea sin... sin premeditarlo: surge. Y empiezas por oír, yo qué sé, una pieza de Tchaikovsky que es muy asequible para comenzar y luego, pues, se va evolucionando hacia ya composiciones más difíciles y más... más duras. Pero de una forma natural, totalmente.

Com ja avançava l'anterior verbàtim, existeix una estreta relació entre el capital cultural i el repertori assumit. Aquesta circumstància s'articula per mitjà de les ferramentes de descodificació que s'adquireixen amb la progressiva formació: noves formes d'escoltar ens poden proporcionar una ampliació del nostre catàleg sonor i, finalment, un increment dels nostres gustos musicals.

El procés de pas i la contemporània

Aquesta és una de les qüestions principals que posen en relació experiència personal, trajectòria del grup i procés històric. Existeix, d'una banda, la noció que hi ha determinades músiques més accessibles que altres: “Bueno, [la música de Shostakóvich] es dura, es dura, pero... comparado con Beethoven” (A2). D'altra banda, es considera que amb una major maduresa –personal i grupal– es podrà accedir a un repertori més complex: “Aún no es un programa *arriesgao* y no



lo puede ser porque con, tan poco tiempo, no vas a empezar a...” (A3). El límit, més clar, d’aquesta música més o menys accessible l’estableixen els propis límits del simfonisme tradicional. D’una banda tenim el Barroc i la música anterior i, de l’altra, la música posterior a mitjan segle XX: “A mí lo muy barroco, muy barroco, pues no es lo que más me atrae y la música ya del siglo veinte pues tampoco me hace mucho, la verdad” (A5). El mur de contenció, provisional, s’estableix a parts iguals entre Shostakóvich –“Bueno, aquí se ha programado la *Décima* de Shostakóvich, creo que, en la tercera temporada, que esa hay que escucharla” (A5)– i Stravinsky –“ Hombre, Stravinsky es todo un avance que hay ahí pero bueno, Stravinsky, *La Consagración* es ya un clásico también, aunque es muy duro, pero bueno es una estructura neoclásica. Es un neoclasicismo...” (A2)–.

La música clàssica contemporània, en aquest context, s’ubica en la part més elevada de la fletxa que ens indicava el procés de formació musical i de coneixement del repertori en la figura 7: “Eso [la música contemporània], vale, para nosotros que estamos más habituados. Pero yo creo que la masa quiere lo que hay, vamos” (A1). No ja en la qüestió del gust –que també– “yo en casa difícilmente me pongo un disco de Shostakóvic. Porque no lo aguanto” (A5) sinó senzillament en els propis coneixements de cultura general “Pero más allá... es que hasta no sé... ni sé los nombres de los compositores” (A5).

De la mateixa forma que no hi ha problemes per aportar exemples i comparatives amb avantguardes pictòriques –“Porque pasa lo mismo que con la pintura o como con la literatura. Lo que gusta en la pintura, seguramente, no es Tàpies el que más guste” (A5), “Para mí Mahler es como un cuadro abstracto” (A6)– en el cas de la música es nota l’absència d’una divulgació i formació major. Abans, fins i tot, de mencionar-se el seu propi nom (música contemporània), el grup passa uns instants reflexionant al voltant d’una metàfora simplista d’aquesta música: “pim pam pum” (A3), “A mí, lo que ha dicho [A3]: el pim, pam, pum ese que decís es lo que no me gusta tampoco” (A6). La conversa del grup, encara més, acaba dirigint-se a un punt d’acarnissament amb aquesta manifestació cultural. Comença sent un sense sentit, “Eso que no le encuentras, no hay por dónde cogerlo... Todavía no me... No me gusta” (A6), continua sent un element buit i molest, “Ni siquiera pasión en esa música. Encuentro... estridencias” (A5), i acaba convertida en sinònim de soroll, “Ruidos inconexos” (A5). Tot i això, i sabent que el grup assumeix com a vàlid el paradigma de la música com a element comunicador, la sentència més lapidària és la de la recepció del públic: “Al final, el conjunto te deja frío, pero es que lo que es la composición, también. Ese tipo de música: la contemporánea” (A5).

En el moment que arriba la conversa a aprofundir en aquesta música, les intervencions del grup deixen de ser en format debat i passen a ser una entrevista als experts: “¿Y cómo lo soportáis [el temps d’audició de la música contemporània] vosotros?” (A6). Això confirma, efectivament, les escasses nocions que es tenen, a nivell general, de la música actual. A fi de copsar la base d’aquestes dificultats estètiques, demanem al grup que ens indiquen quines són les seues preferències i els seus disgustos musicals. Ràpidament, la conversa se centra en les sensacions que despertien algunes obres: “la sensación era como que me estaba tocando algo aterciopelado en la piel” (A2), “lo que me pasa a mí con algunas piezas que es que... no, no llego a eso, no las... no las soporto. Me inquietan, me inquietan” (A6). I, a partir d’aquí, s’arriba

molt fàcilment a la clau de la qüestió: “El problema es la melodía. O sea, si tú vas siguiendo la melodía: la música te gusta” (A5). La melodia es converteix en l’element delimitador del repertori i en la guia de l’oient: “A los comunes [...]si hay una melodía, pues... aunque no la conozcamos, pero la percibimos. Pero, claro, cuando no hay melodía...” (A6). Aquesta sentència, finalment, ens serveix per acabar d’entendre la divisió que es produeix, socialment, en la comprensió i aprehensió de la música.

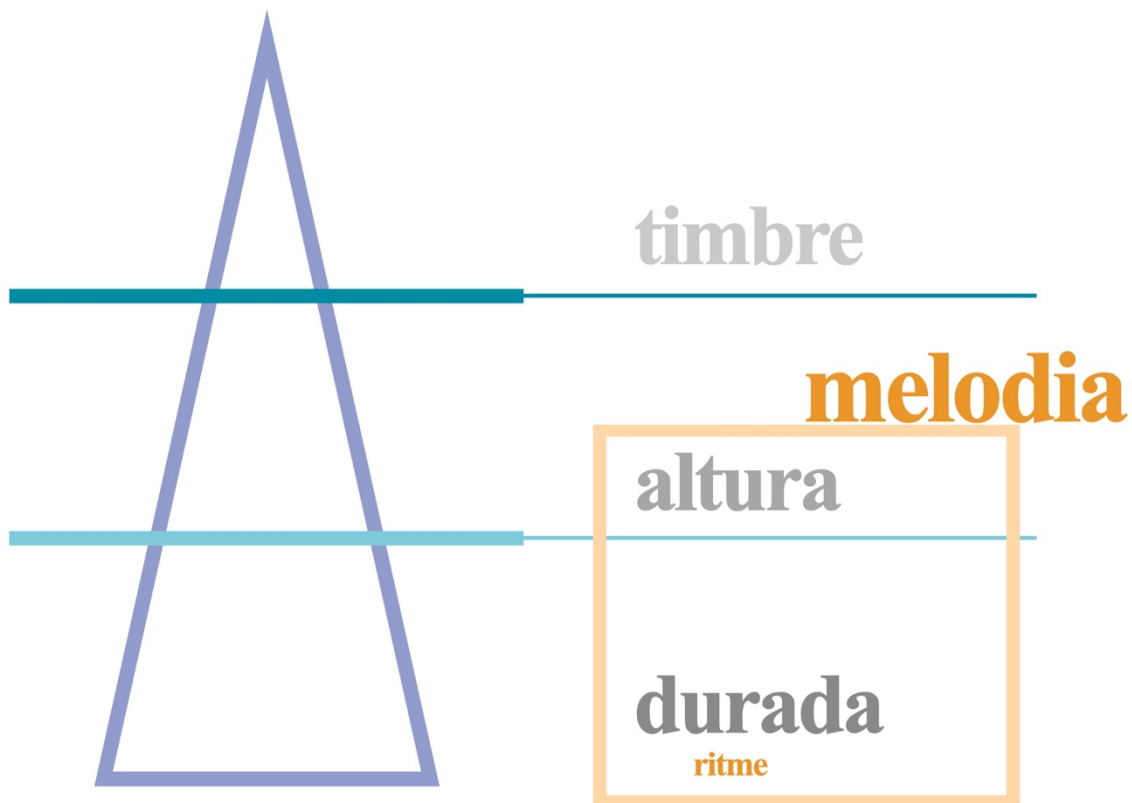


Figura 9 – Els elements del so en relació a la recepció sociofisiològica de la música

Tal com mostrem a la figura 9, l’oïda va seccionant els diferents elements del so que participen en la creació sonora. En la base, el ritme és l’element fonamental que associem a la pulsació i que va intrínsecament lligat al nostre moviment –i, naturalment, al batec del cor–. A continuació, l’altura del so és el que ens pot permetre construir línies discursives musicals: els diferents sons, posats en relació, seran allò que hom acabarà xiulant i recordant com a *obra musical*. En la part més elevada de la piràmide trobem el timbre. Precisament, aquest tret vinculat a la textura sonora ha estat un dels principals motors de la creació avantgardista –en són bona mostra Luciano Berio o Pierre Boulez–. Així doncs, en el moment que la creació musical es desvincula dels dos elements més bàsics de la piràmide –que són els que donen lloc a la melodia [“resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo” (Lathan, 2008: 934)]– el públic té vertaderes dificultats per entendre res del discurs musical: “Lo que pasa es que si tienes conocimientos, lo aprecias de otra manera. Entonces al final te gusta, pero, quizá, por otras razones. Porque... porque tienes conocimientos. Entonces lo aprecias” (A6).



Despullats de ferramentes que els permeten descodificar el missatge, la música contemporània es converteix en una llengua desconeguda.



Figura 10 – Procés de sacralització de la música a partir de la divisió melòdica

Aquesta situació, acaba cristal·litzant en un procés de sacralització de la música clàssica contemporània. En primer lloc, la música clàssica s'assimila al tot: es pren la part pel conjunt, és *la* música. El tall que suposa la pèrdua de la centralitat de la melodia, independentment de la cronologia de la creació, provoca que tot allò que es desenvolupa en un llenguatge diferent siga considerat com a un producte fora de la música: música després de la música o música del més enllà. Aquesta dualitat és semblant a la que trobaríem, en la religió, entre la vida terrenal i la vida celestial –desencarnada, mística, ressuscitada–. El seu establiment provoca que la música contemporània, sinònim ara de música post-melòdica, s'erigisca com una veritat revelada només a l'abast d'un grup d'escollits. Els *comuns*, en terminologia aportada al grup per A6, s'hauran de limitar a seguir, o no, els ensenyaments d'uns escollits que, des de la seua cosmovisió, han eixit de la caverna platònica i han vist el sol amb els seus ulls.

Emperò, com hem estructurat a la taula 24, davant aquesta situació poden donar-se diferents respostes. Tant d'una banda, com de l'altra. Els comuns, els llecs, poden adoptar tres postures diferents –que són iguals que les que es donen davant les religions–. Poden optar per ser descreguts i negar, fins i tot, la qualificació de *música* per a les creacions post-melòdiques. Poden ser agnòstics i oscil·lar dins l'acceptació de l'existència de música en el més enllà però sense poder delimitar clarament els seus marges. Finalment, poden ser creients i devots



d'aquesta música. Amb la seua pràctica habitual, entraran en una dinàmica d'aprenentatge que podrà acabar construint uns criteris estètics i de gust. En la situació més extrema, el fanatisme acabarà justificant qualsevol creació només pel fet de la seua sacralització.

Comuns	Escollits
Creient	Predicador
Agnòstic	Aperturista
Ateu	Sectari

Taula 24 – Posició dels comuns i els escollits davant del procés de sacralització de la música

En l'àmbit dels escollits també podem trobar una gradació a tres nivells, en aquest cas, segons presenten menor o major predisposició a compartir –imposar– la veritat revelada. En l'esglaió més baix trobem el sectarisme, una posició que construeix el seu elitisme a partir del tancament i de l'exclusivitat de les seues pràctiques. Aquest plantejament fou ben habitual entre alguns compositors de principis del segle XX –“[Schoenberg] empezó a enorgullecerse del hecho de que su música atrajera a pocos oyentes” (Ross, 2009: 255)– i encara és ben viu entre els creadors més onanistes, com ja hem vist, de l'actualitat. En l'altre extrem, el predicador, viu amb especial vehemència la seua condició d'escollit. És conscient, doncs, que ha trobat una veritat revelada i, amb les seues tasques d'apostolat, pretén fer arribar la bona nova a tothom. Entremig d'un i l'altre, trobem l'aperturista. Aquest està convençut de la veritat revelada, és practicant de la seua fe però, alhora, només la difondrà entre aquelles persones que se li acosten i li ho demanen. Des d'aquesta posició, fins i tot, es pot optar a conversar i reflexionar de forma crítica el propi credo.

Interpel·lat el grup per aquesta situació post-melòdica, les respostes són clares i completament clarificadores:

Investigador: Yo lo que digo es, por ejemplo, una creación nueva donde un compositor lo que busca es, primero, que no haya melodía y, por lo tanto, se va a jugar con las texturas, se va a jugar con las... con lo que sea. Y nosotros fijamos la atención... ahí, por ejemplo, en cómo ese piano preparado suena o en cómo esos efectos de *glissandos* de lo que sea de los violines suenan. Ahí, por fuerza, la atención se va ahí porque no hay una melodía donde cogerse.

A6: Claro.

Investigador: Quiero decir, si yo... por costumbre busco una melodía, pero me la quitan y no tengo... ¿dónde me cojo en ese momento?

A5: Te vas. En mi caso me iría. No al... No quiero decir...

A2: Se iría de la sala.

A5: No me iría a mi casa, pero que no...

A6: Que al final...

A1: Sí, que no lo estás sufriendo.

A2: No lo entienden.

A6: No: no lo entendemos.

A2: La inmensa mayoría no lo entiende.

A6: No... O... Te fijas en los instrumentos: ahora están estos, ahora están los otros, ahora hay un diálogo... Intentas, en fin...

A1: Ver otras cosas...

A2: Pero eso es producto de una época donde el creador, el compositor, no crea para un público...

A6: No, no, que no crea para un público, crea para él.



A5: Crea para él.
A6: Claro, claro...
A2: Y para los suyos...
A1: Claro.
A6: Claro...

Novament, aquí, la crua dualitat del *vosaltres* i *nosaltres*: “No lo entienden” (A2), “No: no lo entendemos” (A6). Però, per damunt de tot, la dictadura de les lleis del mercat. Plantejat un futurible on la música de l’abonament fora, íntegrament, contemporània la resposta es , finalment, en clau econòmica: “Pero eso es que es muy raro. Eso... Y además es que no vendría nadie. Entonces, ¿qué? Esto es un negocio...” (A6).

Els punts de trobada: preu, proximitat i gust

A l’hora de superar els talls que establien la formació i la centralitat de la melodia, el grup es concentra al voltant de tres elements complementaris: un econòmic, un geogràfic i un estètic. El primer que sorgeix quan els demanem justifiquen el seu abonament és exclusivament monetari:

A5: Porque es un chollo.
A2: Sí: esa es una buena respuesta.
A3: Sí señor.

Fetes les matemàtiques, resulta que l’abonament d’Alacant és més barat que el d’altres ciutats –“Esto que tenemos aquí en Alicante yo, lo que he podido ver por páginas web de otras... de otras ciudades, de otras capitales no es habitual, ¿eh? [...]Más caro y menos cantidad de conciertos y menos calidad de orquestas” (A5)– i, sobretot, evita haver de fer desplaçaments a ciutats properes –“En mi caso me evita viajes. O sea, porque... tal y como lo tienen *planteao*, hasta ahora, la gran mayoría de lo que está viniendo a Alicante suele pasar o por Murcia o por Valencia” (A3)–. El propi grup d’abonats, fins i tot, fa seu l’auditori i es posa en la pell del programador en relació amb les despeses: “Yo me imagino que eso se irá con el tiempo perfilando y, salvo alguna actuación especial, eso se hace para abaratar costes” (A3). Fins i tot, en algun moment, es passa per damunt del tema del balafiament de diners públics en complexos culturals –“ Es... no... no se pueden tirar los millones sobre una loma allí de mala manera [es refereix a l’auditori de Torrevella]. Millones, millones. Estamos hablando de muchos millones” (A2)– però s’abandona, ràpidament, per la tensió política que podria crear dins el grup i que es preveu desagradable: “Pero en fin... Ese tema: déjalo estar.” (A2).

En segon lloc, i com ja avançava el verbàtim d’A3, una altra virtut de l’auditori és la de la proximitat: “Teníamos que ir a Valencia y a Murcia, antes” (A3). Especialment, en el cas dels abonats de pobles més llunyans: “Pero lo que vivíamos en la montaña, perdidos, que no había transporte: que era un autobús por la mañana, un autobús por la tarde y nada más pues eso era complicado” (A2). En canvi, tot el que ha aportat de positiu es minimitza en alguns casos a causa de la problemàtica conciliació laboral:

Yo el tema del horario sí que, entre semana, los que tenemos... trabajamos por la tarde, ¿sabes?
Entonces acabas a las nueve de la noche, a veces no puedes venir. Eso sí que es un problema. [...]



Porque hay mucha gente que está jubilada y le da igual el horario, pero los que trabajamos, así, horario de tarde... (A1).

Finalment, el darrer element de coincidència és el del gust. A ningú sembla desagradar-li l'oferta actual: “Mahler. Beethoven. Rachmaninov. Sibelius. Stravinsky. Prokofiev. Lo que hay...” (A5). I tot i que puga haver algun comentari més de caire nacionalista –espanyol– que musical, “Pues yo pondría más músicos españoles” (A6), el grup manifesta la seua total adscripció a l'oferta programada: “...pero... pero grandes sinfonías... Y claro, las orquestas que vienen... Vienen con sinfonías. Pero vamos yo es que... más de lo mismo: que no me lo toquen” (A5).

L'única petició, formalment manifestada, és la de la creació d'una orquestra resident pròpia de l'auditori “Otra cosa es tener una orquesta residente. [...] Hace falta una orquesta. [Adreçant-se al coordinador del grup] Ponlo en la encuesta” (A3), “Alicante necesita: ha habido muchos intentos” (A1). Alacant, sempre mirant des de baix a València, s'emmiralla en l'experiència de la capital del País Valencià: “A València van. I van al concert de [...] tots els divendres de l'any” (A1), “Són, *bueno*, costums, en *vitat*.” (A3). I, també, en la programació de Madrid de l'Orquestra Nacional: “Ahí sería diferente porque entonces habría una programación semanal o quincenal. Como quieras, ¿no? Cada, cada... todos. Eso es como la orquesta... de la Nacional que tiene todos los viernes a las ocho y cuartos, misa” (A2).

El grup de discussió es tanca amb una interessant interpel·lació d'un dels membres a l'investigador que ha coordinat l'activitat: “¿Tú, esto, lo vas a contar después... a los del ADDA?” (A3). Aquesta frase ens deixa entreveure l'interés que té la societat en què les seues aportacions als estudis socials acaben arribant a les institucions polítiques i, per tant, puguen tenir una certa incidència en la seua vida quotidiana. Especialment, en aquest cas,

[Les persones del públic] han estat convocades per motius variables i s'han agrupat per una coincidència d'expectatives que els atorga una força molt més important del que se sol creure, fet que anima els responsables de la programació d'esdeveniments musicals o teatrals a conèixer-ne la resposta i actuar-hi en conseqüència (Aviñoa, 2009: 42).

Tot i això, en qualsevol altre cas, les aportacions dels subjectes en les recerques de caire social haurien de tenir, igualment, tota la incidència possible. Primer, i com farem en el nostre cas, tenint al seu abast els resultats de la investigació on han participat. Segon, comprovant que la gestió política s'adreça a donar resposta a les inquietuds i necessitats manifestades. Tot i que siga una qüestió relativament llunyana al contingut d'aquest treball, volem aprofitar l'avinentsa d'aquest verbàtim per recordar l'estreta relació que hi ha entre la sociologia pública i la construcció d'un sistema polític més democràtic i amb major justícia social. Efectivament, superant a Weber (1979) i la seua ingènua asèpsia.



7.3. Mitjans de comunicació

7.3.1. Revistes d'actualitat musical clàssica

L'àmbit de la música clàssica, independentment de la seua incidència social que ja hem comentat al capítol corresponent, és un espai molt específic de la realitat social. Per això, i com passa en d'altres elements, el mercat ha desenvolupat una sèrie de productes per atendre les necessitats d'aquesta demanda concreta. D'aquesta manera, la música clàssica, dins els mitjans de comunicació tradicionals, ha establert una sèrie de capçaleres mensuals o bimensuals des d'on el melòman pot accedir a diferents peces informatives –agenda, crítiques de concerts i enregistraments, reportatges divulgatius– i completar, de forma aconsellada, el seu consum cultural habitual.

Cal avançar, emperò, dos elements de caire socioeconòmic. En primer lloc, i a banda de les vendes que puguen tenir, totes les revistes analitzades en aquest capítol són objecte d'ajudes públiques. Les tres revistes d'àmbit estatal, *Melómano*, *Ritmo* i *Scherzo*, disposen de subvencions del Ministeri d'Educació, Cultura i Esport, articulades per mitjà de l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM). Encara més, la revista *Scherzo* compta amb la col·laboració de la Comunitat de Madrid i, ja en l'àmbit privat, de la Fundació BBVA. Igualment, per tal de defensar els seus interessos com a publicacions, totes tres formen part d'ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) i de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos). En CEDRO s'inscriu, també, la *Revista Musical Catalana (RMC)* associada, en aquest cas, a l'APPEC (Associació de Publicacions Periòdiques en Català). Aquesta darrera capçalera té el suport del Departament de Presidència de la Generalitat de Catalunya.

En segon lloc, l'altre element que hem d'abordar amb antelació, és el procés de digitalització que hem viscut arreu en els darrers anys. El món virtual ha estat, alhora, refugi i trampolí de diferents propostes culturals. *Audioclásica*, adés publicació mensual en paper, sobreviu com a plataforma virtual. Simultàniament, altres capçaleres intenten fer-se un espai a la parcel·la musical en xarxa: *Codalarío*, *Clásica2* o la britànica *Bachtrack*, que ja compta amb una versió en castellà i sobre concerts de l'Estat espanyol. Aquestes publicacions queden fora del nostre àmbit d'investigació, de la mateixa manera que *Ópera actual* –centrada en l'àmbit de la lírica i l'operística–. En qualsevol cas, les quatre revistes que analitzem tot seguit compten amb versions digitals –bé en arxius en forma PDF, bé per mitjà de plataformes de difusió de revistes (com *iQuiosc*)–. La nostra anàlisi s'ha efectuat, efectivament, a partir d'aquests documents digitals.

Publicació	<i>Melómano</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Scherzo</i>	<i>RMC</i>
Any	1996	1929	1986	1904 [- 1936] 1984

Taula 25 – Any de fundació de les revistes d'actualitat musical clàssica

Les revistes d'actualitat musical clàssica –terme que hem escollit per referir-nos-hi i que copsa la vinculació de les publicacions amb la realitat sonora coetània– tenen ja un cert recorregut històric dins la tradició editorial espanyola i catalana.

Com veiem als anys de fundació, Catalunya ha estat sempre un territori pioner. Els orígens de la *Revista Musical Catalana* es vinculen estretament a l'Associació de l'Orfeó Català i al moviment il·lustrat del Modernisme. La guerra d'Espanya va truncar la seua publicació i no fou fins mitjans la dècada dels 80 que el Consorci del Palau de la Música Catalana tornà a impulsar la impressió de la capçalera. Des de llavors, i tal com indiquen des de la pròpia revista, s'han associat en dos períodes diferents amb *Catalunya Música* –l'emissora pública catalana dedicada a la música clàssica– i amb l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) (Revista Musical Catalana, 2016).

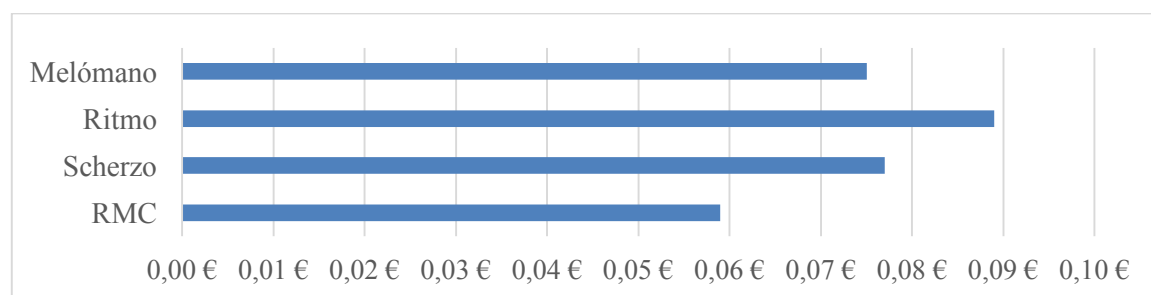
En el cas de les revistes en llengua espanyola, trobem també una capçalera que s'avança en el temps i que serà el referent durant 60 anys. *Ritmo* compta en el seu haver, en octubre de 2015, amb gairebé 900 exemplars. Les xifres d'*Scherzo*, nascuda al bell mig de la dècada d'apertura de l'Estat espanyol, i les de *Melómano*, apareguda en plena dècada dels 90, són molt més modestes.

Pel que fa als elements de contingut i preu, la forquilla en què es mouen les diferents publicacions és prou ampla. Amb 4€, la més barata, i 8,90€ –més del doble– la més cara. Si bé, és veritat, per cada 68 pàgines que publica la *Revista Musical Catalana* en dos mesos, la *Ritmo* en fa 200.

Publicació	<i>Melómano</i>		<i>Ritmo</i>		<i>Scherzo</i>		<i>RMC</i>	
Pàgines / preu	84 p.	6,30€	100 p.	8,90€	98 p.	7,50€	68 p.	4€ [bimensual]

Taula 26 – Paginació i preu de les revistes d'actualitat musical clàssica en 2015

Si equiparem, estrictament en termes quantitius, el valor de la revista a la seua quantitat de pàgines, podem establir una relació entre totes quatre: el valor per pàgina. En aquest sentit, i com veiem a la gràfica 26, *Ritmo* és la més cara de totes, amb gairebé 9 cèntims per pàgina. *Melómano* i *Scherzo* s'equiparen força amb 7,7 i 7,8 cèntims per pàgina, respectivament. I, finalment, la *Revista Musical Catalana* no arriba als 6 cèntims per pàgina.



Gràfica 40 – Valor, per pàgina, de les revistes d'actualitat musical clàssica en 2015



Exemplar	Notícia		Entrevista		Crònica		Reportatge		Crítica		Article opinió	
	NC	C	NC	C	NC	C	NC	C	NC	C	NC	C
Melómano 2014	11	17	2	1	0	0	4	2	13	3	0	1
	39%	61%	67%	33%	-	-	67%	33%	81%	19%	-	100%
Melómano 2015	10	11	2	0	0	0	5	5	5	10	0	1
	48%	52%	100%	-	-	-	50%	50%	33%	67%	-	100%
Ritmo 2014	8	15	3	3	15	8	2	5	16	19	0	1
	35%	65%	50%	50%	65%	35%	29%	71%	46%	54%	-	100%
Ritmo 2015	7	10	0	2	16	11	2	7	21	16	1	0
	41%	59%	-	100%	59%	41%	22%	78%	57%	43%	100%	-
Scherzo 2014	5	17	1	2	13	14	0	0	24	25	5	0
	23%	77%	33%	67%	48%	52%	-	-	49%	51%	100%	-
Scherzo 2015	6	21	0	4	13	14	0	0	26	20	2	2
	22%	78%	-	100%	48%	52%	-	-	57%	43%	50%	50%
RMC 2014	4	2	3	2	0	1	3	3	19	9	3	3
	67%	33%	60%	40%	-	100%	50%	50%	68%	32%	50%	50%
RMC 2015	2	1	1	4	0	0	4	6	11	3	3	0
	67%	33%	20%	80%	-	-	40%	60%	79%	21%	100%	-
Total	43%	57%	41%	59%	44%	56%	43%	57%	59%	41%	50%	50%

Taula 27 – Presència de la música contemporània a les revistes d'actualitat musical clàssica segons el gènere periodístic



Un cop realitzada aquesta introducció global, passarem a analitzar cada element de manera detallada. Estudiarem, primer, la composició i estructura de cada revista. Tot seguit, indicarem la presència de la música clàssica contemporània. Una presència que comptabilitzarem a partir de la menció, en les peces informatives, d'obres i autors dels segles XX i XXI, sense que es tracte, necessàriament, d'una aparició monogràfica. Finalment, durem a terme l'anàlisi de contingut per tal de determinar el seu tractament. Per tal de poder referir-nos, d'una forma més ràpida, a cada exemplar; utilitzarem el següent codi.

Revista	Edició	Codi
<i>Melómano</i>	Octubre 2014	Re1a
	Octubre 2015	Re1b
<i>Ritmo</i>	Octubre 2014	Re2a
	Octubre 2015	Re2b
<i>Scherzo</i>	Octubre 2014	Re3a
	Octubre 2015	Re3b
<i>Revista Musical Catalana</i>	Octubre 2014	Re4a
	Octubre 2015	Re4b

Taula 28 – Codis de les revistes analitzades

Estructuralment, totes les revistes presenten una composició semblant. En portada, introdueixen el personatge d'actualitat que protagonitzarà l'entrevista central –amb excepció de la Re4a que tria un músic anònim que vinculem, inconscientment (pell negra, posició, vestuari) al jazz–. L'editorial concentra la veu del consell redactor de la revista i posa èmfasi en aquella problemàtica que considera més imprescindible. A partir d'aquí es combinen notícies d'actualitat –a mode d'agenda i de crònica–, entrevistes i reportatges. Finalment, una extensa secció dedicada a la ressenya d'edicions discogràfiques en format sonor i audiovisual –més modesta, també, en el cas de la publicació en llengua catalana. Entre una temporada i l'altra, l'única diferència significativa que hem recollit és la inclusió, en Re2b, d'una secció que incorporat *tuits* d'artistes i afeccionats.

Tal com veiem a la Taula 27, *Melómano* i la *Revista Musical Catalana* són les menys avesades a presentar cròniques. Aquesta és, en canvi, una de les apostes principals de la revista *Scherzo* que compta, amb aquesta finalitat, amb una extensa nòmina de col·laboradors que envien ressenyes de concerts d'arreu de l'Estat i de ciutats europees i americanes. Aquest menor seguiment de l'actualitat es compensa, en canvi, amb reportatges que poden fer referència a personatges històrics –Verdi (Re1a: 20-24)–, a obres que compleixen alguna efemèride –*Simfonia n. 3* de Gorecki (Re1a: 32-36)– o, senzillament, a qüestions que puguen resultar d'interès per al públic –les etiquetes de la música (Re4b: 38-45)–.

Així doncs, un dels primers elements que cal subratllar és, precisament, l'estreta vinculació entre les revistes i d'altres actors culturals. Efectivament, bona part del contingut d'aquestes publicacions ve condicionat per les programacions dels auditoris i les produccions de les discogràfiques. Els espais d'agenda, crítica i ressenya són, així, prolongacions del que han

decidit posar en música les direccions artístiques de les sales de concert i palaus d'òpera o del que han materialitzat les empreses discogràfiques. Fins i tot, molt sovint, els reportatges i les entrevistes que s'ofereixen, tenen com a excusa noticiosa la recent intervenció en directe o enregistrament dels intèrprets i directors escollits. Tot plegat fa que, com també ens mostra la gràfica 27, la música clàssica contemporània tinga una presència notable en aquest mitjà de comunicació. Unes xifres que estan en coherència absoluta amb les mostrades, en apartats anteriors, de les programacions simfòniques.

Precisament, gràcies a l'abast més ampli d'aquestes publicacions, podem observar com aquesta tendència programàtica es manté també en el cas de l'òpera –forma artística que, com ja hem indicat, quedava fora del nostre estudi–. Tant en les gravacions com en les programacions, l'òpera composada a partir del segle XX ja té una certa presència dins els grans recintes lírics. Futures investigacions tenen, en aquest àmbit, una possible línia de treball: recollint les programacions dels auditoris, abordant l'escletxa entre simfonisme i òpera, analitzant revistes específiques com *Ópera Actual* i reflexionant el procés de contemporaneització en l'òpera. A mode d'exemple, en el cas de les delimitacions cronològiques, podem mencionar en aquest cas l'obra de Puccini. Aquest és un autor plenament consagrat i –no només incorporat– sinó un dels més programats. I, a pesar de les etiquetes de romanticisme o verisme, bona part de les seues òperes estan escrites i estrenades en la riba del segle XX: per exemple, *Tosca*, *La Fanciulla del West*, *Madame Butterfly* o *Turandot*.

El reportatge, pel seu caràcter més flexible i la major possibilitat de desvincular-se de l'actualitat, és el gènere que, en aquest cas, ens mostra la veu més independent de les revistes. Com ja hem dit abans, *Scherzo* és l'única que no presenta contingut en aquest format –va molt unida a l'actualitat gràcies a les nombroses cròniques–. Les altres, en canvi, oscil·len entre 6 i 10 reportatges per volum. En totes elles, emperò, hem observat un lleuger increment entre la primera i la segona temporada. Fet que podem associar a una reducció de despeses: un únic periodista pot elaborar més reportatges sense major cost mentre que abordar més concerts per fer-hi la crònica implica més temps, més desplaçaments i una major feina de producció. Alhora, aquesta separació de les programacions, com hem advertit, permet una major llibertat a l'editor a l'hora d'escollir els temes. Així doncs, és ben significatiu que, també en aquestes peces, s'hi faça referència majoritàriament a la música clàssica contemporània (57%).

El gènere on més presència té la nostra música és l'entrevista (59%). En aquest cas, els creadors i artistes contemporanis són, habitualment, interrogats o s'hi refereixen amb normalitat a la realitat musical coetània. Amb el mateix percentatge que el reportatge, trobem la notícia (57%). Dins aquest gènere, recordem, trobem tant el recull de fets informatius com l'agenda. Així, amb aquesta dualitat de mirada al passat i futur immediat podem comprovar la normalitat amb què es desenvolupa, dins l'actualitat sonora i social, la música dels segles XX i XXI. En el conjunt de les cròniques recollides, la presència contemporània baixa lleugeríssimament fins el 56%. Estem, emperò, en tots quatre casos dins una forquilla que s'aproxima al 60%: unes xifres que ens confirmen la normalitzada presència de la manifestació musical contemporània dins els discursos i les pràctiques artístiques actuals.

Els dos gèneres que ens resten per esmentar presenten uns resultants diferents. En primer lloc, els articles d'opinió queden repartits al 50% entre els que mencionen la música clàssica contemporània i els que no s'hi refereixen. Donada la llibertat –gairebé absoluta– que té l'autor en aquestes peces, hem vist un ventall de temàtiques força variat: educació, programació, musicologia, etcètera. Tot i això, hem d'afegir, en aquells casos que es tracta la música contemporània es fa de forma centralitzada i en detall, per exemple, en Re1b: 56-60: “La música contemporània y la educación”. Finalment, les crítiques –que comprenen ressenyes d'edicions sonores, audiovisuals i literàries– han estat l'espai amb menys presència de la música clàssica contemporània (41%). Aquestes xifres ens avancen el que veurem en l'apartat dedicat a les discogràfiques i ens mostren dues circumstàncies específiques d'aquestes empreses: d'una banda, el major conservadorisme programàtic i, d'altra banda, la inclusió d'altres músiques menys habituals a les sales de concerts com la música antiga.

De les 8 editorials recollides, només una fa referència a la música actual: Re3a. Cap d'elles té una secció, pròpiament dita, de cartes al director. Tot i això, algunes seccions, especialment en *Melómano* s'inicien amb alguna pregunta dels lectors que serveix per introduir un espai divulgatiu. La revista es completa amb els sumaris, generals i de secció, –un sumari *RMC* i *Melómano*, dos, *Scherzo*, i tres, *Ritmo*– i una mena de guies d'audició –recomanacions de compra, *Ritmo*, retransmissions destacades de Catalunya Música, *RMC*– i algunes com *Melómano* avancen continguts del proper exemplar de la revista.

	Pàgina sencera	Mitja pàgina	Terç lateral	Quart lateral	Faldó	Mòduls solts	Total
Melómano 2014	16 (94%)	1 (6%)					17
Melómano 2015	18 (95%)	1 (5%)					19
Ritmo 2014	15 (71%)	6 (29%)					21
Ritmo 2015	15 (68%)	7 (32%)					22
Scherzo 2014	19 (44%)	19 (44%)	2 (5%)		1 (2%)	2 (5%)	43
Scherzo 2015	11 (46%)	7 (29%)		2 (8%)	1 (4%)	3 (13%)	24
Revista Musical Catalana 2014	10 (62,5%)	6 (37,5%)					16
Revista Musical Catalana 2015	5 (62,5%)	3 (37,5%)					8

Taula 29 – Format de la publicitat a les revistes d'actualitat musical clàssica

La publicitat és un altre dels elements que cal considerar en aquest punt. Tot i que no realitzarem una anàlisi en profunditat, sí que volem almenys, comptabilitzar l'espai que ocupa en cada exemplar. Com veiem a la taula 29, les unitats publicitàries s'han presentat majoritàriament en format pàgina sencera. Dins d'aquest espai hem vist programacions d'abonaments íntegres, campanyes de concerts i cicles de diferents tipologies musicals. En segon lloc, la mitja pàgina ha servit, especialment, per als llançaments discogràfics –un producte que, en *Scherzo*, apareix també en terços i quarts laterals de pàgina–. El faldó i el

mòdul solt, moltes vegades en publicitat autoreferencial, acaben omplint espais buits en el complex encaix del mosaic de crítiques. Quantitativament, la compra d'espais publicitaris abraça des de les 8 unitats de la *Revista Musical Catalana* d'octubre de 2015 a les 43 de l'*Scherzo* de 2014. Un exemplar que sembla sobrerrepresentat i que passarà, en un any, a les 24 cèl·lules –una xifra molt més propera a les 22 de *Ritmo* i les 19 de *Melómano*.

Abans de prosseguir amb l'anàlisi de contingut, hem d'indicar també quins elements de les revistes hem deixat fora. En primer lloc, les seccions dedicades al jazz de la revista *Scherzo* i la *Revista Musical Catalana*. En segon lloc, la secció dedicada a la música de cinema de la revista *Melómano* i la secció de músiques del món de la *Revista Musical Catalana*. En tercer lloc, la secció de passatemp de la revista catalana i la secció, suposadament, d'humor del volum de 2014 de la revista *Melómano*.

Un altre element sociolingüístic que volem deixar palés, apareix de la mà de les revistes *Melómano*, *Ritmo* i *Scherzo*. Ja sabem que el llenguatge denota la posició ideològica de l'emissor i en aquest cas, encara més, com a mitjà de comunicació massiu explícita el vincle amb el públic a qui s'adreça. El primer que ens hem trobat –bastament i com a element continu que dona cohesió al text– són les apreciacions masculines que objectiven la dona i que la jutgen més enllà de les seues habilitats artístiques. No només en forma textual sinó gràfica. Són exemples l'exuberant portada de Re1a, protagonitzada per María José Montiel, i les imatges de fons de l'entrevista a Sara Blanch (Re1b: 12-15) amb fotografies que ocupen dues pàgines i que ens permeten veure tota l'extremitat inferior nua. L'inici de l'entrevista “Una bonita voz no es suficiente...” sembla voler insinuar quelcom més que allò que acaba rematant el text “...si no va acompañada de inteligencia y sensibilidad” (Re1b: 12). Res a veure, unes pàgines abans (Re1b: 6-10), amb l'entrevista al director Ramón Tebar, acompanyada amb fotografies que el capten en el moment de la seua pràctica musical.

Vist aquest acompanyament gràfic, no ens hem de sorprendre davant la coherència del text en altres ocasions: “conjuga su bella presencia escénica con una voz de gran calidad tímbrica” (Re1b: 71). O la utilització col·loquial de termes femenins: “porque el resultado puede ser un verdadero churro, un ‘coñazo’ de tomo y lomo” (Re2b: 70). No es queda aquí l'entramat ideològic sinó que continua amb certes pinzellades d'homofòbia. A priori, en el cas de Britten, l'homosexualitat s'aborda amb una certa normalitat i, fins i tot, amb l'explicitació de la intolerant societat britànica que no consentia la seua relació amb el tenor Peter Pears. Tot i això, la càrrega inconscient del redactor va supurant pel text. Primer, referint-se a un contratenor com de “afeminado tenor británico” (Re2a: 76) i, posteriorment, fent broma en termes homòfobs: “curiosa es la interpretación de Peter Schreier con Kegel (Berlin Classics-Brilliant), cantada en francés, no piensen mal...” (ibídem).

El darrer dels elements ideològics que completa aquesta contextualització és el nacionalisme espanyol. En tot moment, sembla lògic, s'adverteix de la disponibilitat de llibrets i subtítols en castellà. Un fet que pot tenir cert pes en el consumidor quan no coneix cap de les altres llengües oferides. Tot i això, aquest fet informatiu s'acaba convertint en Re2a en un violent al·legat nacionalista. De les dues columnes dedicades a glossar la ressenya d'un enregistrament del

Faust de Gounod, l'autor dedica més de la meitat a carregar contra l'absència de subtitulació en castellà:

Es difícil saber certeramente cuántos hispanos hay en EE.UU.; para algún observador, contando los ilegales, unos 80 millones, aunque los últimos censos no pasen quizá de 50. Y después, en eso de hablar castellano están México, Argentina, Chile... e incluso España. Hay, pues, unos cuantos hispanohablantes en el mundo, pero al parecer con un poder adquisitivo de asco y una cultura musical que anda por los suelos: el DVD con este Fausto, un parto del teatro de ópera más importante de Norteamérica, el Metropolitan de Nueva York, dispone de subtítulos en coreano, pero no en español (Re2a: 66).

L'autor del text, que acaba disculpant el seu excés –“Todas las disculpas del mundo por la anterior digresión, pero es que el asunto me cabrea mucho” (ibídem)– no pot suportar que l'empresa productora atenga mercats lingüístics com el coreà, “también en chino, claro” i acaba qualificant la circumstància com “afrenta al mercado hispano”, “semejante tipo de insultos” i “humillante falta de subtitulación al español” (ibídem).

Igualment, en el nostre cas, aquesta digressió anterior pot semblar molt allunyada de l'objecte que ens ocupa. Al contrari, ens serveix per considerar el context sociopolític de les publicacions i per ubicar ideològicament els emissors i les seues audiències.

Centrats ja en l'anàlisi del tractament de la música contemporània, procedirem a la seua exposició de forma estructurada segons els elements que identificarem en treballs anteriors (Mas i Sempere, 2011 i 2013c). Aquestes idees clau ens serveixen per identificar huit elements al voltant dels quals es desenvolupa el discurs. Els presentem en la taula següent.

Límits	Prestigi intèrprets
Definició	Prestigi compositors
Caracterització	Accés
Contextualització	Conflicte

Taula 30 – Idees clau en el tractament de la música clàssica contemporània

El primer element, *límits*, fa referència a la delimitació de la música clàssica contemporània. Es tracta d'un enquadrament que es realitza, bàsicament, en termes cronològics. En la *definició* recollirem tots aquells intents de conceptualització del fet musical: com es diu aquesta tipologia musical i quin aparell conceptual s'hi proposa. La *caracterització* és l'apartat més extens. Aquí veurem les formes de descriure la nostra música i una constant referència a tècniques, influències o llenguatges. La *contextualització* al·ludeix, simultàniament, al context de creació de les obres –notes biogràfiques, cites dels autors– i al procés de posada en música –estrena, reestrena i interpretació dins el cànon musical–. El *prestigi* l'hem dividit segons faça referència a *intèrprets* o *compositors* i consisteix, precisament, en el valor social que hom atorga a les pràctiques musicals en el context de la contemporaneïtat. L'element *accés* recull totes aquelles mencions a la dificultat o facilitat de l'audició i al procés de difusió i recepció. Finalment, en *conflicte* analitzarem les problemàtiques polítiques, econòmiques i artístiques que ha d'enfrontar l'art musical contemporani.



Límits

El debat que esmentàvem en el capítol tercer sobre els límits de la música clàssica contemporània continua en les revistes d'actualitat musical clàssica. Precisament, en aquest cas, trobem referències a l'opció de 1913,

Digo contemporánea y quiero aclarar que este concepto no se refiere a la Edad Contemporánea tal como la historia la define, comenzando a finales del siglo XVIII con la Revolución Francesa y la época de la razón y aún se mantiene en nuestros días, me refiero más bien a un momento de la música que tal vez simboliza el enorme aldabonazo que resuena en el Teatro de los Campos Eliseos de París en mayo de 1913 con el estreno del ballet de Stravinski *La consagración de la Primavera* (Re1b: 57),

i a la de 1945,

Conocida en el mundo germano como la Stunde Null (La hora cero), desde 1945 se proclamó como el punto de partida de la música contemporánea, aquella que se desligaba de todo pasado, una tabula rasa que miraba solo hacia adelante, aunque en cada mente creativa la idea de modernidad venía heredada de un pasado inevitable (Re2b: 80).

Novament, tornant sobre 1913, l'autor de *La Consagració de la Primavera* acaba reconegut com a fita de delimitació històrica:

Hay tres revoluciones en la historia de nuestro arte –y sé que es un recorrido simplificador el que hago: la primera hacia 1600, es decir, en tiempos de Monteverdi; la otra hacia 1800, en tiempos de Beethoven y Berlioz; y la tercera a principios del siglo XX, el tiempo de Stravinski (Re3b: 36).

La limitació, en el fragment que introduïm a continuació, s'explicita, també, en termes d'acabament:

Encuentro dos extremos en eso que llamamos 'repertorio' en los que creo que me siento más a gusto. Por una parte, el pleno Barroco, desde sus orígenes, con Monteverdi, o mucho más tarde, con Haendel, una figura que me resulta fascinante. Por otra, las obras del siglo XX y lo que llevamos del XXI (Re3b: 93).

Així doncs, amb la lectura d'aquestes publicacions, el lector afeccionat pot arribar a concloure que, després d'una revolució, apareix una nova etapa històrica de la música que s'inicia pels volts de 1913 –o fins i tot, 1945– i que constitueix una unitat amb la música que encara es fa actualment. La necessitat d'establir aquestes marques temporals ens demostra, alhora, que ens trobem en ple procés de construcció social del nostre objecte d'investigació. Com veurem, a continuació, no només es tracta de marcar uns límits sinó de posar-li un nom a la cosa.

Definició

D'igual manera que la nostra llengua, que allà pel segle XI encara no estava plenament constituïda i s'anomenava amb diferents termes –com llengua plana, romana, rústica, romanç o vulgar–, la música clàssica contemporània sembla trobar-se en un punt semblant. Per això, no és difícil trobar un ingent entramat de mots per tractar de referir-nos-hi. En la nostra anàlisi, hem identificat sis fórmules diferents que serveixen al periodista i al crític per transmetre'ns una realitat musical específica.



En primer lloc, tenim l'opció d'identificar l'objecte per mitjà de la negació d'allò que no és: “después tocaré algo menos ‘clásico’, como son las piezas Op. 19 de Schoenberg, y una obra nueva que la Fundación Scherzo ha encargado a Jesús Rueda” (Re1a: 12). El terme *clàssic*, precisament, ens serveix per identificar determinades mostres del repertori que, tot i la seua proximitat en el temps, haurien d'adscriure's ja –segons els redactors– a aqueixa delimitació: “primera orquesta que es crea a Espanya amb l'objectiu d'interpretar el repertori romàntic i els primers clàssics del segle XX amb instruments d'època i criteris històrics” (Re4a: 16). En un altre fragment, encara més, es fa una defensa aferrissada del compositor Berio (1925-2003) i dels seus mèrits per elevar-lo a la categoria universal de clàssic:

A casi 50 años de su composición, la Sinfonía de Berio ha alcanzado ya un estatuto que no cabe sino calificar de clásico. Clásico en el sentido de que contribuyó esencialmente a las radicales transformaciones que el lenguaje musical desarrolló a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y clásico en el sentido de que lo hizo con una suerte de categórica perentoriedad, alejada de cualquier voluntad experimental (Re2b: 55).

Ho abordarem més endavant, però no volem deixar perdre l'ocasió que ens brinda aquest fragment per destacar dos elements lingüístics. D'una banda, l'ús pejoratiu que té el terme *radical* i, d'altra banda, la visió negativa que envolta el terme *experimental*. Tots aquests elements, inconscientment, queden en el lector a l'hora d'abordar posteriorment el producte musical d'aquesta època.

La segona de les fórmules emprades, que també hem vist en els dos exemples anteriors, consisteix a conceptualitzar el fet musical a partir de la seua cronologia. Així, trobem diversos exemples com: “compositores alemanes del siglo XX” (Re2a: 9), “música española del siglo XIX y XX” (Re2a: 12) o “obres dels segles XIX, XX i XXI” (Re4a: 18). També, fent referència als anys i lloc de composició, “música vienesa del 1800 i el 1900” (ibídem) o amb un qualificatiu que encara ens apropa més la idea de novetat, “la nueva y novísima música de los siglos XX y XXI” (Re3a: 41).

La fórmula següent té evidents paral·lelismes amb la idea clau de la caracterització ja que busca aportar elements representatius per tal de construir l'objecte general de la música clàssica contemporània. L'especificat dels estils ajuda a cobrir, amb un aparat conceptual paral·lel, l'absència d'un mot genèric o de sinònims vàlids. Així podem trobar descripcions tan detallades com: “encontramos una primera etapa –parisina– más atonal y ecléctica, dominada por la influencia del serialismo [...] una segunda y última etapa –polaca (Katowice)–, tonal y más contemplativa” (Re1a: 32). El terme *atonal*, per la seua fàcil descodificació dins la llengua estàndard, serveix d'element recurrent: “Una página atonal, arriesgada y de inmarcesible lirismo” (Re1a: 37). Caldria, en ulteriors ocasions, comprovar si aquesta elecció per la atonalitat pot ser, més enllà de tècnica, una opció central en els termes que hem explicat en l'apartat anterior d'aquest treball.

La constant tendència per batejar corrents i posar nom a noves especificitats musicals i artístiques, ens regala un complexíssim ventall de mots: “pueden ir desde el serialismo más formal, hasta las músicas repetitivas” (Re2a: 64); “destaca por su aportación estética a la

postvanguardia, desde una óptica ecléctica y poliestilística de gran contenido expresivo” (Re2b: 22); “desinhibida actitud hacia lenguajes que, desde otras perspectivas, parecerían excluyentes o contradictorios, como podían ser el serialismo integral o el experimentalismo radical” (Re2b: 58); “hasta convertir el famoso ‘minimalismo repetitivo’ en una materia dúctil de gran riqueza” (Re2b: 69); “supervivientes de la generación protagonista de la posvanguardia” (Re3a: 65).

La quarta fórmula és la més senzilla i, també, sobre la que basem la nostra pròpia conceptualització. Es tracta, doncs, de l’ús del terme *contemporani*. Un mot que pot aparèixer, ara ho veiem, en diferents combinacions. El podem trobar dins el binomi més lògic: “obra que sigue revolucionando la música contemporánea” (Re2a: 98); “en l’àmbit de la música contemporània” (Re4a: 18). El podem trobar acompanyant termes musicals: “composicions contemporànies” (Re4a: 7), “es mucho más llamativa la presencia de óperas contemporáneas” (Re3a: 88). També pot aparèixer com a metonímia de *música contemporània* o d’*art contemporani*: “la contemporània” (Re4a: 32); “este nuevo curso domina lo contemporáneo frente a lo que viene siendo menos tradicional en los programas ‘normales’ de los teatros” (Re3b: 84).

Aquest darrer verbàtim ens alertava de la situació, encara, extraordinària de la música contemporània als auditoris simfònics i teatres d’òpera. Tot i l’esforç d’usar cometes, la presència d’aquesta música encara està –tot i el que hem vist fins ara– en una posició marginada dins l’imaginari del redactor. Com a resposta a aquestes consideracions, trobem el següent fragment: “también abiertos a cualquiera de estos espacios, con los que debe convivir nuestra vieja música contemporánea” (Re1b: 58). La música contemporània, mentre debatíem el seu nom, els seus espais i el seu prestigi se’ns ha anat envellint a les mans.

Per tal d’ubicar-la geogràficament, en ocasions es fa servir un complement territorial al qualificatiu temporal: “un ejercicio de embajada cultural de la música contemporánea vasca” (Re1a: 38); “una muestra de la creación musical actual en Madrid” (Re1a: 54); “l’infatigable afany per difondre la música contemporània catalana” (Re4a: 54); “el contraste entre la música contemporánea a uno y otro lado del Atlántico” (Re3b: 31).

Terme	Cita	Terme	Cita
“música actuales”	Re1b: 58	“modernistas”	Re2a: 7
“música actual”	Re4b: 29	“repertorio moderno”	Re3a: 61
“composiciones actuales”	Re3a: 88	“momento actual”	Re2a: 13
“musicalmente nuevo”	Re1b: 60	“nuestro tiempo”	Re2a: 45
“música de nueva creación”	Re2a: 52	“representan [...] la actualidad”	Re3b: 90
“nuevas músicas”	Re3a: 9		

Taula 31 – Termes sinònims de novetat i actualitat usats per definir la música clàssica contemporània a les revistes d’actualitat musical clàssica



La cinquena fórmula que hem identificat consisteix en l'ús de termes pertanyents al camp lèxic de la novetat o l'actualitat. Per una major concreció, presentem els termes, amb la seua cita corresponent, en la taula 31.

Finalment, la darrera forma és la més literària. En aquesta ocasió es fa ús de figures retòriques com la metàfora –emprada per un director d'orquestra– “Creo en la renovación profunda de la música y en los nuevos caminos que estamos trazando de la mano de un nuevo público, exigente y deseoso de aventuras... vivimos una etapa de reconstrucción imprescindible!” (Re1a: 39), o la vulgarització, “no se agotan aquí las modernidades” (Re3a: 95).

Caracterització

Ja hem avançat adés que aquest és el punt més complex de tota l'anàlisi. Tal com hem especificat anteriorment, la música clàssica contemporània es desenvolupa dins unes lògiques formals, tècniques i epistemològiques diferents a les de la creació anterior. El públic sense formació específica –només amb coneixements propis de l'anomenada cultura popular– pot arribar a assumir determinats coneixements bàsics com la noció de melodia, la identificació d'estructures o el reconeixement de les tímbriques instrumentals. En un moment on ha caigut la melodia, les estructures s'han sublimat i s'exploren noves sonoritats dels instruments, el bagatge habitual resulta insuficient. Per això, si el comunicador vol arribar al receptor –i després abordarem aquesta qüestió específicament– ha de fer un treball a consciència de divulgació i de tutela acadèmica.

A partir de la nostra anàlisi, hem identificat quatre formes de caracterització de la música clàssica contemporània, és a dir, quatre grups d'elements amb què el comunicador pretén descriure aquesta nova realitat sonora. Les formes de caracterització són: geogràfica, històrica, musical i crítica. Dins la musical, diferenciarem elements amb un tarannà musicològic, analític, estilístic i de repertori –segons siga l'àmbit on centren la seua atenció–.

La caracterització geogràfica pot fer referència a la incidència del folklore o d'una tradició cultural determinada en la composició: “es sólo una de las ocho piezas de inspiración oriental que integrarán el álbum” (Re1b: 50). També pot al·ludir als processos d'hibridació cultural on se superposen diferents estrats culturals.

Bajo el título ‘América Ida y Vuelta’, se podrán escuchar tangos, danzones, choros y boleros de compositores como Arturo Márquez, Astor Piazzolla o Heitor Villa-Lobos, demostrando así el resultado de la influencia cultural entre distintas tradiciones y cómo puede ir transformándose la música (Re1a: 42).

Fins i tot, es pot vincular amb determinats moviments nacionalistes musicals. “Su música tiene un fuerte carácter nacionalista, influido por Castilla y Andalucía, muy apreciado por los guitarristas, a los que ofreció obras donde brillar técnica y musicalmente” (Re2a: 62).

La segona caracterització que exposem és la històrica. Aquest és el punt més coincident amb la noció de la *definició* ja que, sovint, implica la utilització de termes tècnics: “se podrá disfrutar de un doble programa compuesto por las Cuatro últimas canciones de Richard



Strauss, consideradas el último capítulo de la literatura lírica postromántica” (Re1a: 47). Les explicacions, com veiem, tendeixen a la docència: “no cabe duda es de que, sea en cualquiera de sus versiones, El pájaro de fuego constituyó un pilar fundamental para la configuración del estilo y del nuevo lenguaje musical que imperará a lo largo del siglo XX” (Re1b: 36). I, d’una forma més o menys escolàstica, es van presentant diferents episodis històrics: “El encargado de escupir sobre la momia de Lenin fue Smetana y ese subliminal himno nacional para todos los checos que es *Mi Patria*” (Re2a: 77). També amb la casuística de Sibelius abordem un altre fragment on s’aporten algunes idees sobre la trajectòria de la seua evolució musical:

La recerca d’aquest llenguatge caracteritza tot el seu primer període creatiu, de marcada patina nacionalista: obres com el poema simfònic Finlàndia o la Segona Simfonia, que la crítica saludà, ingènuament i exageradament, com la il·lustració musical del mateix ressorgiment cultural, pertanyen a aquest període (Re4b: 46).

Igualment, es pot fer referència a la trajectòria personal del compositor: “Quizás, el vals *Morceau Romantique sur in motif* de M. Jacob de Julin (1925) es la pieza más interesante: se trata de una de sus obras finales ya que después de la Séptima Sinfonía, estrenada en 1924, no compone casi nada hasta su muerte en 1957” (Re1b: 75).

La tercera caracterització és estrictament musical. Aquí, com ja hem avançat, trobarem al·lusions a les tècniques de composició, a les estructures formals, a la sonoritat o a l’evolució programàtica de les obres dins el cànon musical. Comencem amb aquestes darreres. Aquí hem de recordar que per a una obra existeixen tres possibles moments d’estrena: l’estrena absoluta, l’estrena a un territori determinat –generalment un estat-nació– i la reestrena –que és, estrictament, una segona interpretació però quan ja ha passat un lapse de temps molt gran respecte a la primera interpretació pública–. Les cròniques de la música contemporània se centren molt en aquesta particularitat: “cuyo repertorio incluye el estreno absoluto de *El jardín de senderos* que se bifurcan de Mercedes Zavala y el estreno en España de *La mécanique céleste II* de Edith Alonso, entre otras obras” (Re1a: 54). També podem trobar-nos casos on les estrenes venen motivades per algun encàrrec o efemèride i aquesta circumstància, evidentment, s’explicita: “un mosaico de obras encargadas por la Orquesta, con motivo de su 30 aniversario, a ocho compositores internacionales y que tuvieran un horizonte común: Euskadi” (Re2a: 30). El fet de comptar amb un repertori de músics vius –i en actiu– permet que, en ocasions, es puguin programar obres revisades pels propis compositors o compositores: “un nuevo estreno, el de la nueva versión de Elegías a la muerte de tres poetas españoles, de C. Halffter, que ofrecerá la orquesta los días 24, 25 y 26 de octubre” (Re2a: 31).

La història dels estils musicals o l’anàlisi formal d’obres són matèries que recullen els plans d’estudis superiors de música. Com una prolongació divulgativa, els coneixements d’aquestes disciplines arriben al gran públic per mitjà de les descripcions que trobem, sovint, en la música clàssica contemporània. Tot i l’horitzó divulgatiu d’aquestes peces informatives, no es pot evitar que, en ocasions, s’incorpore terminologia tècnica i que el lector, en qualsevol cas, haurà d’assimilar.



Entre les aportacions d'aquesta tipologia de caracterització poden esmentar uns quants exemples. Primer, la ubicació d'una obra en el camp dels gèneres musicals: “La escritura de Bernstein tiene claras aspiraciones líricas y sinfónicas, lo que sitúa a esta obra a medio camino entre la ópera y el musical” (Re1a: 76). Segon, l'ús d'una determinada intervàlica musical per a configurar leitmotiv: “toma el cromatismo para definir a los seres mágicos y las melodías diatónicas para los humanos” (Re1b: 35). Tercer, les peculiaritats melòdiques d'un autor en relació amb d'altres corrents compositius:

No sería errado aseverar que se trata de un cosmos sonoro de transición pues, por un lado, lleva al extremo el cromatismo wagneriano postromántico y las armonías impresionistas debussinianas, mientras que despliega el melodismo místico heredado de la Escuela Rusa (ibídem).

Quart, la vinculació històrica de la música i la religió: “*Three Paths to Peace* (Tres caminos hacia la paz) de la compositora Roxanna Panufnik, quien plantea la conjunción de elementos musicales pertenecientes a las tres religiones: cristiana, musulmana y judía, todas provenientes del mismo padre Abraham” (Re1b: 70). Cinqué, el desenvolupament dels gèneres musicals: “la partitura de Guzmán es rebelde y deconstruye el concepto de obertura con un lenguaje arriesgado y amable” (Re 1b: 72).

La informació introduïda, pot referir-se, simultàniament, a molts dels valors del so i de les peculiaritats de la composició. També, com veurem més endavant, la part crítica i subjectiva del redactor –basada en les sensacions que li provoca l'obra– acaba servant per cohesionar i posicionar el lector davant de l'obra.

No sólo porque supone una de sus primeras incursiones dodecafónicas, sino por el uso de un concepto tímbrico expandido del instrumento, sino porque, manteniendo estructuras formales cercanas a la tradición, rebosa de imaginación en la libertad rítmica, casi be-bop, de su Allegro emociona en la torturada oposición de registros y enigmático discurso de su movimiento central y logra superar el riesgo de evidente descompensación estructural del brevísimo Allegretto final (Re3a: 65).

Aquest fragment suposa no només una descripció més o menys literària de l'obra com, també, una motivació per a la seua audició. Els termes connotatius i relacionats amb els relats novel·lístics o cinematogràfics que introdueix –imaginació, emociona, torturada, enigmàtic– fan l'obra del tot apetitosa per a un possible melòman. No oblidem, efectivament, que aquestes revistes encara tenen la responsabilitat social de guiar el consum –escollir el que és bo i censurar el que és dolent– i que les seues paraules davant unes o altres obres poden ser l'aliat que necessita el creador perquè el públic li faça costat.

Com ja avançàvem en l'exemple anterior, la majoria de les peces informatives combinen diferents formes de caracterització. En alguns casos més extrems, tota la informació es concentra en una mateixa oració:

La jerezana Nuria Núñez (1980) muestra en *Donde se forjan las quimeras* una atención muy especial por los detalles de timbre y textura, así como por la espacialidad (grupos de músicos fuera del escenario) y por el ritmo, con algunas células repetitivas que van marcando el desarrollo de



una pieza que mantuvo su tensión y su fuerza expresiva, de carácter no lejano a cierto neoexpresionismo, en los algo más de sus trece minutos de duración (Re3b: 31).

En un primer moment s'ubica geogràficament a la compositora i s'explicita el seu any de naixement. A continuació, es mencionen elements referits a l'estil de l'obra, l'estructura formal i a les seues característiques sonores. Finalment, es clou l'exposició amb un intent de definició de l'estil musical i es una informació –el temps que dura l'obra– valuosa per al possible oient que s'avinguera a anar a una audició de la composició.

També, dins aquesta tipologia, trobem exemples d'explicacions que, al contrari de la divulgació, semblen redactats per a músics especialistes:

Cage empieza a configurar aquí sus particulares secuencias de sonidos (lo que los analistas llaman “time brackets”), que parecen independientes entre sí, pero que, en la tranquilidad y el sosiego con que son emitidos los sonidos, y su falta de direccionalidad, se alcanza un tejido altamente cautivador (Re3a: 62).

La caracterització crítica s'articula a partir del gust –presumptament cultivat i educat del redactor– i per mitjà d'unes sentències de juí estètic o d'explicació lírica. De la *Canción Árabe* de Julio Gómez es diu que es una “deliciosa miniatura” (Re2a: 36) i es qualifica “agraciada” l'opereta *Candide* de Bernstein mentre que del *Spanish Songbook* de Crumb, en canvi, “no es posible emitir una opinión favorable, pues la mera yuxtaposición de sonidos de por sí interesantes no es suficiente” (Re1a: 38). En el cas de les gravacions, també la combinació de les obres i la seua fixació física es valora: “la mayor parte [d'obres] han sido concebidas desde los mismos restringidos parámetros que tuvo el género en su origen: piezas inocuas y brillantes destinadas exclusivamente a manifestar el virtuosismo del intérprete” (Re2a: 63); “es la conjunción de universos, los reflejos de unas obras sobre otras, su extraña continuidad (en un feliz acierto de producción no existen silencios entre los cortes) lo que convierten la escucha en gozo” (Re2a: 58).

Moltes d'aquestes crítiques, es construeixen a partir de les sensacions de qui redacta la peça literària. A partir d'aquí, molts opten per un llenguatge poètic i carregat de sinestèsies i d'imatges evocades per tal de fer arribar l'obra al lector:

Obra que trasmite impresiones de un valle y que se expresa por su vuelo cantable de contenidos líricos, en esa aproximación a las emociones recibidas al contemplar sus manantiales que se traducen en una música inquietantemente bella. Puro paisajismo sonoro en sus pinceladas descriptivas y con una escritura exigente y arisca para el viola solista (Re2b: 34).

El darrer esglaió d'aquesta imbricació multidisciplinària són les cròniques o ressenyes que acaben fent poesia a partir de la creació musical: “tampoco es desdeñable la *Suite en sol mayor para cuerda y órgano*, en cuya Pastoral se alcanza la intemporalidad hecha música” (Re3b: 53).



Contextualització

Aquest element és el més significatiu de la música clàssica contemporània. A banda de la major quantitat de detalls que es pot aportar sobre la vida i el pensament dels autors, es poden incloure cites proporcionades directament pels artistes. No només en passat –aquesta és la gran novetat– sinó que, fins i tot, es pot parlar en termes de desig i de projecció personal envers obres que encara no han estat creades. La contextualització es pot desenvolupar sobre qüestions personals i sobre la producció –en termes genèrics o concretats en alguna composició–.

Dins els elements personals hem identificat sis vessants diferents que exposem a continuació. Vida religiosa: “Hombre de profundas creencias religiosas, Henryk Mikołaj Górecki, católico de pro, será recordado por la creación de su conmovedora *Tercera Sinfonía Op. 36*” (Re1a: 32). Vida laboral: “Turina compone su conocido Cuarteto con piano en *La menor Op. 67* en 1931, año en el que empieza a ocupar la cátedra de composición en el Conservatorio de Madrid” (Re1a: 74). Trajectòria formativa “Nikolai le recomendaría prescindir de los estudios en el conservatorio para perfeccionar de manera particular sus competencias en contrapunto y armonía” (Re1b: 32). Preferències artístiques “Llevado por su predilección por la pintura de Goya, desde la más amable hasta la más oscura” (Re2a: 60). Orientació sexual “[Britten] desplegó una música de fuerte presencia rítmica, pequeños y afilados dardos que cargaban contra una sociedad, la británica, que miraba admirada al genio pero que no toleraba su relación con Peter Pears, compañero vitalicio” (Re2a: 76). Caràcter personal “Puccini es tan cercano que enseguida se entiende, quizá tenga que ver en ese sentido el hecho de que Puccini haya nacido y vivido en la época moderna, y por tanto haya sido un hombre moderno” (Re2b: 17).

“García Abril admite su profunda admiración a la personalidad de Falla” (Re2b: 34). Aquesta forma tan directa serveix per demostrar les influències que els compositors actuals tenen amb els predecessors. Una informació que es pot donar en un format més habitual:

Influenciado por las composiciones de músicos como Anton Webern, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen o el francés Pierre Boulez, la obra de Górecki refleja la mezcla de estilos que durante la primera y segunda mitad del siglo XX proliferaban en el viejo continente (Re1a: 32).

Pel que fa a la contextualització de l'obra es pot conjugar l'aportació de dades històriques, “allí precisamente se estrenó en 1957, con un reparto de lujo que incluía a la Zeani o la Gencer, por citar solo a dos de las muchas estrellas del cartel” (Re2a: 73), amb dades aportades pel propi compositor,

Dues referències es troben a l'origen de l'obra. La primera és el poema *Seràn ceniza* de J. À. Valente (d'on prové el títol). Quan vaig escriure-la, era un poeta que tenia molt present. L'altra és el preludi del *Parsifal* de Richard Wagner, de la qual és una espècie de reelaboració (des de l'estructura fins al material melòdic i l'orquestració) (Re4b: 29).

En aquest cas, com hem vist, la informació va més enllà gràcies a les dades personals que aporta el discurs del propi compositor.

Precisament, les cites literals dels autors –convertides, aquí, en declaracions periodístiques i sovint recollides directament per mitjà de l'entrevista– són la gran aportació a la



contextualització de la música clàssica contemporània. Aquestes cites poden referir-se a les grans idees estètiques del compositor –la seua poètica, en podríem dir–, al conjunt de la seua obra, a alguna composició concreta o als seus projectes de futur.

Algunes de les cites, especialment quan l'autor és una personalitat consagrada o es considera un referent en la creació, es constitueixen en aforismes sagrats. “No entiendo por qué la gente se asusta de las nuevas ideas. A mí me asustan las viejas” (Re2a: 98). Aquesta sentència de John Cage (1912-1992) és tota una declaració d'intencions i al·legat a favor de les noves idees.

En el següent fragment se'ns presenta a un compositor fent esment al conjunt de la seua obra. “Recuerdo aquellas palabras de Elie Wiesel: ‘Lo que intento es introducir tanto silencio como sea posible. Desearía que mi obra no fuera juzgada por las palabras escritas sino por su peso en silencio’” (ibídem). Aquesta informació, que ens indica on mirar i com mirar, pot ser fonamental per accedir a les composicions del músic amb l'aparell descodificador adequat.

Encara pot facilitar més aquesta aprehensió el proporcionar una guia d'audició concreta d'una determinada obra:

Manuel Seco señaló que ‘*Anamorfosis* es una obra con cierto aire desenfadado que destaca tanto por su ritmo como por su tono melódico’. La copla está incluida en toda la composición ‘por lo que se reconoce con facilidad’. Asimismo, el compositor apostilla que ‘el distinto tratamiento de la cabeza del tema dará lugar a otras versiones que enriquecerán el discurso y ayudarán a su diversificación y crecimiento, aportando cambios de tempo que el intérprete tendrá que controlar con maestría’ (Re2b: 22).

Finalment, podem trobar-nos amb manifestacions de l'autor que ens preparen per rebre les seues futures invencions. “Quiero desarrollar una nueva forma de arte... que figure junto a la gran ópera como el cuarteto junto a la orquesta” (Re2b: 93). Aquesta manifestació, projectada en el futur, pot ser un altre element motivador que ens òbriga la fam per esperar i conèixer allò que encara no ha sigut dir. Amb aquesta mena d'anticipacions, el públic pot ser més conscient de l'important paper que li ha tocat jugar: ser el primer filtre de les obres del seu temps.

Prestigi compositors

La mateixa provisionalitat de límits i conceptes ens trobem en l'àmbit del prestigi social. Ningú posa en dubte el valor musical de les composicions *clàssiques* de Beethoven, Mozart, Bach o Mendelssohn –per posar, només, uns pocs exemples–. Les seues obres es programen, s'enregistren i es ressenyen sense que calga justificar cap de les accions anteriors. El valor es per descomptat i, així, el crític ha de centrar el seu juí en les interpretacions que s'hi proposen: els *tempi* escollits per la direcció, l'afinació, caràcter i conjunció dels intèrprets o la posada en escena, en el cas de les obres músico-teatrals. En el cas de la música clàssica contemporània, i tornant sobre el procés de filtre que hem esmentat més amunt, es fa necessària una doble justificació. D'una banda, el prestigi del compositor ens garanteix una mínima seguretat de les seues obres. D'altra banda, el prestigi de l'intèrpret, ens assegura el seu domini del repertori i corrobora la seua adequació per afrontar els reptes específics dels nous llenguatges contemporanis.

En aquest àmbit de prestigi professional podem trobar, directament, un seguit d'elogis al compositor: “en su recital madrileño estrenará una obra de uno de nuestros grandes compositores del presente: los *Cinco impromptus* de Jesús Rueda” (Re3a: 11), “Tots els grans més evidents i d'altres que ho són menys, com Carl Nielsen, Morton Feldman, Kurt Weill, Charles Ives, Anton Webern, Aaron Copland. També els grans compositors de la segona meitat del segle XX: Ligeti, Messiaen, Elliott Carter” (Re4b: 66).

Els elogis, encara més, poden anar acompanyats de qualificatius positius o elements que es consideren valuosos: “Beat Furrer (n.1954) es de los pocos, junto a Sciarrino, de quien aún se pueden esperar sorpresas, nuevos giros a una expresión musical que parece no agotarse con el tiempo” (Re3a: 64), “con dos obras del virtuoso del pasado siglo, Gaspar Cassadó, y del revolucionario Astor Piazzolla” (Re2b: 34). Segurament, el màxim elogi en aquesta categoria és considerar l'autor com a portaveu d'un determinat corrent o context musical, “Mossèn Àngel Rodamilans ha estat un dels compositors més representatius que ha emanat del monestir de Montserrat en el segle XX” (Re4a: 64), quan no assimilar, metafòricament, un dels grans genis universals,

Ya no quedan compositores virtuosos que conozcan las particularidades de un determinado instrumento, que hayan sentido el vértigo que provoca el escenario y que sean capaces de improvisar frente al público. En ese sentido, Sollima es una especie de Mozart contemporáneo (Re3b: 50).

Emperò, no totes les apreciacions dels compositors són positives. En ocasions, podem trobar-nos amb una metafòrica estirada d'orelles a l'autor: “A Philip Glass, fiel al estilo de su invención, es posible que no se le pueda exigir frescura y renovación en sus 70, pero cabe reprocharle la repetición de un esquematismo inadecuado para enfrentarse a su siniestro y prodigioso contemporáneo” (Re2b: 69).

Ara bé, quan es tracta d'assenyalar la qualitat d'un compositor, es pot optar per tres mecanismes literaris diferents. Primer, donar per obvi la seua acceptació social, “otro extraordinario compositor español plenamente reconocido” (Re2a: 45); segon, assenyalar la seua condició de compositor resident en alguna orquestra o auditori, “El Año Hèctor Parra no podía empezar mejor. El Palau de la Música y el Auditori, sumando esfuerzos, tienen esta temporada como compositor invitado al músico catalán afincado en París” (Re3b: 17); i, tercer, fent menció de la seua condició de premiat, “No podía faltar en este trabajo Gaspar Cassadó, uno de los intérpretes y compositores más laureados de la tradición catalan” (Re1b: 72).

Dins aquest apartat, l'element més *radical* que hem trobat ha estat l'assumpció, per part del crític musical, del rol de lobby de pressió. Veient els plans artístics de les institucions i valorant el prestigi del compositor, el redactor llança una sol·licitud pública: “Con riesgo de que le acusen a quien redacta de meterse donde no le importa o acusarle de motivos abyectos o simplemente inconfesables, ¿para cuándo un estreno en el Real de un compositor patrio con tanta experiencia operística como Tomás Marco?” (Re3a: 80).



Prestigi intèrprets

El tractament de la música clàssica contemporània en relació amb els intèrprets s'articula des de diferents òptiques. La primera, i més òbvia, fa referència a l'adequació de l'intèrpret per abordar el repertori contemporani. Aquesta circumstància es remarca tant en les orquestres,

Escuchando las imponentes versiones de la RCO con este puñado de directores de primera línea uno lamenta que orquestas de este nivel no opten por volver la vista al inmediato pasado y desempolvar piezas mayúsculas de la modernidad que aguardan versiones interpretativas de esta altura (Re3b: 69),

com en les grans masses concertistes,

aquí están los músicos, los solistas, los coros y el director de orquesta (uno de los mejores de la RDA, Herbert Kegel) sin duda más propiados para interpretar esta música, porque han convivido 'desde siempre' con las obras y con la manera de entender la música del compositor alemán (Re1b: 76),

com en els solistes,

José Menor supo transmitir la audacia y profundidad de su pensamiento musical en un retrato iniciado con una obra de sus años de aprendizaje con David Padròs –Tres peces per a piano (1999)– y enriquecido con el estreno de su última obra, Una pregunta (a Jaume Plensa) (Re3b: 17).

Dels solistes, fins i tot, es pot arribar a mencionar d'altres informacions extramusicals: “La pianista i compositora veneçolana, molt activa en la denúncia internacional contra el règim chavista, ofereix un concert al Festpielhaus de Baden-Baden” (Re4b: 8). Es pot, també, al·ludir a la condició d'especialista en el tema, “Otro de los platos fuertes de este mes será la ópera *The Death of Kinghoffer* de John Adams, con el experto en música contemporánea David Robertson al mando” (Re2a: 34) o de gran control, ahora, de l'instrument i del repertori: “en solitario *Impromptu* de Mario Carro y *Cartas a la oscuridad* de Consuelo Díez, evidenciando el dominio del instrumento y de un repertorio en el que se siente como pez en el agua” (Re2a: 36).

L'exercici d'interpretar, habitualment, música clàssica contemporània és un fet que se subratlla en aquestes publicacions. Bé per la relació amb els compositors,

El pianista napolitano, un verdadero 'agitador' de la música contemporánea para el que compusieron notables compositores internacionales, sigue a sus casi 80 años en plena forma y lo demuestra en su versión impecable de una obra que merece la pena conocer y disfrutar (Re2a: 61),

bé per la seua tasca de difusió, “También fue un importante difusor de las composiciones de autores americanos, musicales o canciones, a los que aportaba su gran sentido interpretativo” (Re2b: 87).

D'altres intèrprets, fins i tot, es destaca la seua estima per aquesta música. Així ho recull la següent cita a una intèrpret: “Desde entonces me volví adicta a la música contemporánea. Encargar piezas nuevas te permite la posibilidad de aprender un nuevo

lenguaje y de estrenar obras que no vienen precedidas por una tradición que se impone” (Re3b: 44). En aquest cas, veiem la configuració lingüística, la música clàssica contemporània deixa de ser un radicalisme o quelcom perillós. Ans al contrari, la tradició occidental és sentida com una llosa carregada d’imposicions.

Tot plegat ens condueix a un fet central: la pràctica de música clàssica contemporània com a decisió conscient i basada en el compromís, “Prisuelos se ha comprometido con el trabajo de autores de su tiempo y por eso ha incluido en su repertorio obras de compositores como David del Puerto o Jesús Torres” (Re1a: 39). La nostra música, en aquest cas, descobreix la seua cruesa social i, al seu voltant, la lluita social que veurem detallada en els dos elements següents.

Accés

“La actitud frente a la música contemporánea o coetánea, ¿es fruto de una educación con prejuicios o temores?” (Re1b: 56). Aquest verbàtim ens confirma, directament, que el debat que copsàvem entre els membres del camp de l’art és una realitat social que es juga en diferents àmbits. I algunes de les respostes, es plantegen també en altres volums: “siempre he pensado que la música contemporánea debe introducirse al público en dosis adecuadas” (Re1a: 14), “creo que la gente sí es capaz de disfrutar de música desconocida para ellos, sin necesidad del apoyo de la educación tal y como está planteada en la mayoría de las organizaciones e instituciones que las promueven hoy en día” (Re3a: 98).

La posició, en aquest cas, del redactor passa per valorar el grau de dificultat que presenta una obra per a la seua audició. L’emissor, doncs, se centra en facilitar unes pistes a les potencials audiències que “Como oyentes, a menudo nos fijamos en las normas musicales o usamos normas como medidas para entender los parámetros de la música por separado y en combinación” (Re2b: 51). Precisament, un dels elements que s’observa en una crònica, sol ser l’acceptació per part del públic: “y en una valiente apuesta por el ‘más difícil todavía’, acertó nuevamente con la *Décima* de Shostakovich, demasiada obra quizás para buena parte del público santanderino” (Re3a: 24). Aquest compositor rus és, segurament, la mostra més clara de l’evolució d’un artista des dels límits del sistema fins a la plena integració: “Pasó el tiempo, el misterio sobre el acceso a la obra de Shostakovich se despejó y conocimos poco a poco toda su obra. Al tiempo que se retiraba el misterio, la obra crecía en estima. Ahora disponemos de versiones para comparar” (Re3a: 70).

Alguns compositors queden condemnats a l’ostracisme per les paraules del crític: “Autor desbordante. Aunque también inaprensible” (Re2a: 64). D’un altre compositor s’arriba a dir que és un “Buen compositor, en definitiva, de esos que ‘llegan a todos’” (Re2a: 62). Es valoren les gravacions centrades en la tasca de divulgació: “hacen de este registro discográfico un producto notable y, por supuesto, muy recomendable para acercarse a estas ‘músicas infrecuentes’, que no por ello son menos bellas” (Re2b: 61).

Emperò, l’autor del text es pot situar en l’altra ribera i fer servir el seu espai per alertar dels perills de l’audició. Molt poca gent s’animarà a endinsar-se en una producció o registre que es



qualifica com “tan distante como la propia historia” (Re3a: 42) o “Solo apto a paladines de la vanguardia y aquellos tímpanos que gustan de estar a la última” (Re2b: 78). Seguint amb la metàfora gastronòmica però en clau positiva: “La primera es tracta d’una composició amb un clar regust català, molt atractiva i de fàcil paladar” (Re4a: 66).

A partir d’aquí, es reprén el debat sobre les formes de programació i els nous públics: “La ópera contemporánea es fascinante. Da un poco de miedo al público más clásico pero, a la vez, es muy adecuada para atraer a un público más amplio, especialmente para el joven, porque tiene un fuerte impacto visual” (Re3b: 14). I amb aquesta reflexió, continuem amb l’anàlisi amb el darrer dels elements que abordarem.

Conflicte

En aquest darrer epígraf, “Abordamos un tema delicado, difícil de describir y de afrontar” (Re1b: 56). Segons la hipòtesi del redactor, molt en la línia de Bonds (2014),

el Romanticismo no solo trae una nueva capacidad de emoción, sino también una mitificación del artista y, coincidiendo más o menos con la mayor popularización del concierto público, nos inculca una serie de actitudes que nos han marcado frente a nuestras visiones posteriores y dificultan en extremo la identificación con la música contemporánea (Re1b: 57).

Amb aquest bagatge històric, que ja s’explicita, no és gens estrany que tot allò relacionat amb la música clàssica contemporània pugui ser objecte de debat o de polèmica. El públic i els programadors s’associen al següent retrat: “el aficionado es reacio a la escucha de tales músicas que se incluyen en los conciertos como en forma solapada entre las grandes obras sinfónicas. Algo así como un ‘usted perdone’ de los programadores; luego viene lo que usted ama” (Re1b: 60).

I, davant aquesta situació de crisi (constant?), apareix l’encreuament d’acusacions. Uns assenyalen els compositors: bé perquè no coneixen la tècnica dels instruments pels quals componen “la música de mayor vanguardia no casa muy bien con la guitarra. Muchos compositores contemporáneos escriben para la guitarra sin tener conocimiento del instrumento en sí” (Re2b: 13); bé perquè els falta expressivitat “opina el músico, que trova a faltar “la ternura humana” en la música contemporánea” (Re4b: 16). Uns altres assenyalen el públic: “es una lástima que la audacia de los programadores no tuviera mayor respuesta entre la melomanía militante de nuestra región” (Re2a: 38). Uns altres carreguen la culpa als intèrprets: “És insuportable que en la contemporánea sigui tan habitual que hi hagi pocs assajos i que moltes vegades les peces s’interpretin tan malament” (Re4a: 31). També s’acusa els programadors: sense entrar a especificar les causes, “el Liceu lleva demasiado tiempo viviendo de espaldas a la ópera contemporánea española” (Re3b: 14); criticant que no s’escolten les obres,

Me pregunto si el hecho de que el mecenas sea una institución oficial que encarga algo que ni tan siquiera tiene intención de escuchar ni cumple más función que la de conformar un “objeto artístico” que enriquece una estadística, no es uno de los hilos de esta compleja trama (Re1b: 60);

o considerant que la tasca no s’hauria de dur a terme per polítics sinó per músics,



Crec que és imprescindible que a Catalunya les decisions artístiques les prenguin gent amb criteri artístic: massa sovint depenem de gent a qui ni tan sols interessa la contemporània i que decideixen els nostres futurs. Les decisions artístiques no haurien de ser mai decisions polítiques, i haurien de ser preses per gent que realment escolta música (Re4a: 32).

Quan es llancen acusacions en abstracte, envers un sistema pervers, casualment –i al contrari del que hem vist fins ara– s’assenyala un *status quo* dominant pels corrents d’avantguarda i experimentals: “es necesario señalar las enormes dificultades que un concierto de música consonante tiene hoy día para ser llevado a buen puerto –aunque su autor se llame James Horner– en esta época definida por la atonalidad” (Re1b: 62). La violència s’entreveu al bell mig d’un territori en situació bèl·lica: “Ha habido una música militante de vanguardia que ha echado por tierra cualquier atisbo tonal sólo por serlo” (Re3b: 93).

Al principi d’aquest apartat ens hem referit a la voluntat del redactor per arribar als seus lectors. En aquest punt concret, cal que hi aprofundim ja que, a més de totes les qüestions senyalades, aquí podem trobar també un altre actor que participa del conflicte social de la música clàssica contemporània: el crític musical. Destaquem, a mode d’exemple, dues peces aparegudes a Re3b 64 i 65. Són, efectivament, dues ressenyes d’enregistraments monogràfics de la nostra música. I estan escrites en un estil que sembla molt més prop del d’una narrativa bigarrada que d’una peça divulgativa.

Dándome unas vueltas por mis versiones preferidas de la *Concord*, una de las más apasionantes obras del siglo XX, dudé entre el Hamelin meditativo (Hyperion, con flauta en Thoreau) y el Hamelin cósmico en una noche de estrellas fugaces y otros meteoros sonando (imagino) en los hilos telefónicos que pasaban, antes de ser enterradas, por encima de nuestras cabezas, más cerca del cielo, (New World, ni viola ni flauta) (Re3b: 64).

Pel qui no estiga familiaritzat amb la terminologia serà impossible entendre –no s’especifica, enlloc, les obres que conformen el compacte– que *Concord* és el subtítol d’una de les obres de la gravació, la *Sonata per a piano n. 2* de Charles Ives; que Hamelin és un pianista que ha gravat en diverses ocasions aquestes obres; que Hyperion i New World són dues empreses discogràfiques; i que *Thoreau* és el quart moviment de l’obra –un fragment que es presta a ser interpretat amb acompanyament de flauta–. La peça continua enumerant fins huit versions diferents més, mesclant noms –amb tota familiaritat– d’interpres, discogràfiques i moviments de la sonata. Aquest exercici de delectació en el propi saber acaba amb unes escassíssimes referències a l’enregistrament ressenyat:

Versión irresistible, con tempi precipitados, para quien (como yo) gusta de las emociones fuertes y los programas heteróclitos en los que las Variaciones de Webern y la Sonata de Berg suenan como vestigios de un entierro y a éste que escribe en este día dedicado a Ives & cia, le vienen las ganas de taparse las orejas, la derecha, para evitar los recuerdos y la izquierda para no oír lo que viene (Re3b: 64-65).

L’ús d’aquest llenguatge, diferent al de la resta de la publicació, condemna a la música clàssica contemporània a ser percebuda com quelcom inabastable. La peça resulta d’una extremada dificultat i el lector valent que haja pogut arribar fins al final tindrà la sensació de no haver entès res. Aquesta operació de distinció que ja avançàvem en l’apartat anterior, implica la sobreexclusivitat d’aquesta música. No val, només, tindre interès en la música clàssica: la



revista que pressuposàvem divulgativa realitza aquí un exercici de distanciament absolut. Una operació que aprofundeix en la ferida de la separació del públic, que proporciona a l'il·luminat un gaudi onanista i que permet al lector il·luminat reconèixer-se en la figura d'un igual. En qualsevol cas, sempre tancats i aïllats de qualsevol altre públic.

Davant aquesta situació –que la pròpia publicació es dedica a crear– encara hi ha un espai per fer d'espill de la societat. Per això, es copsen les reaccions del públic: “Esta representación constituyó el estreno mundial (1987), del que no se libró de abucheos, pero también de sinceras ovaciones” (Re2b: 80). També s'aïregen els conflictes entre col·legues, “Es declara enemigo acérrimo de las ‘dictaduras estéticas’, tot i creure que a Espanya en general ‘hi ha hagut molts compositors que s’han sentit posseïdors de la veritat’” (Re4a: 55). S'explicita aquest divorci entre compositors i audiències:

Tras la Segunda Guerra Mundial, esto dio un gran giro. Por algún motivo, la gente ya no encontraba en la música clásica un motor de cambio, un reflejo de la realidad a la que se enfrentaban, una ventana al futuro... y dejó de ser relevante en la medida que lo había sido durante las décadas y los siglos precedentes (Re3a: 97).

S'intenta justificar el trencament social:

la evolución natural de la música clásica contemporánea deriva de la multiplicación de los lenguajes y estilos que se da en el siglo XX y de una serie de vicisitudes históricas. Así que, por un lado, la causa de esta separación tiene que ver con el etiquetado, pero también con una serie de circunstancias que han contribuido a generar esta ‘territorialidad’ o demarcación (Re3b: 43).

Novament, una situació que es denuncia i que s'ajuda a crear des de les pàgines de les revistes. Seguint aquesta idea de demarcació, no ens ha de sorprendre trobar a Re4b: 44 l'epígraf “músiques modernes”. Mirant més enllà, hem trobat també algunes referències al futur de la creació. I, igual que conclouem adés, novament torna a aparèixer la noció del compromís i la militància:

tenemos que asumir un compromiso con el tiempo que nos tocó vivir. Muchas obras del pasado que forman parte del repertorio habitual no valen para hoy, no tienen relación con eso que pasa o que se siente en nuestros días. Hay que fomentar la composición de obras nuevas que asuman ese compromiso con lo contemporáneo (Re3b: 94).

Tractament i peça ideal de la música clàssica contemporània

Fins ara, en la nostra anàlisi, hem considerat la música clàssica contemporània com un tot cohesionat. No podem, emperò, acabar aquest apartat del treball sense explicar les diferents formes d'abordar aquesta música segons les seues característiques sociomusicològiques. En aquest sentit, hem identificat quatre grans blocs que exposem a la taula 32.

La primera tipologia de les quatre és l'única que sol explicitar directament el seu fet contemporani. En el cas de les estrenes, per exemple, la creació es compara amb la cosmovisió de la música experimental i a partir d'aquí es qualifica. La segona tipologia es tracta, pràcticament, com una continuació més del repertori. Tot i que no hi ha un tall per referir-s'hi,



sovint s'indica com a peculiaritat el fet d'estar escrita en un moment històric relativament recent. La tercera és la més pròpia del xovinisme musical. El valor de les obres passa a ubicar-se en el fet d'haver estat escrites per compatriotes i, per tant, la seua nacionalitat ja és una qualitat en si. Finalment, en aquells casos on la música juga una funció secundària –cinema o concerts divulgatius– tampoc té cap rellevància el fet d'haver-se escrit en un moment històric més actual. A diferència del límit temporal que proposem en les conclusions de l'apartat dels auditoris, en aquest cas la música clàssica contemporània va lligada a aquesta peculiar classificació on no pesen tant la temporalitat o la geografia com la noció d'avantguarda.

Tipologia	Exemple
Música d'avantguarda experimental	Obres de Cage, Stockhausen, Shostakóvich
Música clàssica contemporània popular	Obres de Ravel, Richard Strauss, Puccini
Música pròpia del territori	Obres de Falla, Granados, Sorozábal
Música per a usos complementaris	Bandes sonores cinematogràfiques

Taula 32 – Tipologies de música clàssica contemporània segons el tractament discursiu

L'últim element que volem abordar, per tancar aquest capítol del tractament de la música clàssica contemporània a les revistes d'actualitat musical clàssica, és l'estructura ideal que presenten les peces informatives –sobretot, crònica o ressenya– quan han d'abordar la nostra música. En aquestes cèl·lules comunicatives, el primer que s'aborda és el context de l'autor: una breu referència a l'any i lloc de naixement i d'altres referències a determinats factors de la seua vida (formatius, laborals, personals). A continuació, es planteja una explicació de les innovacions musicals que ha aportat aquest autor: corrent estilístic, renovació de gèneres, ús d'instruments o tractament de les textures, per exemple. Tot seguit, es passa a descriure l'obra en termes d'estructura i elements sonors –quan és una òpera, a més, s'explica l'argument–. Opcionalment, però sempre d'una forma molt breu, s'introdueix una menció a la interpretació. Aquesta pràctica és més difícil ja que el crític no coneix l'obra i, encara més, no té cap referència per fer comparacions. En el cas de les gravacions, a més, podem trobar una al·lusió a la qualitat de l'enregistrament i a les peculiaritats de la presa de so. Finalment, el redactor planteja els seus consells d'audició. Aquí pot alertar al públic perquè no vaja a escoltar l'obra, pot allunyar-lo advertint-lo de les dificultats de l'escolta o, al contrari, pot animar-lo a llançar-se a descobrir un nou horitzó sonor.

Efectivament, les revistes d'actualitat musical clàssica juguen un paper molt important dins el seu àmbit cultural. Establertes com a vehicle de referència i guia per a les audiències, reflecteixen i incideixen en la societat d'una manera absolutament evident –igual que passa, d'altra banda en qualsevol altre fet social–. La seua responsabilitat amb la música del nostre temps és també ben clara. Del seu esforç per allunyar o apropar la música clàssica contemporània dependrà, en bona mesura, que es pugui fer efectiva la democratització de l'art o que, cada cop més, aquesta expressió musical quede tancada, en una posició elevada, en el seu palau de cristall.



7.3.2. Emissores temàtiques de música clàssica

Tractant-se d'un art sonor, sembla lògic pensar la inevitable idoneïtat de la ràdio com a mitjà protagonista en la divulgació de la música. En efecte, la música forma part de la radiodifusió des dels seus orígens i els primers teòrics com Bertolt Brecht (1981) ja reflexionaren sobre el seu paper i la seua implicació.

En el cas de la música clàssica, més concretament, també la ràdio ha tingut un paper fonamental en el seu desenvolupament al llarg del segle XX. Concerts mítics i gravacions *legendàries* han arribat a nosaltres gràcies a l'enregistrament d'emissions radiofòniques. Algunes branques de la musicologia, com la Musicologia aplicada a la interpretació, deuen bona part del seu corpus analític a aquest fons històric que ens permet escoltar, igualment, sessions de la New York Philharmonic Orchestra com produccions de l'*Anell* de Bayreuth de principis del segle XX.

Per al present treball d'investigació, hem anat a cercar les dues úniques emissores monogràfiques de música clàssica que emeten, en l'espectre de freqüència modulada, a l'Estat espanyol. D'una banda, amb emissió en llengua castellana i àmbit territorial estatal, trobem l'emissora pública Radio Clásica. D'altra banda, amb programació íntegra en llengua catalana i emissions dins el principat de Catalunya i Mallorca, incloem Catalunya Música.

La importància de la música clàssica als mitjans de comunicació tradicionals europeus és ben palpable. Només hem de fer un breu repàs pels territoris veïns i comprovarem que la clàssica ocupa, prompte, un espai a l'oferta plural radiofònica pública.

Territori	Xarxa de comunicació	Emissora
Alemanya Central	Mitteldeutsche Rundfunk	MDR Klassik
Alemanya Nord	Norddeutscher Rundfunk	Ndr- Kultur
Alemanya Sud	Südwestrundfunk	SWR2
Àustria	Österreichischer Rundfunk	OE1 (espais)
Baviera	Bayerischer Rundfunk	BR Klassik
Catalunya	Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals	Catalunya música
Comunitat Flamenca de Bèlgica	Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie	Klara
Comunitat Francesa de Bèlgica	Radio-Télévision belge de la Communauté française	Musiq'3
Dinamarca	Danish Broadcasting Corporation	DR P2
Eslovènia	Radiotelevizija Slovenija	Radio Slovenija 3 Ars
Espanya	Corporación de Radio y Televisión Española	Radio Clásica
Finlàndia	Yleisradio Oy	Yle Radio 1 / Yle Klassinen
França	Radio France	France Musique
Grècia	Ellinikí Radiofonía Tileórasi	ERA3



Hessen	Hessischer Rundfunk	Hr2- Kultur
Hongria	Magyar Rádió	Bartók Rádió
Irlanda	Raidió Teilifís Éireann	RTÉ lyric fm
Itàlia	Rai - Radiotelevisione Italiana	Rai Radio 3
Land Berlín-Branderbug	Rundfunk Berlin-Brandenburg	Kulturradio
Lituània	Lietuvos nacionalinis radijas ir televizija	LRT Klasika
Noruega	Norsk rikskringkasting	NRK Klassisk
Països Baixos	Nederlandse Publieke Omroep	NPO Radio 4
Polònia	Komitet do Spraw Radia i Telewizji	PR2 - Dwójka
Portugal	Rádio e Televisão de Portugal	Antena 2
Regne Unit	British Broadcast Corporation	Radio 3
República Txeca	Český rozhlas	Vltava
Rin del Nord-Westfàlia	Westdeutscher Rundfunk	WDR 3
Romania	Radio România	Radio România Muzical
Saarland	Saarländischer Rundfunk	SR 2 KulturRadio
Suècia	Sverige Radio	P2
Turquia	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu	Radyo 3

Taula 33 – Emissores públiques de música clàssica a Europa

El binomi ràdio pública i música clàssica, doncs, queda ben establert. Especialment en aquells casos, com l'espanyol i el català, on l'emissora temàtica ocupa el «segon canal» de les emissores –*Radio Clásica*, encara més, havia sigut prèviament *Segundo Programa de Radio Nacional de España* i *Radio 2*–. L'entramat públic de suport a la música clàssica a través dels mitjans de comunicació, es completa amb la fundació de les orquestres associades a les emissores. Per exemple, *Orquesta de Radiotelevisión Española (ORTVE)*, *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* i *Radio Symphonieorchester Wien*.

Aquesta translació de la música de consum burgés (Bonds, 2014) a l'espai radioelèctric públic ens mostra de les limitacions democràtiques dels estats contemporanis. “Puesto que la obra de arte no establece una relación dialéctica ni dialógica con el espectador, le es más propia una naturaleza aristocrática que democrática” (Ciria, 2003: 137). En una actualització i adaptació territorial dels termes, més que *aristocràtica* hauríem de parlar, directament, de dictatorial. De fet, l'emissora clàssica espanyola (1965) o la portuguesa (1948) varen aparèixer en els contextos polítics del franquisme i l'Estado novo, respectivament.



A continuació, analitzarem la presència i el tractament de la música clàssica contemporània a l'emissora pública espanyola i la catalana. Les mostres recollides aniran indexades segons el següent codi.

Radio clásica		Catalunya Música	
Octubre 2014	Octubre 2015	Octubre 2014	Octubre 2015
R1a	R1b	R2a	R2b

Taula 34 – Codis de les retransmissions radiofòniques analitzades

Radio Clásica de Radio Nacional de España

Com ja hem avançat, aquesta emissora temàtica de música clàssica naix en 1965. Constitueix, amb el seu naixement, el segon programa de l'emissora pública espanyola. El seu equivalent en músiques populars no apareixerà fins 1979, ja dins el marc del període constitucional actual i en l'avantsala de l'eclosió cultural de la dècada dels 80. Actualment, *Radio Clásica* emet les 24 hores del dia i combina, a la seua difusió, programació en directe, gravacions i reemissions.

Emissora	Radio 1	Radio Clásica	Radio 3	Ràdio 4 (Catalunya)	Radio 5
Any	1937	1965	1979	1976	1989

Taula 35 – Any d'inici d'emissions de les cadenes de ràdio d'RTVE

La programació de *Radio Clásica* presenta una graella molt semblant al llarg de tota la setmana. El model de programació, que podríem considerar mixt per la combinació de tipologies, varia especialment entre el material gravat i les emissions en directe. Així, durant el matí i el vespre, trobem una programació de grans blocs –a l'estil magazín de la ràdio generalista– que serveixen per articular tot el matí i les retransmissions en directe. Les nits i el cap de setmana s'articulen a partir d'una programació mosaic, amb uns programes més breus, que permet augmentar la varietat de gèneres i de propostes divulgatives. Novament, en el cap de setmana, la transmissió d'òpera, dels programes simfònics de l'ONE, en directe, i de l'OBC, en diferit, i de l'espai mític *El mundo de la fonografía* acaben constituint també una programació per blocs.

Els espais monogràfics dedicats a la música clàssica contemporània, els trobem en algunes de les propostes que configuren la programació mosaic. Tot i que aquesta programació canvia molt d'una temporada a una altra –cobrint, consecutivament, determinats aspectes del repertori– els dos espais dedicats a la música que aquí treballem es mantenen ja alguns anys a la graella.

Programació 2014

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
JAZZ PORQUE SI (L. C. Clavero)	NIESTRO FLAMENCO (J. M. Vinyent)	JAZZ PORQUE SI (L. C. Clavero)	NIESTRO FLAMENCO (J. M. Vinyent)	JAM SESSION (M. Martí)	ATLAS 2015 (C. Sandoval)	MÚSICA VIVA (E. Sandoval)
VAMOS AL TEATRO (R. M. Bernués)	VAMOS AL TEATRO (R. M. Bernués)	LA CASA DEL SONIDO (J. L. Carles)	LA CASA DEL SONIDO (J. L. Carles)	ARS SONORA (M. Álvarez)	ARS SONORA (M. Álvarez)	ARS SONORA (M. Álvarez)
CORREO DEL OYENTE					TEMAS DE MÚSICA	
LA DARSEÑA					EL ODO ATENTO	LA GUITARRA
GRANDES CICLOS					EL MUNDO DE LA FONOGRÁFIA	
CONTRA VIENTO Y MADERA	MÚSICA ANTIGUA	SALA DE CÁMARA	VAMOS AL CINE	LA ZARZUELA		
DIVERTIMIENTO (Y. Ciudad)					TREMULO (A. S. Mangano)	EL ORGANO (R. del Toro)
AUDIOVISION (Belén Pérez / Julio Arce)					MELODÍAS DE COBLENZA (E. Sandoval)	
LA ZARZUELA (M. Lladó)					CONTRA VIENTO Y MADERA (D. Requena)	
SINFONÍA DE LA MAÑANA (Difusión de concertos) (M. Lladó / D. Requena / F. Blázquez / A. S. Mangano / A. Carrá / M. Ortega)					EL ODO ATENTO (F. Palacios)	PAJO A DOS (P. A. de Tomàs)
					AMÉRICA MÁGICA (M. Vergara)	ONE (J. L. Pérez de Arriaga)
CORREO DEL OYENTE (M. Puente)					LOS CONCIERTOS DE RADIO CLÁSICA (J. Prieto)	ONE (J. L. Pérez de Arriaga)
LOS CLÁSICOS (M. Vergara)					LA SIBIRIÓFITA (Y. Ciudad)	MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL (G. Pérez Trascasa)
GRAN AUDITORIO (R. Mendés)					TEMAS DE MÚSICA	
LA DARSEÑA (J. Tujó / C. Moreno)					EL MUNDO DE LA FONOGRÁFIA (J. L. Pérez de Arriaga)	
GRANDES CICLOS (E. Sandoval)						
VIAJE A ÍTACA (C. de Matencanz)			VIAJE A ÍTACA (C. de Matencanz)			LA GUITARRA (A. S. Mangano)
FILA CERO (A. G. Lapeñeta / J. M. Vinyent)		FILA CERO (Vinyent)	FILA CERO FUNDACIÓN J. BARCH (L. Prieto)	FILA CERO (Vinyent)	FILA CERO (Vinyent)	EL FANTASMA DE LA ÓPERA (R. Banares)
LA HORA AZUL (J. Banares)						OSC y LICEO (J. Pérez Benet)
JUEGO DE ESPEJOS (S. Sureda)		MÚSICA ANTIGUA (S. Pagan)	SALA DE CÁMARA (J. M. Vinyent)	VAMOS AL CINE (R. Luis García)	MÚSICA Y SONIFICADO (L. A. de Benito)	EN OTROS LUGARES (A. G. Lapeñeta)
						ARS CANENSO (A. Revuelta)
						LOS COLONES DE LA RÓCIE (S. Pagan)
						EL CANTO DE LAS ARIÉNAS (D. del Campo)
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO

Programació 2015

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
SOLO JAZZ (L. Martí)	NIESTRO FLAMENCO (J. M. Vinyent)	SOLO JAZZ (L. Martí)	NIESTRO FLAMENCO (J. M. Vinyent)	SOLO JAZZ (L. Martí)	ORQUESTA DE BALE (R. Campy)	MÚSICA VIVA (E. Sandoval)
	SELO RYVE (S. Pérez)	MÚSICA Y PENSAMIENTO (M. Mischke)	SALA DE CÁMARA (J. M. Vinyent)		ARS SONORA (M. Álvarez)	
LONGITUD DE ONDA					TEMAS DE MÚSICA	
GRANDES CICLOS RADIO CLÁSICA					LA HORA DE BACH	SEGUNDO PROGRAMA
MÚSICA A LA CARTA					EL MUNDO DE LA FONOGRÁFIA	
CONTRA VIENTO Y MADERA	MÚSICA ANTIGUA	SALA DE CÁMARA	VAMOS AL CINE	LA ZARZUELA		
DIVERTIMIENTO (A. Roman)					DESAYUNO CONTINENTAL (C. Moreno)	
LA ZARZUELA (M. Lladó)					VAMOS AL CINE (R. Luis García)	
REENCUENTROS (M. Puente)					EL ORGANO (R. del Toro)	CONTRA VIENTO Y MADERA (D. Requena)
MÚSICA A LA CARTA (S. Pérez Arroyo)					LA CASA DEL SONIDO (J. L. Carles)	LA TERTULIA DE RADIO CLÁSICA (A. G. Lapeñeta)
LINEAS ADICIONALES (D. Requena)					ESTUDIO 206 (Requena / Lladó)	ONE (J. L. Pérez de Arriaga)
LOS CONCIERTOS DE RADIO CLÁSICA (J. Prieto)					LA RÍPPOSTA (Y. Ciudad)	EL CANTE DE JEREZ (M. Lali)
CARTOGRAMAS (P. A. de Tomàs)	DE MISSISSIPPI A NUEVA YORK (J. Coe)	MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL (G. Pérez Trascasa)	CARTOGRAMAS (P. A. de Tomàs)	DE MISSISSIPPI A NUEVA YORK (J. Coe)	TEMAS DE MÚSICA	
PROGRAMA DE MANO (R. Mendés)					EL MUNDO DE LA FONOGRÁFIA (J. L. Pérez de Arriaga)	
LA HORA AZUL (J. Banares)						
GRANDES CICLOS RADIO CLÁSICA						
VIAJE A ÍTACA (C. de Matencanz)			VIAJE A ÍTACA (C. de Matencanz)			ESTUDIO 206 (Requena / Lladó)
FILA CERO (A. G. Lapeñeta / J. M. Vinyent)	FILA CERO (Vinyent)	FILA CERO FUNDACIÓN J. BARCH (L. Prieto)	FILA CERO (Vinyent)	FILA CERO (Vinyent)	EL FANTASMA DE LA ÓPERA (R. Banares)	OSC y LICEO (J. Pérez Benet)
LA HORA AZUL (J. Banares)						ARS CANENSO (A. Revuelta)
JUEGO DE ESPEJOS (S. Sureda)	MÚSICA ANTIGUA (S. Pagan)	SALA DE CÁMARA (J. M. Vinyent)	VAMOS AL CINE (R. Luis García)	MÚSICA Y SONIFICADO (L. A. de Benito)	BOY LUNA PERIFÉRICA (J. C. Alentri)	EL CANTO DE LAS ARIÉNAS (D. del Campo)
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO

DIRECTO GRABADO REPETICIÓN

Figura 11 – Graella de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 de Radio Clásica

L'evolució més immediata d'aquesta programació la podem seguir tot fixant-nos en les aportacions del nostre Treball Final de Màster. En la revisió que duguerem a terme de la temporada 2010-2011, l'anàlisi ens tornava un total de 7 programes específics amb 8 hores d'emissió setmanals: *Vía límite*, *Taller de arte*, *Radiofonías*, *La casa del sonido*, *Ars sonora*, *Música viva* i *Una noche en el cine*. Aquell moment de riquesa programàtica el vincularem a “la concepció artística de la directora de l'emissora, Ana Vega Toscano qui, per cert, dirigeix i presenta dos d'aquests espais” (Mas i Sempere, 2011: 60). Un cop fetes les remodelacions de la graella i ja amb Vega Toscano fora de la direcció des de 2014, les programacions que hem analitzat només compten amb els supervivents *Música viva* i *Ars sonora*.

Música viva és un programa, dirigit en l'actualitat per Eva Sandoval, que es presenta amb una poètica introducció:

La música de este programa está tres veces viva: primero porque es de ahora, está compuesta recientemente, segundo porque está tocada en vivo, en un concierto público también reciente, y tercero porque nos pregunta una y otra vez las viejas preguntas: qué es el arte, qué es la música, qué es la música contemporánea, por qué suena como suena... (Corporación RTVE, 2016c).

En les seues dues hores d'emissió –els diumenges de les 0 a les 2 hores de la matinada– combina les entrevistes amb l'emissió de concerts. Amb un format més flexible i més vessat als monogràfics –d'autors, d'estils o d'efemèrides– es desenvolupa el programa degà de la música clàssica contemporània a l'Estat espanyol: *Ars sonora*. En 2015, celebrava els 30 anys d'emissió ininterrompuda. Un temps en el qual només ha tingut espai per a dos directors: José

Iges –fundador de l’espai juntament amb Francisco Felipe– i Miguel Álvarez-Fernández, actual veu del programa. En la web, *Ars sonora* s’autodefineix com

un oído [sic] abierto al arte sonoro y radiofónico internacional, es un activo foro de estrenos y ha venido promoviendo la realización de obras de Radio Art (en torno a 80, hasta la fecha), en coproducción con diversas instituciones. Asimismo ha canalizado la presencia de RNE en el grupo *Ars Acustica* y en todos sus proyectos internacionales. [...] Dentro del Radio Arte se han venido abordando todos los géneros: radiodramas, música radiofónica, paisajes sonoros, géneros mixtos... con especial dedicación a las producciones realizadas por las diferentes emisoras integradas en el grupo *Ars Acustica* de la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU), grupo al que *Ars Sonora* está ligado desde la fundación del grupo en 1990 (Corporación RTVE, 2016a).

Aquest programa, també s’enfila en l’horari de matinada i s’emet els dissabtes d’una a dues de la matinada. Totes dues propostes comentades, i com ja avançàvem al nostre Treball Final de Màster es donen en “un horari no massa adient per captar a les grans audiències però que compta amb la contrapartida de la distribució ‘a la carta’ per mitjà d’internet” (Mas i Sempere, 2011: 60).

La primera mostra de música clàssica contemporània, la trobem a la repetició nocturna de *El correo del oyente*. En aquesta ocasió s’emeten, entre d’altres, el primer quadern d’*Iberia* de l’Isaac Albéniz i el *Tahiti Trot* de Shostakóvich. Aquesta darrera obra s’emet sense cap comentari específic, només donant el nom i cognoms de la persona sol·licitant i indicant l’autoria de la interpretació. En el cas, emperò, d’Albéniz, la introducció incorpora algunes dades històriques: “Entre diciembre de 1905 y enero de 1909, compuso Isaac Albéniz *Iberia*, doce nuevas impresiones en cuatro cuadernos para piano. El primero de los cuadernos incluye los números: Evocación, El Puerto, El Corpus Christi en Sevilla y se estrenó en París en 1906” (R1a).

La renovada graella de la temporada següent ens porta, en aquesta ocasió, la repetició de l’espai *Longitud de onda*. En el programa dedicat a l’oïda absoluta s’aborda també el fenomen de la sinestèsia. Una circumstància que va viure Olivier Messiaen i que s’aprofita per introduir una de les seues obres: “vamos a escuchar la relación que tiene la música con los fenómenos de la naturaleza” (R1b).

La reemissió nocturna de *La darsena* presenta la darrera gravació de *La vida breve* de Falla, òpera composta en 1904 i estrenada 9 anys després. El director responsable de l’enregistrament, Josep Pons, entra en antena per mitjà d’una entrevista telefònica: “es una obra que me... me entusiasma, eh, me gusta mucho. Pienso que estamos hablando de... de gran música” (R1a). El gust del director és, aquí, l’element garant de la qualitat de l’obra. Una valoració que es fa en termes generals i sense apel·lar a la seua contemporaneïtat històrica. La contextualització històrica ve amb una anècdota al voltant de la seua estrena: “no encontraba quien la estrenara y fue gracias a la intercesión de.. de Debussy. Claro, estamos hablando de una obra del año 1905” (R1a). Una altra dada que s’aporta és la semblança al verisme italià: “es una obra que nos recordará momentos puccinianos pero sin Puccini” (R1a). I, finalment, el director acaba fent menció a trets compositius i a la relació de l’orquestra amb les veus: “pone



una orquesta muy muy grande, que, digamos eh... es... es muy densa, es muy densa, es una orquestación muy gruesa que... pues puede hacer sufrir” (R1a).

Els elements sociomusicològics de qualsevol obra són un bagatge que, a disposició dels intèrprets, enriqueixen la seua visió de l’obra. El coneixement de la partitura de Falla per part de Josep Pons és tan precís que, fins i tot, pot presentar informació sociomusicològica: “aquí hay una genialidad: [...] Manuel de Falla se deja influir por el flamenco. No olvidemos que, en Andalucía, digamos, en aquella época, las buenas familias como las de Manuel de Falla no eran cercanas al mundo del flamenco” (R1a).

L’entrevista a José Luís García del Busto, al programa *Grandes ciclos* i amb motiu de la mort de Rafael Frühbeck de Burgos, deixa un parell de mencions a *La consagración de la primavera* d’Stravinsky. La primera, per la importància en la vida de l’entrevistat: “fue tal la conmoción del concierto, en general, pero muy en especial la que me hizo *La consagración de la primavera*, en primera audición, que aquel concierto fue decisivo para mi orientación hacia la música” (R1a). La segona, per la revolució que suposà en algunes orquestres la seua programació per part de Frühbeck de Burgos:

cuando la hizo con la Orquesta Sinfónica de Viena [...] Resultó novedad para mucha gente: no solo del público vienés, de los viejos abonados, sino de los propios músicos. Muchos de la [...] le dijeron que nunca habían tocado *La consagración de la primavera* (R1a).

Més endavant, en el recorregut biogràfic del director, l’entrevistat menciona el següent: “sin que nadie se lo pidiera hizo bastantes conciertos con presencia de música española contemporánea” (R1a). Deixa clara, aquesta expressió, l’excelsitud del fet on aquesta música apareix per gust del director i no pas per obligació –com, segons sembla donar a entendre, seria normal–. A partir d’aquí, emperò, el fet de ser autors espanyols, es justifica i s’aplaudeix en clau nacionalista i com a mostra de compromís amb el patrimoni espanyol. Amb aquesta mateixa lògica interior-exterior presenta la locutora la següent audició –“Nos vamos a ir hasta Dresde para escucharle [...] un repertorio también internacional” (R1a)– centrada en un fragment del *Rosenkavalier* de Richard Strauss.

La repetició de *La hora azul*, en aquesta ocasió, aborda entre d’altres una composició de Debussy. La *Sonata per a violoncel i piano* s’introdueix amb la següent informació a l’oient: “fue escrita en el verano de 1915 en lo que podríamos considerar el último periodo de tranquilidad en la vida del compositor antes de una enfermedad que le llevaría, bueno, pues... al otro mundo tres años después” (R1b). Encara més, el periodista aporta algunes dades sobre el canvi de valoració amb el temps: “fue despreciada, en un principio por la crítica. Hoy le atribuimos mucho más valor” (R1b).

La repetició del programa *Contra viento y madera*, dedicat a les orquestres de vent i percussió, centra la seua atenció en la darrera producció discogràfica de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Un projecte digital innovador on s’acumulen diferents materials sonors i audiovisuals. La continuïtat de l’entrevista s’estableix per mitjà de l’emissió d’algunes d’aquestes



gravacions. Les obres en qüestió, música original o arranjament per a orquestra de vent i percussió –banda simfònica, en el moment que incorporen corda–, són totes procedents del segle XX i XXI però, en aquesta ocasió, ni tan sols s’arriba a especificar que es tracte de música clàssica. Aquesta adscripció es pot percebre, emperò, quan el director anuncia un dels propers programes: “y para finalizar, en ese concierto, tenemos una obra muy especial de un profesor de la banda sinfónica, concretamente, el maestro Enrique Miguel de Tena Peris, en el cual podremos escuchar su obra de estreno, una sinfonía, llamada *Tresfide*” (R1a).

With heart and Voice, pàgina ja del segle XXI, és l’obra simfònica que permet introduir la temàtica de la creació actual per a les bandes: “desde hace 30 años a esta parte es evidente que las bandas de música han dado un salto muy importante y esto es de mucho agradecer pues a tantos compositores que están escribiendo para... para este instrumento” (R1a). Així doncs, el major prestigi d’aquestes agrupacions hauria permès que s’estiga normalitzant un bagatge creatiu específic per a la seua formació instrumental.

El programa *Divertimento* és el primer que s’emet en directe al llarg del dia. En l’edició del 6 d’octubre de 2014 no s’emeté cap obra íntegra de música clàssica contemporània. Tot i això, la *Sonata per a flauta i piano FP 164* de Francis Poulenc (1957), constituïa la música de capçalera del programa.

L’any 2015, Radio Clásica celebrava el seu cinquanté aniversari. Amb motiu d’aquesta commemoració, l’emissora plantejà algunes activitats especials. Una d’elles fou la gravació de breus intervencions d’artistes musicals explicant què havia suposat per a ells l’existència d’aquest mitjà de comunicació. Sense explicitar, a l’inici de la intervenció, qui és la persona participant –informació que es al mig del tall de veu: Jorge Fernández Guerra–, se’ns aporta un fragment que conté aquesta intervenció: “Para mí Radio Clásica ha sido un agente esencial en toda mi vida. [...] Me recuerdo a mí mismo, de joven, grabándome en casetes músicas contemporáneas que eran muy difíciles de encontrar o de escuchar entonces” (R1b). Queda constància, doncs, de la importància d’aquesta emissora –i del seu repertori– en la formació de l’audiència i dels futurs creadors.

Sinfonía de la mañana fa la funció de magazine musical i de publicitat per als altres espais de l’emissora pública. Precisament, presentant el cicle “Guerra y paz” es fa al·lusió a la música de la I Guerra mundial. Un conjunt de creacions completament contemporani:

musicalmente, coinciden ahí todos los talentos del siglo XX porque piensa que Stravinsky acababa de despuntar con los ballets rusos y, por otro lado, también todavía Claude Debussy compone sus últimas obras, Ravel ya estaba convirtiéndose en una estrella y empezaban a despuntar, tímidamente, algunos de los compositores que serían conocidos después... Paul Hindemith [...] Manuel de Falla (R1a).

Posteriorment, s’hi introdueix música d’Aaron Copland: “ya saben que los compositores estadounidenses mostraron gran interés por la música de sus países vecinos” (R1a). S’aporten, a més, algunes idees sobre les circumstàncies de la seua estrena, “tuvo además la suerte de que fue interpretada, por vez primera, por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por el



prestigioso compositor, y también director, Carlos Chávez. No vería la luz en los Estados Unidos hasta 1938” (R1a), y sobre la vinculació el compositor amb el país centreamericà, “Copland había visitado México unos años atrás, aunque, para escribirla decidió documentarse en las bibliotecas estadounidenses, informándose de cuáles eran las melodías que gustaban más a los mexicanos” (R1a).

El traspàs de Konrad Boehmer, succeït uns dies abans del programa, permet incloure una mostra de la seua obra a l'emissió. La concreció estilística i l'ús dels termes emprats són una bona mostra de la caracterització d'aquesta tipologia musical:

“presenta un puente entre unos paradigmas compositivos muy entroncados con la Modernidad –la vanguardia más radical– que luego se abre en obras ya, como esta que nos acompaña de fondo, *Un Monde abandonné des facteurs*, del año 96, con nociones más propias de la Postmodernidad” (R1a).

La mostra musical, a diferència d'altres plantejades pel programa en la mateixa estructura, només dura uns 20 segons en emissió –a banda del temps on es parla per damunt d'ella–. Ni mig minut és capaç el programador de deixar el públic exposat a les noves músiques.

Sí que s'escolta íntegra la peça per a cor mixt a capella, *Take him, Earth, for cherishing*. Una composició que es contextualitza com a homenatge al president nordamericà assassinat Kennedy i de la que se'ns aporta informació sobre l'origen de la seua lletra: “esta obra está escrita sobre poema de Hellen Waddell, basado, a su vez, en un texto de Prudentius” (R1a).

Fritz Kreisler apareix en emissió per mitjà d'un dels valsos de la seua obra *Alt-Wiener Tanzweisen*. La seua capacitat per mimetitzar les formes de composició antigues queda plasmada en la presentació de l'obra: “fue uno de los grandes, no voy a decir falsificadores sino, bromistas de todos los tiempos. Era tal su destreza para imitar estilos, sobre todo, de compositores pretéritos que dio gato por liebre, no solo, al público sino a sus propios colegas” (R1b). *Legend* és una composició, de 1951, del músic Otto Luening per a oboè i orquestra. El fet que aquest compositor combinara, al llarg de la seua vida, música electrònica i orquestral, fa que en la presentació es caracteritze la peça amb: “tiene una vertiente –llamémoslo así– más... convencional o más... relacionada con el pasado” (R1b).

La temporada següent, el programa incorpora una secció perquè els oients trien allò que volen escoltar. Una de les peticions arriba amb un retret de la oient: “¿Se podría escuchar la obertura de *La gazza ladra* de Rossini? Que le tenéis un poco en olvidado en Radio Clásica...” (R1b). Aquesta crítica s'ha d'entendre en la línia del que mostràvem en la nostra investigació anterior amb el públic més conservador exigint una major presència dels compositors i obres més coneguts.

El *Concert en mi bemoll* d'Stravinsky, emés dins un concert retransmés en diferit, ens dona, també, una mostra de la contextualització històrica del compositor: “es un concierto que compuso en 1937 en la que algunos denominaron etapa americana” (R1a). Aquesta



circumstància es vincula amb la composició del ballet *El joc de cartes* i una cita al propi compositor: “alguna vez manifestó que se le ocurrió, toda esta trama, cuando iba en un taxi en Nueva York” (R1a). Finalment, s’acaba fent un repàs a la seua biografia, “fue una época, en lo personal, en lo biográfico, muy difícil para Stravinsky: su hija Ludmila había contraído una gravísima enfermedad y [...] falleció, finalmente, en 1938” (R1a), i a l’element dinamitzador de l’obra, “una obra que está pensada como regalo de aniversario de boda de Robert Woods, que fue el propietario de la mansión Dumbarton Oaks de la que coge el nombre el concierto” (R1a). La història de la mansió serveix, a més, per aportar elements històrics anecdòtics com, per exemple, que fou allí on es gestaren els primers treballs per posar en marxa les Nacions Unides. La proximitat de l’obra al nostre present i la relació amb elements encara vius permeten que la vinculació d’idees siga molt fructífera i que l’emissió d’una sola obra possibilita un discurs que es desenvolupa en diferents àmbits socials.

Líneas adicionales s’inicia el 5 d’octubre de 2015 amb música de Kabalevsky: “música del siglo XX” (R1b). Del compositor s’especifica que “Conoció el régimen de la Unión Soviética, fue alumno de Miaskovsky y sus primeras obras vieron la luz durante su etapa como estudiante en el Conservatorio de Moscú donde después llegó a ser profesor” (R1b). “Hasta la creación española” (R1b) es desplaça el programa per emetre música del vallenc Robert Gerhard, concretament, un trio que compon “hacia 1918” (R1b).

En *Programa de mano* es commemora, en 2015, el també 50é aniversari de l’ORTVE. Així, en aquesta ocasió, s’emet íntegre un concert que inclou diverses peces dels segles XX i XXI. Entre elles, el *Concert per a piano i orquestra* de José Manuel López López. La proximitat de la seua estrena permet presentar dades ben detallades i incloure declaracions del compositor efectuades, precisament, en el desaparegut espai televisiu *Programa de mano*: “el concierto que ustedes escuchan es del 2 de noviembre de 2012 [...] se estrenó el 11 de enero de ese mismo año [...] ‘No es fácil, desde luego, estrenar un concierto para piano y orquesta’ y así lo dijo José Manuel López” (R1b).

L’edició de 2015 de *La hora azul* ens deixa, pràcticament, un monogràfic de música clàssica contemporània. Començant per *Masques II*, de Karol Beffa, de qui s’explica que fou actor des de ben menut i que escriví aquesta obra “expresamente para los hermanos Renaud y Gautier Capuçon” (R1b). La caracterització de l’obra, finalment, s’incorpora sense mencionar l’autor de la descripció següent:

Alguien ha definido esta obra como una obra musical organizada en una sucesión de bajos obstinados, de una construcción rigurosa con una tensión que va creciendo, se va intensificando y disminuyendo progresivamente y que presenta frases despojadas pero de una gran intensidad (R1b).

Una altra obra emesa en aquell programa tenia l’autoria de l’argentí Osvaldo Golijov. “Fueron los textos de Pablo Neruda los que inspiraron *Oceana*” (R1b) se’ns explica després de mencionar el projecte que va fer possible l’encàrrec de la peça.

L'agenda del programa *La darsena* publicita, en l'edició recollida de 2014, un programa del conjunt Plural Ensemble dirigit per Fabián Panisello i que té “en programa, obras de Federico Gardella, Ichiro Nodaira, Ramon Humet, Peter Eötvös y José Manuel López López” (R1a). En cap moment es diu que siga música contemporània ni que forme part del V Ciclo de Música Contemporánea Fundación BBVA-Bilbao. També en una referència posterior a un altre concert s'enumera “composiciones de Aroca, Alonso, Román, Someso, Carretero y Tébar” (R1a). Una opció discursiva que es podria entendre com una estratègia per no espantar el públic i plantejar-li la música contemporània amb la normalitat amb què s'abordaria un altre repertori històric. Al final, emperò, entenem que es tracta d'una abreviació, a fi d'acurtar la secció d'agenda, ja que sí que explicita: “como ven, mucha música contemporánea para estos primeros días de la semana”. Un missatge que, plantejat d'aquesta forma, s'ha d'entendre amb un biaix negatiu i que pot acabar causant l'efecte de foragitar el potencial públic. Per acabar d'arrodonir-ho, el següent concert anunciat, de Joshua Bell, ofereix “repertorio más [pausa llarga] digamos... romántico, ¿no?” (R1a). Aquí, el locutor ha de fer un notable esforç per evitar utilitzar el terme *normal* associat a la música no contemporània –i no se'n surt gaire bé ja que el concert inclou música de Bach–. Una mostra més d'aquesta cosmovisió on la música dels segles XX i XXI és quelcom exòtic i anormal en la programació simfònica i de cambra. La valoració estètica, basada en el gust del presentador, crea una esclatxa entre aquesta música i la resta de músiques presentades que reben, totes elles, nombrosos elogis.

Un any després, l'agenda del programa canvia la forma de presentar el mencionat cicle de contemporània. “Mañana, el francés Ensemble Sillages se presenta en la Fundación BBVA de Bilbao, inaugurando la nueva edición del ciclo de conciertos de música contemporánea” (R1b). A continuació, igualment, s'enumera els compositors programats: “sonarán obras de Allain Gaussin, Jean-Luc Hervé, Jagoba Astiazaran, Javier Torres Maldonado y Philippe Lerroux” (R1b).

El concert emés el 5 d'octubre de 2015 dins la temporada de concerts d'Euroradio, i de procedència estoniana, inclou un monogràfic del compositor Arvo Pärt. En la presentació es fa referència al 80é aniversari del compositor i a la gestació d'aquest concert, inspirat en algunes de les seues darreres edicions discogràfiques.

El mateix que vèiem amb el cinema passa aquí, en el programa *La hora azul*, amb la música del cinema, “una de las mejores bandas sonoras del cine en general” (R1a), o de la cançó lleugera. La música del segle XX, aquí, no té cap altra peculiaritat que la de formar part de la tradició cinematogràfica o popular i es presenta com quelcom plenament integrat. Fet semblant, que recull el programa *Juego de espejos* amb la sarsuela, estrena el 1903, *El terrible Pérez*. Una proposta musical que queda més prop de l'àmbit popular que de la caracterització clàssica. Curiosament, quan es passa a parlar de l'òpera es canvia el registre. Paco Mir, personatge entrevistat i protagonista d'aquesta edició del programa, explica que ha aconseguit que els Teatros del Canal de Madrid programen una “obra de Tom Johnson, del año 70 y es un contemporáneo muy asequible, muy divertido” (R1a). Sense arribar a dir el títol, l'obra s'ubica amb el seu autor, la seua data de composició, el seu estil i la seua dificultat d'escolta. Un exercici de concentració d'informació en una sola oració.



Una altra de les músiques del segle XX que apareix al programa és el preludi de l'opereta *Candide*, de Bernstein, obra que sona a petició de l'entrevistat. L'única menció que es fa aquí es limita a la relació personal de Mir –ja que fou el director artístic de la primera producció feta a Espanya– amb l'obra. *Juego de espejos* acaba, aquesta nit, amb un fragment de la *Madama Butterfly* (1903) de Puccini. Una música que apareix, novament, amb la mateixa excusa: és una de les obres que està treballant l'entrevistat. El personatge participant en el programa analitzat de 2015, l'escriptor Lorenzo Silva, fa una tria més tradicional basada en música barroca i romàntica.

Octubre 2014		Octubre 2015	
Obra	Compositor	Obra	Compositor
<i>Iberia</i> [Primer quadern]	Albéniz	<i>Le merle noir</i>	Messiaen
<i>Tahiti Trot</i>	Shostakóvich	<i>Goyescas</i> [Quejas, o la maja y el ruiseñor]	Granados
<i>La vida breve</i> [preludi]	Falla	<i>Spartacus</i> [Adagio]	Khachaturian
<i>La consagració de la primavera</i> [Dansa dels adolescents]	Stravinsky	<i>Sonata per a violoncel i piano</i>	Debussy
<i>Iberia</i> [Granada]	Albéniz	<i>Oscar for Amnesty</i> [*]	Brossé
<i>Rosenkavalier</i> [Vals del baró Ochs]	Strauss, R.	<i>Atragram</i> [*]	Asensió Orús
<i>Diez melodías vascas</i> [Amorosa II] (*)	Guridi	<i>Alt-Wiener Tanzweisen</i> [Liebesfreud, Schön Rosmarin]	Kreisler
<i>Duende</i> (*)	Serrano Alarcón	<i>Concert per a violí, orgue i orquestra</i>	Kreisler
<i>With heart and Voice</i> (*)	Gillinham	<i>Legend</i>	Luening
<i>Metropolitan Overture</i> (*)	Travassos	<i>Quatuor pour la fin du temps</i> [Abîme des oiseaux]	Messiaen
<i>Sonata per a flauta i piano FP 164</i> [fragment]	Poulenc	<i>Cantus arcticus</i>	Einojuhani
<i>Guerra i pau</i> [fragment Escena II]	Prokófiev	<i>Danzas fantásticas</i> [Orgía]	Turina
<i>The Armed Man</i> [Benedictus]	Jenkins	<i>La Boutique fantasque</i>	Respighi
<i>El salón México</i>	Copland	<i>Simfonia n. 2</i> [2n mov]	Kabalesky
<i>Un Monde abandonné des facteurs</i>	Boehmer	<i>Trio per a violí, violoncel i piano</i> [1r mov]	Gerhard
<i>Take him, Earth, for cherishing</i>	Howells	<i>Trois danses Op 6</i>	Duruflé
<i>Suite medieval</i>	de Freitas	<i>Concert per a piano i orquestra</i>	López López
<i>Concert en mi bemoll</i>	Stravinsky	<i>Bien a toi</i>	López López
<i>Candide</i> [obertura]	Bernstein	<i>Bacchus et Ariane</i>	Roussel
<i>Madama Butterfly</i> [cor]	Puccini	<i>Les Chants de la Mer</i>	Gaubert
		<i>Concert per a violí i orquestra</i> [1r mov]	Sibelius



		<i>Masques II</i>	Beffa
		<i>Oceana</i>	Golijov
		<i>Seis piezas sobre cantos populares españoles</i> [Zapateado]	Granados
		<i>La divina comedia</i> [Infierno]	Del Campo
		<i>Sonatina</i>	García Leoz
		<i>Los tres noes</i>	Halffter, Cristóbal
		<i>Tango-vals-ragtime</i>	Villa-Rojo
		<i>Summa</i>	Pärt
		<i>Für Lennart in Memoriam</i>	Pärt
		<i>La Sindone</i>	Pärt
		<i>Mein Weg</i>	Pärt
		<i>Cecilia, Vergine Romana</i>	Pärt
		<i>In Principio</i>	Pärt
		<i>Da pacem Domene</i>	Pärt
		<i>Für Alina</i>	Pärt
		<i>Lady Macbeth del districte de Mtsenk</i>	Shostakóvich
		<i>Simfonia n. 10</i> [4t mov]	Shostakóvich

(*) Obra original o arranjament per a orquestra de vents i percussió

Taula 36 – Música clàssica contemporània emesa el primer dilluns d'octubre de 2014 i de 2015 a Radio Clásica

Catalunya Música de Catalunya Ràdio

La segona emissora de la ràdio pública catalana, *Catalunya Música*, va iniciar les seues emissions el 1987. Dins la seua trajectòria, trobem dues fites especialment remarcables. La primera, el 2008, va ser la creació d'un segon canal de música clàssica, *Catclàssica*, amb una programació centrada en els compositors i intèrprets catalans i amb una emissió exclusiva per Internet. La segona es va produir en 2009 i va consistir en l'entrada a la Unió Europea de Radiodifusió com a membre de ple dret. Aquesta posició permet que l'emissora pugui compartir enregistraments i produccions pròpies així com també rebre material per a la difusió d'altres emissores membres.

Emissora	Catalunya ràdio	Catalunya música	Catalunya informació	iCat fm	iCat (<i>online</i>) -6 emissores
Any	1983	1987	1992	2006-2012	2012

Taula 37 – Any d'inici d'emissions de les cadenes de ràdio de la CCMA



La graella de *Catalunya música* s’ha mantingut pràcticament igual en les dues temporades analitzades. La modificació d’un parell de programes no ha suposat, en cap cas, el canvi d’horari: les franges d’emissió es mantenen igual. Igual que passava en el cas de l’emissora estatal, la graella s’ha de considerar de tipologia mixta: blocs horaris llargs –de 2 o 3 hores– en el cas dels concerts en directe o de la difusió de concerts en diferit i programes curts –d’una hora mínim– en el cas de la programació més específica o monogràfica. De 17 a 20 hores, amb els programes *Nomes hi faltes tu* i *Notes de clàssica* és quan l’oferta s’aproxima més a l’estil del magazín d’emissora generalista.

Programació 2014

Dilluns	Dimarts	Dimecres	Dijous	Dijous	Dissabte	Dissabte	
PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives	
TONALITATS Carmina Malagarriga		MP CLÀSSICS Montse Aguilera		ORA D'ORQUESTRA (I) Vicente Romero Castell		ORA D'ORQUESTRA (II) Vicente Romero Castell	
ELS CONCERTS Xavier Chavarría		ELS CONCERTS Xavier Chavarría		TEMPORADA DE CINCS		TEMPORADA DE CINCS	
MP CLÀSSICS Montse Aguilera		SO DE COBLA Ignasi Pinyol		SO DE COBLA Ignasi Pinyol		SO DE COBLA Ignasi Pinyol	
ELS GUSTOS REUNITS Victoria Palma		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA	
ELS CONCERTS Ignasi Pinyol		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA		SELECCIÓ DE CATALUNYA MÚSICA	
NOMÉS HI FALTES TU Esther Pinart		GRANOS DORRES Victoria Palma		GRANOS DORRES Victoria Palma		GRANOS DORRES Victoria Palma	
NOTES DE CLÀSSICA Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA (I) Manel López-Peñarikie		NOTES DE CLÀSSICA (I) Manel López-Peñarikie		NOTES DE CLÀSSICA (I) Manel López-Peñarikie	
ELS CONCERTS Olga Cardús		ELS CONCERTS Olga Cardús		ELS CONCERTS Olga Cardús		ELS CONCERTS Olga Cardús	
LA SETMANA DE... Carmina Malagarriga		EL GRAN SEGLE Joan Vives		EL GRAN SEGLE Joan Vives		EL GRAN SEGLE Joan Vives	
SOLISTES Joan Vives		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà	
MP CLÀSSICS (I) Montse Aguilera		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens	
NOCTURN		NOCTURN		NOCTURN		NOCTURN	

Programació 2015

Dilluns	Dimarts	Dimecres	Dijous	Dijous	Dissabte	Dissabte	
PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives		PRELUDI Joan Vives	
TONALITATS Carmina Malagarriga		OBERTURA Carmina Malagarriga		ORA D'ORQUESTRA (I) Vicente Romero Castell		ORA D'ORQUESTRA (II) Vicente Romero Castell	
ELS CONCERTS Olga Cardús		ELS CONCERTS Xavier Chavarría		TEMPORADA DE CINCS		TEMPORADA DE CINCS	
LA SETMANA DE... Carmina Malagarriga		SO DE COBLA Ignasi Pinyol		SO DE COBLA Ignasi Pinyol		SO DE COBLA Ignasi Pinyol	
INTERLUDI		INTERLUDI		INTERLUDI		INTERLUDI	
ELS CONCERTS Ignasi Pinyol		INTERLUDI		INTERLUDI		INTERLUDI	
NOMÉS HI FALTES TU Esther Pinart		GRANOS DORRES Victoria Palma		GRANOS DORRES Victoria Palma		GRANOS DORRES Victoria Palma	
NOTES DE CLÀSSICA Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA Albert Torrens	
ELS CONCERTS Xavier Chavarría		ELS CONCERTS Xavier Chavarría		ELS CONCERTS Xavier Chavarría		ELS CONCERTS Xavier Chavarría	
ELS GUSTOS REUNITS Victoria Palma		EL GRAN SEGLE Joan Vives		EL GRAN SEGLE Joan Vives		EL GRAN SEGLE Joan Vives	
SOLISTES Joan Vives		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà		ESPAIS OBERTS Pilar Subirà	
MP CLÀSSICS (I) Montse Aguilera		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens		NOTES DE CLÀSSICA (I) Albert Torrens	
NOCTURN		NOCTURN		NOCTURN		NOCTURN	

Figura 12 – Graella de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 de Catalunya Música

La programació dedicada monogràficament a la música clàssica contemporània comprèn dos espais, d’una hora cadascun, i signats per la periodista Pilar Subirà. Dimecres, d’onze a dotze de la nit, s’emet *Espais oberts*. Aquest programa, que es presenta amb la breu construcció “la creació sonora actual” –una introducció, tal com indicàvem en el nostre treball anterior, que “no és més que una traducció un tant ampliada del concepte música contemporània on *creació sonora és música i actual és contemporània*” (Mas i Sempere, 2011: 64)–, segueix l’estructura escolàstica dels programes de música clàssica: contextualització de l’obra i l’autor i audició de la peça.

L’altre programa monogràfic és *Qui te por del segle XX?* que s’emet els diumenges d’onze a dotze de la nit. Tant la presentació radiofònica –“Totes les estètiques del període més ric de la història. Cent anys de música per a totes les expressions. Un espai d’exploració musical amb Pilar Subirà”– com la que apareix al web de l’emissora –“Un repàs exhaustiu a la música dels últims cent anys. Una manera intel·ligent i sensible d’entendre i comprendre la música del segle XX”– deixen palesa la peculiaritat que presenta la música clàssica contemporània i les

dificultats que pot presentar la seua aprehensió. El terme explícit de *por* al títol ja anuncia el rebuig apriorístic que existeix en l'imaginari col·lectiu envers aquesta música nova.

Iniciem l'anàlisi de contingut, igual que en el cas de Radio Clásica, amb un espai de jazz. El *Via jazz* s'especifica com a programa de jazz i tampoc en cap moment s'introdueix cap referència a què es tracta d'una música –clàssica, en el sentit històric– dels segles XX i XXI. És, directament, quelcom diferent.

Nocturn és un programa on es combinen peces de gran durada al llarg de la matinada. Entre d'altres, hem recollit les simfonies vuitena i novena de Schubert i Beethoven, respectivament, o el tercer *Concert de Brandemburg* de Bach. Aquí, els exemples que hem trobat de contemporània s'introdueixen i s'acomoden amb la mateixa estructura que les altres obres de la nit: “A *Catalunya Música* us convidem a sentir el *Concert per piano i orquestra número 2, Op 18*, de Sergei Rachmaninov en la versió del pianista Jorge Bolet i l'Orquestra Simfònica de Montreal, dirigida per Charles Dutoit. [...] El pianista Jorge Bolet amb l'Orquestra Simfònica de Montreal, dirigida per Charles Dutoit interpretaven el *Concert per piano número 2, Op 18*, de Sergei Rachmaninov” (R2a). Al popular concert de Rachmaninov s'afegeix, també, la *Sonata per clarinet i piano, en Mi bemoll major, Op 167* de Camille Saint-Saëns. Una xifra pareguda de composicions contemporànies apareix en el programa de 2015.

Un tractament semblant al que hem plantejat en *Nocturn* rep, en el programa següent, *Preludi*, el *Concert per piano i orquestra de corda* de Shostakóvich. Només s'hi fa un apunt i és, estrictament, referit a l'exposició dels temes: “amb una intervenció concertant de trompeta que pren molt sentit just en l'últim moviment” (R2a). Quan, a continuació, s'ofereix el *Quartet per corda, Americà*, d'Antonín Dvorak el presentador sí que fa al·lusió al context de la seua composició:

una d'aquestes obres que el compositor txec va escriure quan era director del Conservatori de Nova York. I és una obra que, de seguida ho apreciareu, està nodrida de temes que Dvorak va sentir entre les tradicions populars, interracials, dels Estats Units de finals del segle XIX. Sentim aquest testimoni de música nacionalista, en definitiva, feta tal com ell feia, com Dvorak feia a la música txeca, però aquesta vegada inspirant-se en temes de les diferents ètnies americanes del moment (R2a).

Fins i tot, ho veiem en la part final, hi ha una menció en termes conceptuals –música nacionalista– i un breu esment a l'estratègia de composició del músic txec. La següent audició de música contemporània és l'inici del *Carmina Burana*. Una forma de reprendre el programa “existencialista. Una manera contundent de reflexionar sobre el destí, sobre la fortuna” (R2a). Ara bé, la seua incorporació a la programació no suposa cap explicitació a la seua condició de contemporània si bé, és veritat, que es torna a contextualitzar el moment de la seua composició: “cantata escrita de la dècada 1930, inspirada –basada– en textos atribuïts als monjos goliards. Textos medievals” (R2a).

Un exemple de música contemporània però on es remarca la seua condició de patrimoni nacional, el trobem en la romança *Por el humo se sabe dónde está el fuego* de la sarsuela *Doña*



Francisquita. En aquesta ocasió, s'aprofita, doblement, per destacar l'origen català del compositor i per introduir-hi una notícia d'actualitat: “fa poques setmanes es va exhumar les seves despulles per retornar al poble on va nèixer, al peu de Montserrat. Vet aquí que Amadeu Vives estava enterrat a Barcelona i d'aquesta manera va poder tornar a la població on va nèixer” (R2a). Només s'esmenta una dada històrica, “estrenada l'any 1923”, de la sarsuela.

En la resta de programa, encara hi ha temps per presentar tres mostres ben diferents de música del segle XX i una quarta que, per qüestió d'un mes i escaig, no la podem incloure al treball: *La núvia del tsar* de Rismky-Korsakov, estrenada el 3 de novembre de 1899. La primera a la qual fem referència és el *Trio per violí, flauta i piano* de Nino Rota. Un compositor que, associat tradicionalment al món de les bandes sonores, presenta en aquesta ocasió “extra-cinema, és a dir, més enllà de les cèlebres bandes sonores que va escriure per la... el cinema italià” (R2a).

“I un altre compositor, Antonio José, compositor i guitarrista que, com acostuma a passar amb els grans intèrprets, escriuen, habitualment, pel seu instrument i aquet és el cas de l'obra que sentim tot seguit” (R2a). Aquesta és la introducció que es fa a la seua *Sonata n.3 per guitarra*. En aquesta ocasió, explicitant aquesta característica pròpia d'alguns compositors actuals que combinen interpretació i creació. El programa es tanca, com dèiem, amb música del segle XX però que, curiosament, queda fora de la música clàssica tot i la seua reinterpretaió amb instruments orquestrals: *Happy Christmas* de John Lennon i Yoko Ono.

L'edició del programa de 2015 inclou, entre d'altres, la música de Prokófiev de la seua cantata *Alexander Nevsky*. La presentació, aquí, es fa amb referències a l'art cinematogràfic: “inicialment, Prokofiev va escriure la música d'Alexander Nevsky com a banda sonora de la pel·lícula homònima del director Eisenstein. Vet aquí que després la va convertir en una cantata de concert” (R2b).

En el programa següent, *Tonalitats*, només trobarem una mostra de música del segle XX. Amb aquesta detallada cronologia de l'autor i amb informació sobre l'evolució de les fronteres, la periodista introdueix l'obra:

ens acompanya el compositor bohemí, nascut en territori actualment pertanyent a la República de Txèquia el 1890. Bohuslav Martinu va morir el 1959. I al 1932 va ser quan va compondre aquets *Cinc esbossos de danses*. Obra per piano catalogada amb el número 220 de la seua producció i que ara sentim en la versió de Giorgio Koukl (Re1a).

Com ja indicàvem a l'apartat anterior, la proximitat històrica dels compositors ens permet comptar amb una informació més detallada de la seua vida. A més, gràcies al costum –establert globalment– de constituir un catàleg, trobarem més fàcilment la ubicació de les seues obres i la identificació amb un número concret.

El programa *Els concerts*, a banda d'emetre enregistraments d'actuacions, també prepara l'audiència per als esdeveniments sonors propers. Així, entre agenda i divulgació, es posen a l'abast del públic obres o interpretacions de les agrupacions que actuaran a Catalunya i,



sobretot, a Barcelona, en les properes jornades. Amb l'excusa d'escoltar el Quartet Casals, s'ofereix el *Quartet per a corda* de Ravel. Cap altra menció més enllà d'enumerar els quatre moviments que el configuren. El festival de Lied de Barcelona, encara més, és l'excusa –per mitjà de les activitats acadèmiques programades– per fer sonar música de Britten. La *Serenata per a tenor, trompa i cordes*, íntegra, és la composició seleccionada per retre homenatge a un compositor de qui, es recorda, feia un any que s'havia commemorat el centenari del seu naixement.

En el cas de l'emissió del Concert Euroradio de joves intèrprets, el repertori programat és exclusivament clàssic i romàntic. En el bis, emperò, el darrer solista Yuafan Yang interpretava “una composició pròpia: *La campana encantada*” (R2b).

Els gustos reunits és un programa que assegura que inclou, en la seua cortineta de presentació, “tots els estils, totes les èpoques. Un programa per satisfer els gustos musicals més diversos”. Hauríem d'esperar, aquí, certa generositat amb la música clàssica contemporània. La primera referència a aquest gènere ve de la mà del compositor Theodore Holland de qui es fa un repàs exhaustiu per la seua biografia:

quan era jove perseguia fer una carrera en el món del teatre. Finalment, la va fer en el món de la música: va estudiar a l'Acadèmia Reial de Música de Londres i també a l'Escola Superior de Música de Berlín. Aquí estudiaria amb el gran virtuós del violí Joseph Joachim. Amb el temps va esdevenir professor de l'Acadèmia Reial de Música de Londres i, també, compositor (R2a).

L'altra referència s'articula a través de la procedència geogràfica del compositor: “per acabar *Els gustos* música d'un compositor argentí molt influenciat pel folklore de la seva terra. Es tracta de Carlos Guastavino i la seva deliciosa cançó *La rosa y el sauce*”. A diferència de la música clàssica alemanya –intel·lectual i racional– la resta de músiques del món, especialment les procedents de l'hemisferi sud –o de l'Europa del sud– sempre es relacionen amb folklore i música popular. Reproduint aquest patró comunicatiu, segurament de manera inconscient, aboquem sobre aquesta música un cert caràcter despectiu: pobre. Així, la falta d'elevació de l'autor, precisaria d'aquesta inspiració o, al contrari, la música de baixa qualitat s'aprofitaria dels compositors per dur a terme una sospitosa elevació. En qualsevol cas, si s'evidencia aquesta circumstància en aquesta música i s'amaga en el cas, per exemple, de Mozart –de qui sabem que té obres inspirades en tocs de trompeta de caça– estem creant dos mons simbòlics diferents i antagònics.

L'altre nom posat sota el focus, ara en el programa *Només hi faltes tu*, és el del compositor espanyol Antón García Abril. Tota la informació que es comprén el títol de l'obra – *Tres cançons poètiques del mar*– i dels moviments. La *Simfonia n. 8* de Mahler i el *Banjo and Fiddle*, de William Kroll, completen la nòmina de música clàssica del segle XX. El tractament, en aquest cas, és idèntic a la introducció de qualsevol altra obra. Sí que es menciona la llunyania de l'àmbit clàssic, quan s'emeten músiques populars (folk, blues o jazz).

Fora de l'àmbit, estricte, de la contemporània però ben relacionat amb els nous formats, trobem un reportatge, al programa *Notes de clàssica*, on es visita un local barceloní que ofereix



concerts gratuïts. El propi periodista, director del programa, acaba llençant la següent sentència: “hem parlat de moltes propostes de diferents artistes per renovar els formats dels concerts però això va una mica més enllà. És a dir, hem trobat de canviar l’ordre de les peces, de fer interactuar el públic, etcètera. Però, potser, això encara no ho havia sentit mai” (R2a). En el moment de descriure un dels repertoris oferts dins aquest projecte, l’encarregat del reportatge fa la següent descripció:

van tocar El Cigne, d’*El Carnaval dels animals*, de Saint-Saëns, ‘La Meditació de Thais’, de l’òpera, precisament, *Thais*, de Jules Massenet, la *Pavana per a una infanta difunta*, de Ravel, o la *Bachianna brasilera número 5*, de Villa-Lobos, entre d’altres. Com pots comprovar, Albert, música tranquil·la, relaxada, que ve molt de gust després de quinze minuts de silenci (R2a).

Totes les obres, excepte el Massenet, són del segle XX. Ara bé, no hi ha cap problema amb associar-les amb una sensació i a elements de tranquil·litat. La peça informativa finalitza amb la mencionada composició de Villa-Lobos.

Un altre projecte que es recull, l’any següent, és el projecte *Scratching Goldberg* del pianista mallorquí Tomeu Moll. En aquesta ocasió, es tracta de replantejar, alhora, el format del concert i l’audició de la música contemporània. Aquesta operació és possible ja que “alterna les *Variacions Goldberg* amb... amb obres d’autors contemporanis i el que fa és modificar l’escolta de la música barroca [...] és una experiència molt i molt interessant” (R2b). Es ven, a més, com “un concert que és molt performatiu” ja que “la primera peça està pensada perquè l’artista toqui el piano com un instrument de percussió i, a més a més, expliqui què és el que vol aconseguir en el seu concert” (R2b). Més enllà del repertori, doncs, el que copsa l’atenció és el gir de volta que pateix el format clàssic del concert.

En aquest mateix programa i, davant l’aparició d’un nou segell discogràfic llençat pel compositor Antonio Velasco, la periodista sent la necessitat de fer un aclariment lèxic: “un compositor català de música doncs... contemporània... eh... Parlo de música contemporània perquè em refereixo que no és música moderna sinó música de nova creació, no?” (R2b). Aquest exemple, és ben adequat per comprovar com, sense necessitat d’utilitzar gaires tecnicismes –i amb elements discursius força equívocs– el públic pot copsar bé la diferència entre aquests dos suposats mons i, alhora, per reforçar la nostra hipòtesi, plantejada en el capítol anterior, de la necessitat imperant d’establir un marc terminològic ferm i científicament vàlid. Aquesta sensació de pitjar terreny movedís es repeteix en la següent intervenció on torna a haver-hi una pausa de dubte: “Aquet projecte el que vol és recolzar, doncs, els intèrprets de música... de música contemporània” (R2b)

En l’edició que recollim, de 2014, del programa *La setmana de...*, es desenvolupa una selecció de música de l’Amèrica Llatina. Una música que es caracteritza amb uns termes ben particulars: “continuarem viatjant i sentint aquests ritmes i aquestes melodies de tota la riquesa d’aquesta zona”. Novament, aquí, ritmes i melodies ens ajuden a dibuixar una cosmovisió etnogràfica, precisament, fent referència a dos dels tres elements bàsics de la música: ritme i melodia. El programa, que està concebut com un viatge, retransmet música de compositors originaris de l’Argentina, Mèxic i Paraguai. Tot són obres escrites i estrenades en el segle XX, per tant,



música clàssica contemporània. Aquest fet, emperò, no s'explicita en cap cas i totes les músiques s'introdueixen i s'acomoden amb el mateix esquema comunicatiu: breu ressenya de l'autor, referències a la seua trajectòria i col·laboracions i menció dels intèrprets de la gravació. Estem davant, doncs, d'un programa monogràfic.

En 2015, i amb un horari d'emissió diferent, *La setmana de...* es dedica a Goethe. Aquest programa dedicat al pare de l'*Sturm und Drang*, serveix per emetre un fragment de la vuitena simfonia mahleriana. Es tracta d'una part coral, la lletra de la qual està basada en “aquest text que correspon al final de la segona part del *Faust* de Goethe: Tot és transitori” (R2b).

Aquesta programació serveix de preàmbul al darrer dels espais del dia. Un *Solistes* que té com a convidat el compositor reusenc Joan Magrané i que, per tant, aborda i reflexiona el fenomen de les noves músiques. En aquesta entrevista, iniciada amb un tema tan apassionant com filosòfic –“la música [...] es manté igual, homogènia, fins que torna a haver-hi un altre canvi de segle i apareix el Beethoven de torn que torna a despentinat a tot allò que estava establert i crea una nova manera d'entendre el so i la vida” (R2a)– es fa un repàs a la trajectòria del compositor, a la seua manera d'entendre la música i a les seues experiències personals a París. Preguntat per la relació amb la generació anterior, Magrané ubica la diferència en termes d'interdisciplinarietat: “la relació amb tot allò que és extramusical, no? O que no té a veure amb una abstracció pura de la música [...] nosaltres ens trobem en un espai de completa llibertat de creació” (R2a).

Resulta inevitable, en determinat moment, aprofundir en termes més tècnics i la conversa, fins i tot, aborda el tema de la tonalitat i de l'harmonia en la creació actual: “aquet és un dels altres prejudicis importants que ens hem de... tret de sobre que seria aquesta etiqueta de què es cada tipus de música, no? N'hi ha una música que és de soroll, una altra que és la tonal” (R2a). I, a pesar de què es tracta d'un compositor actual, o, precisament per això, tothora sobrevola l'entrevista la tradició musical i l'enriquiment amb experiències musicals d'arreu del món.

Octubre 2014		Octubre 2015	
Obra	Compositor	Obra	Compositor
<i>Concert per a piano i orquestra n. 2</i>	Rachmaninov	<i>Sonata per a oboè i piano FP 185</i>	Poulenc
<i>Sonata per a clarinet i piano Op 167</i>	Saints-Saëns	<i>Simfonia n. 2</i>	Sibelius
<i>Concert per a piano i orquestra de corda</i>	Shóstakovich	<i>Jeux II</i>	Martinu
<i>Quartet per a corda</i>	Dvorak	<i>Simfonia n. 5</i>	Shóstakovich
<i>Carmina Burana</i>	Orff	<i>Quartet per a corda n. 4</i>	Rautavaara
<i>Doña Francisquita</i> [Por el humo se sabe]	Vives	<i>Alexander Nevsky</i> [Els creuats a Pskov]	Prokófiev
<i>Trio per a violí, flauta i piano</i>	Rota	<i>Tres peces per a piano</i> [Guerra i pau]	Prokófiev
<i>Sonata per a guitarra n. 3</i>	Antonio José	<i>Gaîté Parisienne</i>	Rosenthal



<i>Cinc esbossos de danses</i>	Martinu	<i>Variaciones concertantes</i> [Variació dramàtica]	Ginastera
<i>Quartet per a corda</i>	Ravel	<i>La campana encantada</i>	Yang, Yuanfan
<i>Serenata per a tenor, trompa i cordes</i>	Britten	<i>Simfonia n. 8</i> [Alles Vergängliche]	Mahler
<i>Sonata per a viola i piano</i> [2n mov]	Holland	<i>Concert per a clavicèmbal i orquestra</i>	Poulenc
<i>La rosa y el sauce</i> [*]	Guastavino	<i>Melodia</i>	Hosokawa
<i>Tres cançons poètiques del mar</i>	García Abril	<i>Fantasia per a violoncel</i>	Usandizaga
<i>Simfonia n. 8</i> [1r mov]	Mahler	<i>Sensemayá</i>	Revueltas
<i>Banjo and Fiddle</i>	Kroll	<i>Believer</i>	Frasquier
<i>La noche de los mayas</i>	Revueltas	<i>Cançons i danses</i> [n. 11]	Mompou
<i>Un sueño en la floresta</i>	Barrios	<i>El crit de la terra</i> [fragments]	Cases
<i>Instantànees mexicanas</i>	Ponce	<i>Sextet per a vent i piano</i> [2n mov]	Poulenc
<i>Quartet per a corda n. 2</i> [fragment]	Magrané	<i>El bruel de l'estany</i> [fragment]	Ribó i Sugrañes
<i>Quasi tre prigione fiorentini</i>	Magrané	<i>Cantata de Nadal</i> [Gloria]	Orff
<i>Visiones</i> [fragment]	Magrané		

[*] S'emet en dues ocasions el mateix dia

Taula 38 – Música clàssica contemporània emesa el primer dilluns d'octubre de 2014 i de 2015 a Catalunya Música

La presència de la música clàssica contemporània a Catalunya Ràdio és força semblant entre les dues mostres analitzades: 22 casos en 2014 i 21 en 2015. A priori, doncs, existeix una homogeneïtat en la quantitat d'exemples aportats. En termes relatius, suposa una xifra semblant a la d'octubre de 2014 de Radio Clásica –20 casos– però molt llunyana a les 38 obres de l'any següent de l'emissora estatal. Tots dos mitjans coincideixen en la programació de clàssics contemporanis (Shóstakovich, Sibelius, Poulenc, Rachmaninov, Prokofiev, Richard Strauss). També s'hi troben exemples de compositors llatinoamericans com Revueltas, Ginastera o Guastavino. Dins les peculiaritats podem identificar com Catalunya Música presta una especial atenció a les obres de compositors catalans (Magrané o Mompou) i Radio Clásica introdueix el repertori de les tradicionalment anomenades bandes de música. Una agrupació musical que, cada cop més, acull part del repertori clàssic de la contemporaneïtat.

En definitiva, la música clàssica contemporània dins la programació radiofònica té una presència molt dispar. Més enllà dels programes monogràfics, la programació diària pot fluctuar molt depenent de l'emissora, dels concerts difosos, de les novetats discogràfiques ressenyades i dels diferents cicles que van plantejant els espais setmanals. Pel que fa al tractament, com més estrictament contenidor de música és l'espai on es presenta, més s'assimila en la presentació a la resta de músiques. En canvi, en aquells programes magazine



on pot proliferar el discurs, trobem unes estratègies semblants a les que plantegem en el capítol de les revistes. Novament, aquí també, la posició ideològica del periodista pot influir en la forma de presentar. En qualsevol cas, la major pluralitat de músiques que trobem a les dues emissores –especialment a Radio Clásica– i que, com hem evidenciat, provoquen les queixes dels oients més conservadors, són mostra d’una evolució programàtica. Amb aquesta tendència, podrem trobar, cada cop més, la música clàssica contemporània més present i més relacionada amb altres músiques del seu temps. Dos circumstàncies que són, en definitiva, cabdals per posar-la a l’abast dels públics i per ajudar-los a entendre-la.

7.3.2. Premsa generalista

Fins i tot en el context de digitalització de la informació, els diaris en paper segueixen sent els mitjans informatius de referència. A mig camí entre la immediatesa de la ràdio i el web i l’excessiva separació de les publicacions setmanals, quinzenals o mensuals, la premsa diària pot combinar l’anàlisi de l’endemà amb unes hores de marge per assimilar, digerir i ubicar la informació. Encara més, els propis diaris poden conjugar la informació més immediata amb els reportatges en perspectiva i les investigacions a llarg termini.

Aquesta circumstància temporal es completa amb una nòmina de periodistes i opinadors que acabaran de dibuixar la línia editorial del mitjà. En unes redaccions cada cop més menudes i gestionades sota el precaritzador paradigma del periodista multimèdia –que redacta peces, pren fotografies, edita vídeos i gestiona les xarxes socials–, sobreviu, encara, un privilegiat grup de persones a qui se’ls permet dedicar més temps al seguiment d’un tema –generalment, polític o econòmic–. A banda, trobem unes figures mediàtiques que sovint compaginen la columna d’opinió amb intervencions a ràdio o televisió, la presència de les quals suposa un reclam ideològic per als lectors i un marcador del prestigi del mitjà.

La incidència dels diaris en paper, doncs, és un fet reconegut socialment. És per això, per exemple, que se’ls atorga la capacitat per establir les jerarquies noticioses de cada jornada. De fet, tant la ràdio, com la televisió –i també ho podríem veure en el cas dels mitjans electrònics– es fan ressò de les portades dels rotatius i organitzen, sovint, l’escaleta dels seus informatius a partir de l’esquema establert per la premsa. Tot i que l’adscripció ideològica està present en tots els mitjans, són els diaris els qui més distingeixen al seu consumidor. La visió del món que descriu cada mitjà es filtra, així, a través dels postulats polítics. Efectivament, els continguts i el tractament noticiós de cada mitjà s’adapten a la tipologia de missatge que vol rebre el lector.

En el cas de l’Estat espanyol, un cop implantat el sistema polític actual, es considerava que l’espectre ideològic quedava ben representat per les diferents capçaleres. Suposadament, el lector podia trobar al quiosc premsa conservadora i premsa progressista: un model mediàtic que traduïa a l’àmbit informatiu la visió dual d’un sistema polític, gairebé, bipartidista amb l’alternança al poder entre dos partits majoritaris. El sotrac social causat per les mobilitzacions de maig de 2011 ha suposat un repte per al sistema ja que, fins i tot, les corts generals es dibuixen, ara, amb una configuració més plural. Davant aquesta situació –ho hem viscut en els mesos de redacció d’aquest treball– els mitjans de comunicació han tancat files, en posicions



més conservadores, a fi d'intentar mantindre el sistema bipartidista (Teruel, 2014). Aquest nou context, doncs, fa difícil que puguem ubicar les capçaleres dins un arc ideològic extens.

El present corpus teòric inclou l'anàlisi de quatre diaris en paper: dos en llengua castellana i dos en llengua catalana. A fi de mostrar la major varietat possible dins una mostra tan limitada, ens hem quedat, respectivament per a cada llengua, amb un diari conservador amb una llarga trajectòria històrica i un diari jove i de tarannà progressista.

Diari	<i>ABC</i>	<i>El País</i>	<i>La Vanguardia</i>	<i>Diari Ara</i>
Any	1903	1976	1881	2010
Llengua	Castellà	Castellà	Català (des de 2011)	Català
Ideologia	Conservador	Progressista	Conservador	Progressista

Taula 39 – Any de fundació, llengua i línia editorial dels diaris analitzats

L'*ABC* és una capçalera històrica de Madrid. El seu característic format grapat aplega un contingut basat en dues branques ideològiques principals: el catolicisme i el monarquisme. Tot i que, actualment, prova de rejuenir-se amb el lema “Tu diario en español”, la seua procedència conservadora es manté intacta a la tercera pàgina on la frase “Fundado en 1903 por Don Torcuato Luca de Tena” ens recorda la seua posició. *El País* és el diari més associat al moment històric de l'anomenada *transició*: una forquilla temporal que comprén els anys que s'allarguen des de la mort del dictador fins a l'establiment del règim polític vigent. Vinculat a la classe intel·lectual madrilenya, va nàixer com a “Diario independiente de la mañana” i, actualment, es ven com el “El periódico global en español”. La seua virulència contra els nous partits d'esquerres i la seua campanya per fer president del govern un candidat conservador ha llastrat la seua imatge de diari progressista.

Per tal de trobar capçaleres en català, hem hagut de centrar-nos en el mercat comunicatiu del principat de Catalunya. *La Vanguardia* fou fundada en el context de la burgesia catalana –la família Godó– i molt vinculada al Partit Liberal. Amb difusió arreu de l'estat, tot i que sempre editat a Barcelona, compta des de 2011 amb una edició en català. Finalment, el diari *Ara* és una de les publicacions diàries més recents de tot l'estat. Impulsat per empreses editorials i d'altres sectors, pretén ocupar l'espai comunicatiu en català arreu de tots els territoris catalanoparlants.

Segons veiem en les dades del darrer Estudi General de Mitjans (AMIC, 2016) publicat abans de redactar aquestes pàgines, el diari *El País* és la capçalera amb més lectors de tota la premsa generalista: 1.217.000 lectors diaris. En tercera posició, *La Vanguardia* arriba als 586.000. El diari *ABC*, amb 453.000 lectors diaris, ocupa la sisena posició. I el diari *Ara*, amb 95.000 lectors, ocupa la 33ena posició.

Per a la nostra anàlisi, comptem exclusivament amb les peces noticioses incloses en la edició general dels diaris. No considerem, així, ni quadernets regionals, ni suplementos culturals.



Diari	Edició	Crònica	Notícia	Reportatge	Entrevista	Agenda	Opinió	Obituari	Total mensual	Total diaris
ABC	Octubre 2014	5				2		1	8	22
	Octubre 2015	3	4		2	4	1		14	
El País	Octubre 2014	3	2						5	11
	Octubre 2015		2	2	1	1			6	
La Vanguardia	Octubre 2014	11	3		5	1			20	33
	Octubre 2015	7	1	1	1	3			13	
Ara	Octubre 2014	6	3			1			10	21
	Octubre 2015	5	1		2	2	1		11	
Total gènere		40	16	3	11	14	2	1	87	

Taula 40 – Espai dedicat a la música clàssica, segons el gènere periodístic, pels diaris analitzats

La freqüència de la música clàssica contemporània la comptabilitzem a partir de les peces informatives on apareix. Considerem, doncs, que tot l'espai físic que comprenen aquestes cèl·lules –siguen notícia, reportatge, entrevista, etcètera– representen espai dedicat a la nostra música. La taula 40 i la taula 41 ens permeten veure aquest recull d'una forma més clara. Val a dir, això sí, que segons la capçalera, les pàgines es divideixen en 4 columnes –*Abc* i la secció de cultura de l'*Ara*– o en 5 columnes –*El País* i *La Vanguardia*–. Hem considerat, per a tots els casos, que cada columna està formada per quatre mòduls. Adjuntem una representació gràfica d'aquestes estructures a la figura 13.

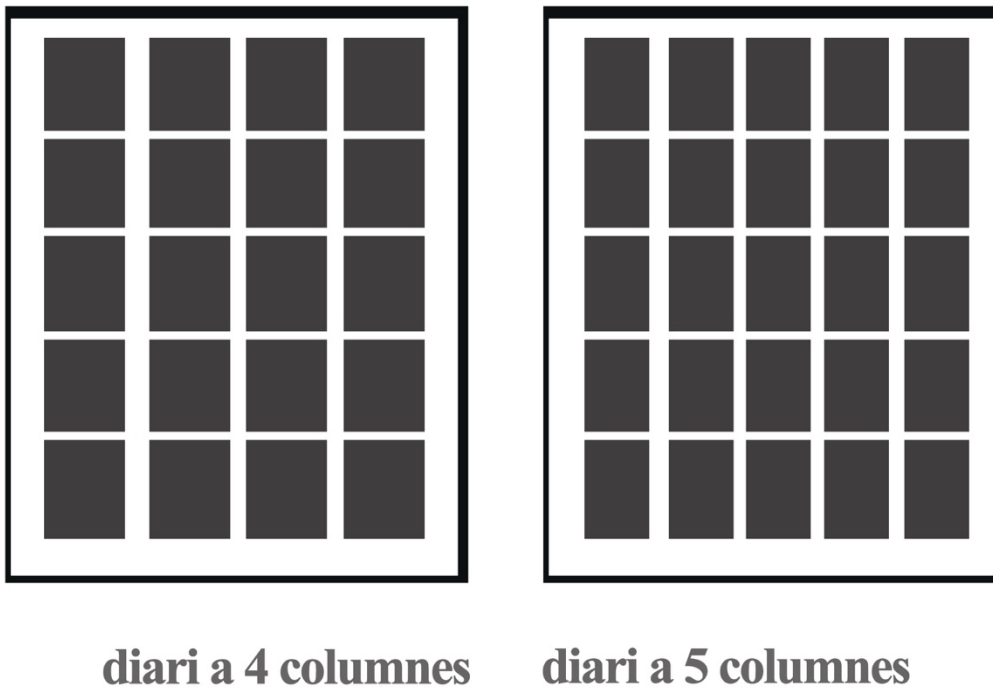


Figura 13 – Maquetació de les pàgines dels diaris analitzats

La presència de la música clàssica és força dispar segons la capçalera analitzada. De les 33 mostres de *La Vanguardia*, passem després a la vintena i escaig d'*ABC* i de l'*Ara* i, finalment, a les 11 d'*El País* –diari que, això sí, deixa per als quadernets regionals bona part del seu contingut cultural–. Per gèneres periodístics, la crònica és el format més habitual: s'encarrega de recuperar els concerts o representacions ja celebrats i de fer-hi una anàlisi crítica. Quasi la meitat de tota la presència de música clàssica s'articula per mitjà de la crònica. Amb 16 i 14 mostres trobem la notícia i l'agenda. Són dos gèneres complementaris que s'adrecen, temporalment, envers el passat i el futur, respectivament. Finalment, amb 11 mostres, també hi ha un lloc destacat per a l'entrevista, sobretot, en el cas de *La Vanguardia* que reuneix la meitat del fragments analitzats. Amb una presència anecdòtica tenim el reportatge (3), l'article d'opinió (2) i l'obituari (1).



Diari	Edició	Total mensual	Contemporània	No contemporània
<i>ABC</i>	Octubre 2014	8	3	5
	Octubre 2015	14	4	10
<i>El País</i>	Octubre 2014	5	2	3
	Octubre 2015	6	2	4
<i>La Vanguardia</i>	Octubre 2014	20	5	15
	Octubre 2015	13	5	8
<i>Ara</i>	Octubre 2014	10	1	9
	Octubre 2015	11	3	8
Total gènere		87	25 (29%)	62 (71%)

Taula 41 – Presència de la música clàssica contemporània als diaris analitzats

A continuació, ens centrem en la presència de la música clàssica contemporània en les diferents peces informatives. Tal com veiem a la taula 41, el resultat són, relativament i en comparació a les revistes, força discrets. En el conjunt dels diaris i de les notícies de música clàssica, la música clàssica contemporània només ha recollit el 29% de l'espai. En totes les edicions i totes les capçaleres, sempre és superior el nombre de cèl·lules informatives que no aborden aquesta tipologia musical.

La limitació espacial dels diaris i la selecció de les propostes musicals abordades fan que, de moment, els diaris siguin un mitjà força reticent a les noves creacions clàssiques. Els resultats que aquí veiem, i que confirmarem més endavant en l'apartat de la televisió, ens demostren que com més massiu és un mitjà, menys incidència té la música clàssica contemporània.

Diari	Edició	Codi
<i>ABC</i>	Octubre 2014	P1a
	Octubre 2015	P1b
<i>El País</i>	Octubre 2014	P2a
	Octubre 2015	P2b
<i>La Vanguardia</i>	Octubre 2014	P3a
	Octubre 2015	P3b
<i>Ara</i>	Octubre 2014	P4a
	Octubre 2015	P4b

Taula 42 – Codis dels diaris analitzats



Un cop enllestida l'anàlisi quantitativa, ens centrem, tot seguit, en l'estudi qualitatiu dels diaris. Com ja hem vist, la presència de la música clàssica contemporània en aquest mitjà de comunicació és molt baixa. Així doncs, l'anàlisi del tractament el durem a terme a partir d'un repàs cronològic a cadascuna de les capçaleres. Utilitzarem, quan siga pertinent, els mateixos elements de classificació que en l'apartat de les revistes.

En el P1a del dia 2 apareix la necrològica de Christopher Hogwood. En referència a la seua trajectòria com a director s'indica, en una especificació cronològica de la música, que “buceó en el siglo XX de la mano de autores como Britten o Stravinsky” (62). Quatre dies més tard i sota el títol “Verdades musicales” (63), el diari recull una crònica de dos concerts amb un repertori pràcticament tot del segle XX. El fet que es dedique un terç de l'espai de la crònica a filosofar sobre la pèrdua d'abonaments i sobre la desaparició d'orquestrades espanyoles i que els compositors programats siguen els clàssics populars –contemporanis– soviètics (Rachmaninov, Prokofiev i Shostakóvich), no deixa espai a cap valoració sobre la música contemporània.

Un cas antagònic el trobem en la peça “Volare” (55) –també una altra crònica– publicada el dia 11 del P1a. En aquesta ocasió es tracta d'una estrena, un projecte videogràfic que compta amb la participació de diversos compositors. Així, quasi un terç de la peça noticiosa es dedica a contar-nos l'argument de l'obra, *George's Odyssey*. El crític musical, també ens informa dels paral·lelismes d'aquest projecte amb un altre que va estrenar anys enrere, a Veneçuela, el mateix conjunt –el trio Arbós– que ara s'encarrega de la posada en música. També presenta una terminologia específica per a descriure aquesta composició en concret: “contemporaneidad pretendidamente ilustradora”. Pel que fa a la interpretació de l'obra no es diu gairebé res: abans es fa referència a la darrera incorporació del trio que a l'actuació ressenyada. Només una referència breu i elogiosa: “*George's Odyssey* les debe mucho de lo mejor que hay en él”.

Generalment, com estem veient, la música clàssica s'incorpora, en format notícia, als diaris amb l'avinentsa d'un premi o amb la desgràcia d'una desaparició. Precisament, el P1b del dia 7 recull el Premi nacional de música al compositor Alfredo Aracil. La presentació al premiat es redueix a una cita, literal, del fallo del jurat: “extensa trayectoria creativa al más alto nivel internacional, su capacidad para conjugar la extrema novedad con la expresión poética más sutil, y la gran originalidad de sus propuestas sonoras, que se acercan a otras artes” (59). Només s'afegeix una breu al·lusió a la nòmina dels seus professors, a la seua implicació com a teòric, comunicador i gestió i s'anuncia la seua propera estrena: “en junio de 2016 estrenará en Madrid su ópera *2 delirios sobre Shakespeare*” (59).

Una altra avinentsa per a la música pot ser la celebració d'efemèrides. La mostra que recuperem en el P1b del dia 9 d'octubre, fa referència al vint-i-cinqué aniversari del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. El tractament de la música, aquí, és completament tangencial. En el context de l'exposició *El gran silencio*, els organitzadors han disposat un espai perquè es projecte la interpretació que David Tudor fa del 4:33 d'Stockhausen. Aquesta obra, per la seua peculiaritat, és una de les poques creacions d'avantguarda que poden haver

passat a l'imaginari col·lectiu i que, per això, no necessiten cap més explicació que: “una de las piezas más icónicas de la música del siglo XX: la silente 4:33”.

També aquí, en la premsa diària, podem trobar referència al nivell d'exigència de la música per a l'oient. Aquesta qüestió, això sí, depenent de com es plantege pot acabar causant l'efecte contrari. La mostra és la següent crònica que firma el crític habitual del diari, Alberto González Lapuente.

También en el mundo del concierto hay un espacio de la seguridad donde el espectador penetra sabiendo que todo será grato, amable y conocido. En él no existe el miedo al vacío que provocan las músicas menos frecuentes, no ya las desconocidas; apenas tiene sitio el vértigo al que conducen las interpretaciones singulares. En ese entorno, tantas veces dibujado en los últimos tiempos gracias al sentido conservador de muchas programaciones que tiemblan ante la posibilidad de perder a su público, reina la paz... y, a poco, la monotonía (77).

Així doncs, el missatge és doble: tranquil·litat perquè trobareu allò de sempre, però, compte perquè us acabareu afartant. El propi títol i la cloenda del text són, en el fons, una subtil crida a la renovació: “Un retrato viejuno”; “[...] una tarde viejuna” (77).

Donant mostra del seu caràcter monàrquic, el diari ressenya (P1b, 20) breument un concert celebrat a Atenes –l'únic mèrit del qual era l'assistència de la reina emèrita–. De fet, aquesta circumstància és el fil conductor de tota la peça: la melomania de la reina, les seues amistats musicals, la seua assistència a concerts. Un contingut que, efectivament, signat per una corresponsalia europea, s'ubica en les planes de societat. L'única menció al contingut musical del concert es limita a les paraules següents: “El programa musical que disfrutó Doña Sofía fue magnífico (Schoenberg, Mahler y Dvorak)” (76). La qualificació del concert, ho desconeixem, pot tractar-se a un elogi envers les músiques del compositor dodecafònic o pot limitar-se a ser una genuflexió literària davant l'exquisit gust que se li pressuposa a la monarca d'origen grec.

El P2a del dia 5, inclou una ressenya sobre un dels concerts amb compositors russos ja esmentats abans. El crític, aquí, opta per indicar l'any de composició de les *Danses simfòniques* de Rachmaninov (1941). Més endavant recorda l'etapa en què aquest compositor no gaudia de tanta acceptació com ara: “la música de este compositor ruso, muchas veces aceptado con reservas por un sector de los aficionados” (42). Finalment, i aprofitant el fet que el programa incloïa una obra desconeguda pel redactor, aprofita per fer un al·legat a favor del descobriment de nova música: “con una orquesta y un director tan compenetrados, y en un estado de forma excelente, el ‘descubrimiento’ de la música sinfónica es un placer” (42).

El crític d'*El País*, Juan Ángel Vela del Campo, manté aquesta mateixa posició positiva envers la música clàssica contemporània en l'altra de les mostres obtingudes en P2a. El dia 8 d'octubre, apareix una crònica, “Rompiendo moldes” (44), on es ressenya el concert didàctic ofert pel pianista Alfred Brendel amb la conjugació d'una obra de Liszt i una altra de Mauricio Sotelo. A banda d'explicar el context biogràfic de l'interpret i el compositor espanyol –amb una trajectòria compartida–, el crític descriu com es va desenvolupar el concert: “se ha vivido sin pausas, buscando las interrelaciones dialécticas en el sentido musical y las correspondencias

artístico-emotivas. Estimulante” (44). El final de la peça periodística, a més, es tota una fanfàrria publicitària: “el concierto fue espléndido y diferente, debido a la convivencia y complicidad entre estilos, y a la introducción de esa componente didáctica” (44). Després d’aquesta valoració sembla clar que el lector estarà amb tot l’ànim predisposat per assistir a alguns dels concerts que se celebraran, amb aqueix format, en els propers dies.

També coincideix aquesta capçalera amb la notícia del Premi nacional de música (P2b, 7). En aquesta ocasió, el redactor dedica un espai més generós al compositor guardonat i, a part d’introduir-hi elements biogràfics, fins i tot recull declaracions al respecte. Així, podem escoltar el propi Aracil glossant la incidència de la seua experiència amb Stockhausen o, també, comprovant què suposa per a ell aquest premi: “que ahora me llamen a la puerta para valorarme es un aviso para que me ponga las pilas y no me relaje” (29). La forma de caracteritzar el creador és amb el literari epígraf de “un compositor recluido en el silencio” (29).

L’altra menció que hem trobat a la música clàssica contemporània a P2b és una referència brevíssima a l’obra de Ramon Humet, *El temps i la campana*. En el context d’una entrevista, el dia 23, a Guillermo García Calvo, apareix aquesta obra que dirigirà en uns dies. D’ella es diu que es un “entreacto vanguardista” i que el compositor la “concibió desde la hondura y la sensibilidad poética de T. S. Eliot” (36).

La primera peça a P3a, el dia 8 d’octubre, inclou referències a una obra que ja podem qualificar de clàssic popular contemporani. De *Le Poème de l’extase* d’Scriabin, el crític, Jorge de Persia, es permet fer una lectura exclusivament en termes interpretatius: “una obra molt difícil de Scriabin, [...], potser innecessària perquè exigeix molt de temps en assajos perquè no resulti superficial” (40). Composada quatre anys abans del nostre límit temporal de 1900, *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss és ja una obra tan coneguda i interpretada que, directament, es pot mencionar amb només part del seu títol: “el final del Zarathustra” (40). La crònica s’esplaia també en la sessió *Afters* posterior al concert de l’OBC ressenyat. En aquest cas, s’inclou una obra d’estrena de Joan Vidal. Una composició que queda registrada com “Un treball singular, sensible, sense especular amb les cites, sinó amb les essències, amb bons resultants tímbrics i d’harmonia i en mans de bons intèrprets” (40). Finalment, el propi redactor explicita les seues limitacions, amb una sola interpretació, per fer una valoració de la posada en música: “Val a dir que és prematur subratllar detalls, però hi va haver moments singulars com un passatge de virtuosisme al piano, percussió i saxo, especialment intens” (40).

El 12 d’octubre, la música clàssica contemporània s’incorpora al diari per mitjà d’una ressenya de dos concerts de l’Euskadiko Orkestra Sinfonikoa a la Biennal de Venècia. En el comentari que mostrem a continuació, veiem agrupades bona part de les estratègies discursives que detectàvem en el cas de les revistes:

Ortzi isilak, del primer, per a clarinet i orquestra, mostra una arquitectura de bon entramat de tensions i resulta grata a l’oient; *Océano*, d’Orkoreka planteja un llenguatge diferenciat que s’endinsa en harmonia i textures i fins i tot amb un toc motívic que la fan molt atractiva. I la peça forta va ser la d’un clàssic ja de les avantguardes, que encara diu moltes coses noves per ella mateixa: el concert per a violoncel i orquestra de Luis de Pablo titulat *Fronroso misterio* (59).

El crític musical empra, consecutivament, la caracterització estructural de l'obra, la dificultat de l'escolta, una descripció del llenguatge compositiu, una altra referència a la dificultat de l'escolta i una proposta de conceptualització de la tipologia de música –“clàssic de les avantguardes”–. Encara hi ha espai en la mateixa peça per esbossar algun comentari a la interpretació del violoncel solista, per descriure, en termes geogràfics, el programa del segon concert i per insistir, novament, en elements de la dificultat de l'escolta: “músiques que no temen el component expressiu i que connecten amb el públic” (59).

Encara en el P3a, però del dia 16, trobem una crònica a un concert que presenta *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss i la *Simfonia n. 4* de Mahler (47). Es tracta, doncs, d'un repertori plenament integrat i assimilat amb normalitat pel públic. D'aquesta forma, el crític es pot centrar exclusivament en la vessant interpretativa i pot fer menció, d'una forma més elaborada, a les intervencions dels solistes i, fins i tot, a les sensacions i atmosferes que va crear el desenvolupament del concert. En el mateix cas ens trobem, el dia 22, amb l'òpera *Turandot*. Aquesta producció inacabada de Puccini, constituïa el gran reclam de la temporada dels Amics de l'Òpera de Sabadell ja que “feia temps que els teatres adherits al cicle [la] demanaven” (36). La gran composició de Puccini ha aconseguit anar un pas més enllà en la relació amb el públic que no només l'accepta sinó que la demana.

Al P3b del dia 3, s'inclou una extensa entrevista al violinista Joshua Bell. Unes qüestions sobre repertori fan que la conversa es desvie cap a la reflexió sobre els límits de la música clàssica contemporània i de la pròpia música clàssica:

Tot se centra en les sonates de Beethoven o en la música contemporània. He fet molt Txaikovski, Mendelssohn... i està molt bé però com es pot considerar Saint-Saëns de segona categoria? [...] el terme clàssic, què significa? El que va de Bach a Stockhausen? Tot és música. A mi un tema de Bernstein em sona més a Schubert que moltes obres contemporànies. Bernstein no és clàssic però sí Stockhausen? (49).

En la part inferior de la mateixa pàgina trobem una ressenya, signada per Jaume Radigales, de *Magda*, una sarsuela que s'emmarca dins un projecte per aportar noves obres al repertori. A part de l'espai dedicat a comentar l'argument i la posada escena, el crític es reserva unes línies per avaluar el contingut textual i musical

Magda té un llibret complidor, però desfusat i molt irregular, de Jordi Voltas. La partitura de Ramon Ribé, eclèctica i ben escrita per a la veu, sempre al servei del text, funciona de manera desigual, i s'agraeix que no sigui pretensiosa ni en la forma ni en el fons (49).

El projecte, finalment, s'aplaudeix pel seu valor artístic. Tot i això, es recrimina que no s'haja apostat per una obra de repertori a fi de captar l'atenció del públic i engrescar-lo a seguir interessat pel projecte.

En el cas de P3b, del dia 9, el clàssic popular contemporani incorporat és el *Concert per a violí* de Sibelius. Novament, aquí (44), cap referència al fet que va ser compost l'any 1904. El dia 22, en l'apartat d'agenda, Maricel Chavarría ens introdueix l'actuació de la Simfònica Juvenil de Caracas. Una vetllada conformada, monogràficament, per música del segle XX: *L'ocell de*



foc, d'Stravinsky, la *Simfonia n. 5*, de Shostakóvich i la *Suite Margariteña* de Carreño. D'aquesta darrera obra, precisament, es fa una contextualització geogràfica: “la *Suite margariteña* del veneçolà Inocente Carreño –un homenatge a la seva illa natal, Margarita–” (48).

Finalment, en el P3b del 31 d'octubre, trobem una altra de les tipologies de música clàssica contemporània que, com indicàvem en el punt anterior, per la seua articulació artística no sol destacar-se com a tal. Aquesta és la música per al cinema. La peça d'agenda de Salvador Llopart fa un repàs a les diferents versions que s'han fet de l'obra en qüestió, *Psycho*, i caracteritza la posada en música de l'Orquestra del Vallès amb les paraules del seu director: “no serà només un concert. Tampoc no serà una projecció més de Psicosi. Serà ‘una experiència musical única’, promet Pedro Alcalde, compositor i director d'orquestra” (48). En aquest fragment podem veure, també, elements del nou paradigma programador que destacàvem en el capítol corresponent: l'atenció ja no se centra tant en el *què* de la programació com en el *com*: en el contingut com en el continent.

De tot el P4a només recuperem una peça, el dia 17, que aborda la música clàssica contemporània i ho fa motivada, com proposàvem anteriorment, pel lliurament d'un guardó. Es tracta, en aquest cas, del compositor reusenc Joan Mangrané i del XXXI Premi Reina Sofia de composició musical. La notícia, redactada per la corresponsalia a Madrid, ressegueix la trajectòria acadèmica del premiat. Menciona, també, alguns dels premis anteriors que han estat docents de Mangrané i acaba la peça amb un avanç de la seua propera obra programada a Catalunya: “Al novembre, però, torna al Lliure amb *Dido Reloaded / Go, Aneas, go!*, una ‘òpera líquida de cambra’” (43).

En el cas de P4b veiem, el dia 25, un breu apunt d'agenda dels *Kindertotenlieder*, on no hi ha espai, gairebé per donar dades d'interès per als assistents: “es podrà escoltar avui al Teatre Tarragona i dimarts a Reus” (55). El dia 17 es recull l'acomiadament dels escenaris de la pianista i compositora Leonora Milà. “De l'obra de Milà també en destaquen els quatre concerts per a piano i orquestra, les cançons per a veu i piano o les havaneres per a piano” és tota la referència que s'hi fa a la seua obra més enllà de “el cim de la seva carrera va ser convertir el *Tirant lo Blanc* en un ballet, amb coreografia de Iuri Petukhov” (46).

La darrera de les referències la trobem el dia 7 en el context del *Concert per a violí* de Sibelius que també recull la capçalera anterior. La peça, redactada per Xavier Cester, s'inicia amb una descripció dels primers compassos de l'obra: “Tot comença amb la palpitació quasi imperceptible dels violins *divisi* abans que el solista entri amb una cantilena ondulant i enigmàtica” (36). La popularitat de l'obra permet que coneguem diversos detalls de la composició i que el crític pugui lamentar que l'efemèride de l'any Sibelius no haja tingut massa ressò en el nostre país.



7.3.4. Televisió pública

La televisió ha estat vinculada a la música des dels seus orígens. Tant és així, que l'inici de les emissions regulars de la British Broadcast Corporation (1932) o de Televisión Española (1956) es va produir amb grans gales musicals. En el cas de la música clàssica, trobem com a primera gran fita l'emissió dels *Young People's Concerts*. Un format, produït per la *Columbia Broadcasting System*, que va arribar als 53 episodis i que fou exportat a 40 països. Amb aquest programa, Leonard Bernstein, al capdavant de la New York Philharmonic Orchestra, posava els fonaments del que seria la difusió de la música clàssica. A l'Estat espanyol, aquest model de programació va tindre la seua rèplica en produccions com *El mundo de la música* i en el més modern *El concierto*.

En un altre àmbit musical, com el del pop o el rock, la televisió també ha tingut, històricament una relació estreta. Així doncs, seria impensable la difusió massiva de fenòmens com el de Queen –sense el concert de la nit de Nadal de 1975, a la BBC– o de la *movida* de la dècada de 1980 sense els programes espanyols *La bola de cristal* o *La edad de oro* (Mas i Sempere, 2010: 109).

El model de televisió en obert que es desenvolupa, avui en dia, a l'Estat espanyol és resultat de la darrera gran mudança tècnica: la transició a la televisió digital terrestre. Aquesta fita televisiva –que suposava la fi de les emissions en format analògic (apagada analògica, se'n va dir en aquell moment) i iniciava l'exclusivitat de la transmissió digital– va tenir el 3 d'abril de 2010 com a gran data referent. Altres països europeus ja havien dut a terme aquesta operació anteriorment –Luxemburg i Països Baixos el 2006, Finlàndia i Suècia el 2007 i Suïssa i Alemanya el 2008 (Roel: 2010: 25)– i havien alliberat, així, un valuós espai radioelèctric que es dedicaria a l'expansió de les xarxes de telefonia mòbil. Així doncs, en l'actualitat, tota la televisió que s'emet a l'Estat espanyol es distribueix digitalment –bé siga per l'espectre radioelèctric, el satèl·lit, el cable o les xarxes ADSL o de fibra–.

Pel que fa als continguts, aquesta operació tècnica es va promocionar sota la promesa d'una graella més diversificada i plural: “una nueva etapa caracterizada por la abundancia y la personalización de la oferta, la convergencia, la interactividad y la distribución multipantalla de contenidos audiovisuales” (ibídem). El canvi tècnic suposava una despesa per parts dels consumidors –que havien d'adaptar la seua antena comunitària per poder rebre les emissions dels nous múltiplex– i, per tant, l'Estat va haver de fer una bona campanya publicitària. Aquesta situació va suposar la creació, fins i tot, d'una associació que aglutinava difusors públics i privats de televisió –Impulsa TDT (Asociación para la Implantación y el Desarrollo de la Televisión Digital Terrestre en España)– i que va gestionar tot el procés, conjuntament, amb el Ministeri d'Indústria.

Arribat el moment, emperò, es va descobrir la fal·làcia de la transició. L'espectador es va trobar amb molts canals al comandament, sí, però amb una oferta pobra, basada en la reemissió de continguts i moltes produccions de baixa qualitat –incloent telebotiga, jocs d'apostes i de suposats clarividents–. Els directius de les televisions comercials, sindicats sota la Unió de Televisiónes Comerciales en Abierto (UTECA), van pressionar perquè els canals de la

Corporación RTVE deixaren de tindre publicitat –fet que es va produir l'1 de gener de 2010– i prompte van dur a terme les dues grans fusions que deixaren l'Estat espanyol amb un panorama televisiu tripartit: la corporació estatal i les autonòmiques públiques –associades dins la Federación de Organismos y Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA)–; el grup Mediaset, amb sis canals en definició estàndard i tres en alta definició; i el grup Atresmedia, amb sis canals en definició estàndard i dos en alta definició. En la pràctica, s'havia instaurat un oligopoli que, precisament, davant l'anunciada personalització i diversificació de la televisió digital terrestre, busca mantindre les audiències retingudes. En octubre de 2015, moment en què duem a terme el segon buidatge televisiu que treballarem en aquest capítol, els canals dels dos grups privats (Mediaset i Atresmedia) sumaven conjuntament un 58,3% de la quota de pantalla (Barlovento Comunicació, 2015: 1).

Amb aquesta introducció pretenem ubicar el lector en la realitat televisiva estatal. Així, confiem, s'entendrà molt millor l'abast i les vies de difusió que té la música en l'actualitat. En el nostre treball anterior, *La música en la transició a la TDT*, ja deixàvem palés l'escassa importància que la televisió privada li dona a la música: “es un elemento exótico, no rentable y que no merece la pena incluir fuera del *reality* o del contenedor de videoclips” (Mas i Sempere, 2010: 121). Aquesta referència, efectivament, feia al·lusió a la música en general, siga quin siga el seu gènere. Si ens centrem en el cas de la música clàssica, encara més, la presència és directament nul·la.

Per això, actualment, l'única forma de consumir música clàssica, en televisió, a l'Estat espanyol és o per mitjà de les televisions públiques, o per mitjà de les plataformes de pagament. La segona de les opcions es desenvolupa dins els paquets *premium* d'algunes de les plataformes de televisió de pagament i se centra, exclusivament, en les emissions de *Mezzo* i *Mezzo Live HD* (Movistar+, Orange TV, Vodafone TV i Satèl·lit Astra) i de *Classica* (Movistar+ i Satèl·lit Astra). Aquestes produccions foranes (francesa i alemanya, respectivament) queden fora del nostre treball ja que corresponen a l'àmbit del *pay per view*.

Històricament, aquesta oferta de pagament, a l'Estat espanyol, s'havia completat amb el *Canal Clásico*. Produït per RTVE, centrava la seua programació en l'ingent arxiu de gravacions que han anat proporcionant l'Orquesta y Coro de RTVE. Precisament, aquesta programació va ser víctima de la nova política cultural de la Corporación amb el pas a la televisió digital terrestre. La desaparició de l'oferta televisiva monogràfica clàssica es va produir en dues fases. En un primer moment, es va anunciar que, amb l'arribada de la televisió digital terrestre, es dedicaria un dels nous canals digitals a la programació cultural. Dins de *Cultural.es* tindrien espai les diferents manifestacions artístiques i, sempre, en obert. Per això, el canal *Clásico* deixaria d'emetre i el seu contingut s'integraria a la graella de la nova proposta. *Cultural.es* va començar a emetre, en plataformes de pagament i substituint al canal *Docu TVE*, en 2009 i tenia prevista la seua incorporació a la TDT el 3 d'abril de 2010, dos dies després de l'apagada analògica. Aquest fet, emperò, no es va produir i, ja en setembre, el Consell d'administració d'RTVE va decidir estalviar-se la continuïtat del canal i integrar-hi els continguts en una nova graella de La 2 que, sense esports, seria ja íntegrament un canal cultural (*RTVE renuncia al Canal Cultural para 'ahorrar' y saca los deportes de La2*, 2010). El canal *Clásico* va deixar d'emetre



el 10 de setembre de 2010 i el propi *Cultural-es* l'1 de gener de 2011. D'aquesta forma, la radiotelevisió pública es quedava sense canal de música propi i sense una oferta, realment, monogràfica de cultura.

Amb aquest context, la realitat musical clàssica a la televisió de l'estat es redueix a dos àmbits. Els dos programes que emet el segon canal de la televisió pública –*¡Atención obras!* i *Los Conciertos de La 2*– i el programa que hi dedica l'antic *Canal 33* de Televisió de Catalunya, actualment reconvertit en *Súper 3 / 33, Catmúsica*.

La 2 – Radiotelevisión Española (Corporación Radiotelevisión Española)

La 2 és el segon canal de la televisió pública espanyola. Va ser fundat en l'any 1965 aprofitant les possibilitats tècniques que obria la transmissió UHF –*Ultra High Frequency*, freqüència ultraalta– com a complement a les ja existents VHF –*Very High Frequency*, freqüència molt alta– i per les que es difonia, des de 1956, la matriu de Televisión Española. Des dels seus orígens, ha ocupat un lloc secundari en la graella. Un fet que li ha permès desenvolupar una programació més alternativa i amb atenció a determinades manifestacions culturals més minoritàries. *La 2* ha estat, per a la direcció política, l'espai on justificar determinades funcions de la televisió, recollides per les successives legislacions, i que sovint escapen de la programació de la resta de canals.

El seu rol secundari, en la graella espanyola, a què fèiem referència adés, es manifesta perfectament en les dades d'audiència. Els dos mesos que han estat objecte d'estudi en aquest treball –octubre de 2014 i octubre de 2015– van deixar unes dades pràcticament semblants. En termes de *share* –és a dir, quota d'audiència respecte al total del consum televisiu– el mes d'octubre de 2014 va tancar amb una mitjana del 2,8% mentre que octubre de 2015 va arribar només al 2,6% (Barlovento Comunicació, 2015: 2).

¡Atención Obras!

La pròpia emissió d'aquest programa ja és, en sí mateixa, una mostra de l'espai que ha perdut la música clàssica a la televisió pública espanyola. En febrer de 2010 –uns mesos abans del tancament del *Canal Clásico* i de la fallida del projecte *Cultural-es*– *La 2* posava en marxa el magazín musical *Programa de mano*. Aquest programa setmanal, de 30 minuts de durada, estava presentat per Clara Sanchis i incloïa reportatges sobre concerts d'actualitat i entrevistes i actuacions en plató. El 9 de març de 2013 es va emetre la seua darrera producció. Una emissió d'acomiadament on la presentadora llençava un missatge al gestor públic aprofitant les paraules de Tchaikowsky: «Si no fuera por la música, habría más razones para volverse loco». Lo dijo Tchaikowsky. Nosotros estamos de acuerdo con él: hoy más que nunca” (Corporación RTVE, 2013).

Aquesta mitja hora dedicada a la música, juntament amb la mitja hora de teatre de *Mi reino por un caballo* i de la mitja hora dedicada a les arts plàstiques i visuals de *Miradas 2*, s'acabaven condensant en un únic format d'una hora de durada i ubicat, originàriament, els divendres a les 23:45 hores. La reconversió de *La 2* en un programa cultural implicava, de partida i quantitativament, la pèrdua de 30 minuts dedicats a les arts. L'horari, a més, s'escollia



seguint la mateixa lògica de la programació de música clàssica i implicava que, qui volguera seguir aquesta oferta musical, s'havia de gitar gairebé a la 1 de la matinada i llevar-se set hores després per poder veure *Los conciertos de La 2*.

Aquest nou programa, dirigit per Xavier Obach, comptava amb el reclam d'una presentadora que és força coneguda dins l'àmbit audiovisual espanyol: l'actriu Cayetana Guillén Cuervo. Amb el format magazín es pot articular el discurs per mitjà de píndoles informatives i tractar els diferents temes a partir de diferents gèneres periodístics –entrevista, reportatge, agenda–. Actualment, la seua emissió s'ha traslladat al dimarts a les 21: 30 hores, després d'haver passat per la nit del dijous, a les 21 hores. En qualsevol cas, com veurem tot seguit, l'espai a la música clàssica –i en conseqüència a la música clàssica contemporània– ha seguit minvant respecte al que recollíem en el nostre treball anterior (Mas i Sempere, 2013c) i que ja qualificàvem com a “escassos 30 minuts” (2013c: 40).

Per tal de veure la presència de la música clàssica contemporània en aquest programa, hem minutat cadascun dels apartats dedicats a la música clàssica. D'aquesta forma, i coneixent la durada de tot el programa, podem calcular els percentatges. En la taula 43, hem condensat tota aquesta informació. Els programes analitzats van ser emesos els dies: 3, 10, 17, 24 i 31 d'octubre de 2014 i 1, 8, 15, 22 i 29 d'octubre de 2015. A la taula següent els hem ordenat de forma correlativa.

Programa	Espais dedicats a la música clàssica	Minuts dedicats a la música clàssica	dels quals a la contemporània	Minuts total de programa	Percentatge
AtOb1	a/ Anne Sophie Mutter b/ Joshua Bell c/ Schola Antiqua d/ Sarsuela <i>Carmen</i>	4:02 0:12 0:13 0:20 T 4:47	//	53:38	8,92% (clàssica)
AtOb2	a/ Sarsuela <i>Carmen</i> b/ Zarata Fest 2014 c/ Judith Jauregui d/ Zandra McMaster e/ <i>Carmina Burana</i>	3:47 0:10 0:20 0:10 0:28 T 4:55	0:10 0:28 T 0:38	53:25	9,20% (clàssica) 1,19% (contemp.)
AtOb3	a/ <i>La Traviata</i> b/ Javier Perianes c/ <i>Alcina</i> de Handel d/ Sonates de Brahms	3:12 0:10 3:39 0:41 0:12 T 7:54	//	54:33	14,48% (clàssica)



	e/ <i>La fille au regiment</i>				
AtOb4	a/ <i>La fille au regiment</i> b/ <i>An Old Monk</i> c/ <i>Concierto Aranjuez</i> d/ Cecilia Bartoli	5:42 0:11 0:07 0:19 T 6:19	0:11 0:07 T 0:18	52:29	12,04% (clàssica) 0,57% (contemp.)
AtOb5	a/ Jordi Savall b/ Lang Lang	3:19 0:26 T 3:45	//	54:05	6,93% (clàssica)
AtOb6	a/ Òpera <i>Tintín</i> b/ <i>La Boheme</i> c/ <i>Roberto Devereux</i> d/ David Afkham	0:29 0:12 0:34 3:52 T 5:07	0:29 T 0:29	57:07	8,96% (clàssica) 0,85% (contemp.)
AtOb7	a/ Nabucco // Secció clàssica: b/ Kaufmann c/ Galanteos Venecia d/ Paula Coronas e/ Carla Marrero	0:22 3:14 2:03 2:08 4:06 T 11:53	 3:14 T 3:14	56:16	21,12% (clàssica) 5,75% (contemp.)
AtOb8	a/ Concert La Habana b/ Zarata Fest 2015 c/ Zubin Mehta	0:26 0:17 4:09 T 4:52	0:26 0:17 T 0:43	56:49	8,57% (clàssica) 1,26% (contemp.)
AtOb9	a/ Integració musical b/ Jordi Savall c/ Itzhak Perlman	3:39 0:12 0:36 T 4:27	3:39 T 3:39	56:28	7,88% (clàssica) 6,46% (contemp.)
AtOb10	a/ <i>Alcina</i> de Handel	4:28 T 4:28	//	57:17	7,80% (clàssica)

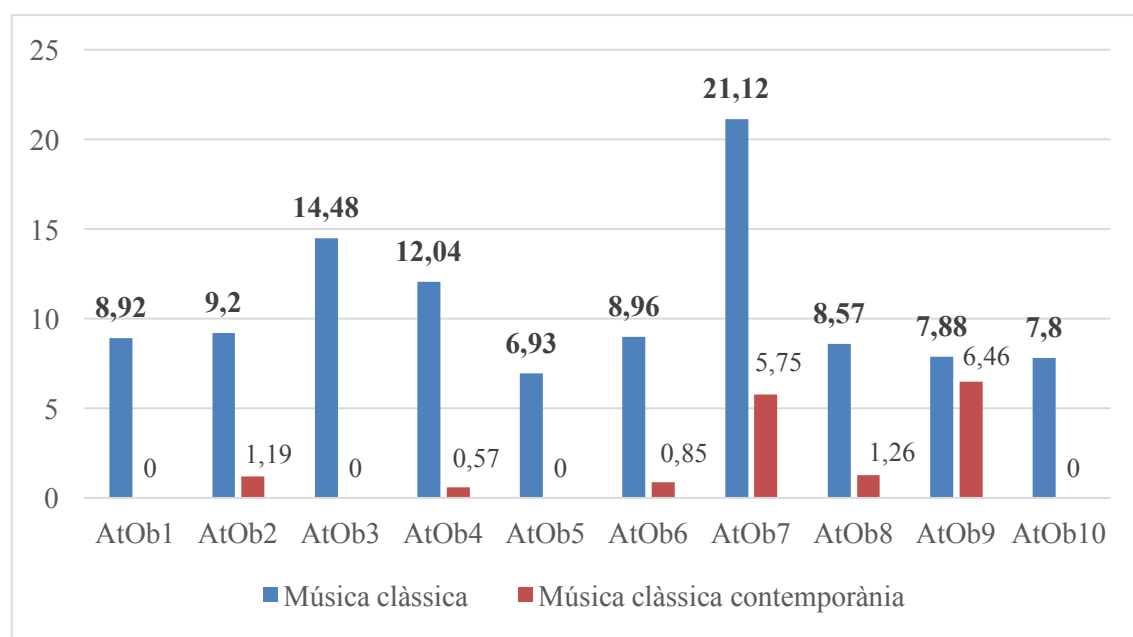
Taula 43 – Continguts i temps de la música clàssica al programa ¡Atención Obras!

Al llarg dels dos mesos de programa analitzats, hem recollit un total de 36 peces dedicades a la música clàssica, de les quals 9 introduïen elements de la música clàssica contemporània. D'aquestes 9 ocasions, només 4 fan referència a obres concretes del segle XX com són el *Carmina Burana*, *El concierto de Aranjuez*, *An old monk* i l'òpera *Les joies de la Castafiore*. En 2 ocasions es tracta del Zarata Fest, un festival anual que recull música experimental de diverses tendències estilístiques. Finalment, les 3 ocasions restants són peces dedicades a esdeveniments de diferents característiques però que inclouen fragments musicals



contemporanis: l'enregistrament d'un compacte monogràfic de Puccini, el concert d'homenatge a la ciutat de La Habana i un programa d'integració musical per a discapacitats. En termes relatius, i com veiem en la gràfica 41, la presència de la música clàssica dins aquest programa s'ha situat entre el 21,12% –el dia que s'incloïa una secció específica, amb una persona col·laboradora, sobre aquesta música– i el 6,93%. La mitjana ens deixa un 10,59% del temps dedicat a tota la música clàssica en conjunt. Si ens fixem en la contemporània, el percentatge del temps es redueix a l'1,61%. Una xifra que es converteix en insignificant –el 0,39%– si només prenem en consideració aquelles peces que tracten, exclusivament, repertori o propostes contemporànies.

Aquestes dades ens demostren que l'aposta per un únic programa on s'aglutinen totes les arts, acaba convertint-se en un exercici de selecció quirúrgica. Abordar tot, en poc temps, suposa acabar dividint el temps en unes cèl·lules microscòpiques. Un programa sencer, de mitja hora, dedicat a la música clàssica podia tractar amb certa tranquil·litat el conjunt del repertori històric (Mas i Sempere, 2013c). Aquest nou format, en canvi, fins i tot en els dies on dedica més atenció a aquesta música –incorporant a una experta en la matèria– no arriba ni als 12 minuts. I, efectivament, quan més es redueix l'espai dedicat a la clàssica més ínfim es converteix el temps destinat a la música clàssica contemporània.



Gràfica 41 – Presència de la música clàssica i la música clàssica contemporània, en termes percentuals, al programa ¡Atención Obras!

Tot seguit, desenvoluparem l'anàlisi qualitativa dels programes seguint l'ordre cronològic d'emissió. D'aquesta forma, podrem mostrar l'evolució al llarg dels dos mesos i evitarem que, l'escàs temps dedicat al nostre contingut específic, ens deixi seccions buides de les utilitzades en els capítols anteriors. Cal dir, abans de començar, que la música apareix de forma omnipresent en el rerefons de totes les peces del programa. El muntatge i la banda sonora són els dos elements sobre els quals descansa el ritme i la direccionalitat d'aquest producte



televisiu. Aquest fet, de partida, ja ens adverteix que hi ha una presència més utilitària de la música que no pas destinada a ser comentada i analitzada al mateix nivell que la resta d'arts abordades –teatre i cinema, sobretot–.

El primer programa analitzat, emés el 4 d'octubre de 2014, inclou 4 referències a la música clàssica però cap d'elles té relació amb la contemporània. Ens hem d'esperar fins al programa de l'11 d'octubre de 2014 per veure dues al·lusions a la nostra música. La primera, en breus, anuncia la celebració del Zarata Fest, un festival que, tal com s'anuncia, recull les “músiques estranyes” i dona cabuda tant a l'electrònica i l'experimentació més avantguardista com a les propostes trencadores que es fan des d'altres gèneres musicals com el jazz o el rock. Gairebé tancant el programa, i en un *speech* de la presentadora, s'anuncia les diverses representacions del *Carmina Burana*, a Madrid, al llarg del cap de setmana. Aquesta obra es presentada com “la obra más conocida de Orff” (51:04).

El següent programa inclou dues peces informatives amples sobre dues òperes. Això fa que el temps s'incrementa però tampoc té cap incidència en la música contemporània que segueix absent. L' *¡Atención Obras!* del 24 d'octubre de 2014, torna a fixar-se en la creació musical clàssica actual. L'obra *An Old Monk*, una proposta teatral-musical avantguardista signada per Josse de Pauw i Kris Defoort, apareix ressenyada als breus. Ara bé, entre la informació impresa on figura el títol, el lloc de representació i les dates, només trobem el nom de l'actor. D'aquesta forma, s'amaga no només el compositor sinó, directament, que es tracta d'un projecte que combina aquestes dues arts escèniques: teatre i música. Encara, en aquest mateix programa, una brevíssima peça de 7 segons serveix per anunciar un concert de l'Orquesta Nacional de España on s'interpretarà –ho escoltem, de fet, en aquest fragment televisiu– el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Cap referència més, emperò.

En el primer programa de 2015, l'1 d'octubre, trobem anunciada l'estrena de l'òpera *Las joyas de la Catafiore*. “Tras el cómic, el cine y el teatro, Tintín se estrena en la ópera” (29:54). D'aquesta creació contemporània només se'ns diu: “*Las joyas de la Castafiore*, producida por la compañía belga Opera for All, adapta el cómic de 1963” (30:04). La peça, tractada en breus, no aporta cap mena d'informació bàsica més: qui l'ha composta, quan s'ha estrenat, on és possible anar a veure-la.

El 8 d'octubre de 2015, *¡Atención Obras!* rep Mikaela Vergara, presentadora de Radio Clásica i, actualment, gerent de l'Orquesta de Radiotelevisión Española. Ella mateix s'encarrega de conduir una secció del programa on va introduint fins a 5 notícies relacionades amb la música clàssica. Del moment més generós del programa amb la clàssica, només la menció al disc *Nessun Dorma* de Kaufmann ens posa en relació amb la música contemporània. Aquí de la mà de “Puccini, el gran compositor italiano de ópera de finales del diecinueve, principios del veinte, que fue quien exploró el amplio abanico de las emociones humanas” (41:33). Com a única informació addicional, se'ns ajuda a ubicar el compositor en el trànsit entre el segle XIX i XX i se'ns planteja en el seu èxit en els termes següents: “Fue, en su época, un compositor tan famoso como lo puede ser hoy Bono, de U2, Elton John, o Madonna” (41:41).



El programa del 15 d'octubre de 2015, torna a publicitar el Zarata Fest. Més enllà del públic devot d'aquestes experiències sonores, dèsset segons d'imatges inconnexes i cap altra informació més enllà dels dies i lloc de celebració resulten una informació del tot insuficient per qualsevol altre espectador. El concert celebrat a La Habana, amb la feliç trobada entre Lang Lang i Chucho Valdés, serveix per emetre música simfònica nord-americana del segle XX. Una composició, emperò, que passa del tot desapercebuda sense que si li preste cap atenció.

L'ús secundari de la nostra música queda del tot evidenciat en el programa del 22 d'octubre de 2015. En una peça dedicada a la divulgació de la pràctica musical entre persones amb discapacitats –una peça audiovisual que inclou un *speech* de presentació al plató i un reportatge amb entrevistes, imatges del taller i imatges d'un concert– podem escoltar uns pocs segons *L'ocell de foc* d'Stravinsky. Aquest fet passa del tot desapercebut –no ho indica ni la veu en off ni cap text sobreimprès– per a l'espectador. En canvi, la música d'Stravinsky serveix d'inspiració –o es tractaria d'una notable coincidència– perquè l'editor musical del programa se servisca d'aquesta mateixa suite simfònica per amanir musicalment un breu sobre una exposició de Kandisky. Una estratègia, a més, que serveix per posar en diàleg a dos artistes coetanis i amb una posició semblant, com a instigadors de les primeres avantguardes, en els seues respectives disciplines artístiques.

En el darrer programa analitzat, encara més, ens trobem amb una circumstància ben rellevant i que diu bona cosa del valor de la música per a aquest programa. L'única peça musical abordada és l'*Alcina* de Händel en la darrera producció del Teatro Real de Madrid. Un fet que no tindria cap més importància sinó fóra perquè feia just un any que el programa dedicava una peça a la mateixa obra barroca amb motiu de la interpretació, en versió concert, que havia ofert la mezzosoprano nord-americana Joyce DiDonato. De 36 fragments analitzats en aquests 10 programes, 2 es dediquen a la mateixa obra.

La presència de la música clàssica contemporània, en aquest programa, és ínfima. Fins i tot en les peces on hem recollit més minutatge, la música ocupava un segon pla i no s'hi feia cap referència explícita. El tractament és pràcticament equivalent al d'una ocultació. La secció de música clàssica s'associa directament amb música que va del Barroc al Romanticisme i quan apareix en el context de les propostes del segle XX es fa com a acompanyament musical i centrant l'atenció en el context de la posada en música –activitats per a discapacitats– o en l'intèrpret –gravació de Kaufmann–. L'explicació d'aquesta circumstància pot anar vinculada a la quantitat de contingut que cal abordar en menys d'una hora de programa. Aquesta excusa que pot justificar l'escassa presència, no serveix, emperò, per al tractament. Si bé el programa no té cap problema per incloure i aplaudir propostes teatrals i gràfiques contemporànies, condemna a la música clàssica a una mirada esbiaixada i museística. El missatge resultant és clar: la pintura, la fotografia, el teatre o el cinema poden ser atrevits i innovadors, poden assumir una veu fresca i actual. Però la música no: la música és sempre un auditori o un teatre de l'òpera on va una gent molt concreta a escoltar música del passat.



Data	Obres	Orquestra	Serie
4 octubre 2014	Música tradicional i popular. (Puccini: La Bohème [Quando me'n vo'])	El gramófono de la abuela	Inocente
5 octubre 2014	Gala lírica (1a part)	ORTVE	Clásicos en verano
11 octubre 2014	Palestrina: Missa Papae Marcellis	Grupo Odhecaton	Semana de Música religiosa de Cuenca
12 octubre 2014	Gala lírica (2a part)	ORTVE	Clásicos en verano
18 octubre 2014	Rameau: Motets	Les Siecles	Semana de Música religiosa de Cuenca
25 octubre 2014	Britten: War requiem	ORCAM i JORCAM	Temporada de l'ORCAM
26 octubre 2014	Tchaikovsky: Simfonia n. 4	Orquesta Santa Cecilia	Ciclo Excelencia
4 octubre 2015	Tchaikovsky: Simfonia n. 1	JONDE	Día de la música (Seis Tchaikovsky)
11 octubre 2015	Tchaikovsky: Simfonia n. 2	ONE	Día de la música (Seis Tchaikovsky)
18 octubre 2015	Tchaikovsky: Simfonia n. 3	ORTVE	Día de la música (Seis Tchaikovsky)
24 octubre 2015	Rachmaninov: Concert per a piano n. 3 / Obres orquestrals i corals de Richard Wagner, Giuseppe Verdi i Alexander Borodin	Sociedad Coral Excelentia y la Orquesta Clásica Santa Cecilia	Ciclo Excelencia
25 octubre 2015	Tchaikovsky: Simfonia n. 4	JONDE	Día de la música (Seis Tchaikovsky)

Taula 44 – Concerts emesos a La 2 durant els mesos d'octubre de 2014 i 2015



Los conciertos de La 2

Aquest programa contenidor de concerts és, ara per ara, l'únic espai exclusiu per a la música clàssica de què disposa la televisió pública espanyola. Ocupa un espai a la franja d'emissió matinal –franja despertador, se'n diu en l'argot televisiu– del cap de setmana (dissabtes i diumenges de 8 a 9) i el seu contingut s'articula, sempre, a partir de l'emissió d'un concert (íntegre o en successives emissions). En el nostre treball de 2013, recollíem també l'emissió d'un altre programa, que feia tàndem amb aquest, i que donava espai al jovent instrumental: *Jóvenes solistas*. Aquest espai també ha desaparegut de la graella i deixa, com a únic testimoni, dos vídeos en el servei de televisió a la carta d'RTVE.

També en aquesta ocasió, organitzem l'anàlisi a partir del buidatge de les diferents peces segons la data d'emissió. El primer concert de 2014 –4 d'octubre–, directament, és una gala lírica basada en la música popular llatinoamericana. Només hi ha espai, aquí, per al *Quando me'n vo' puccinià* de *La Bohème*. Obra, en qualsevol cas, de 1896. L'endemà, també es repeteix el format de gala lírica, ara sí, amb música de la tradició clàssica occidental, especialment centrada en el belcanto italià. Tampoc trobem, emperò, cap mostra de música clàssica contemporània. La segona part de la gala, emesa el diumenge següent, comença amb les *Cinco canciones negras* de Montsalvatge. Obra ben representativa de la música vocal i instrumental catalana del segle XX. Continua amb una mostra sarsuelística que comprén la composició de Chueca *El Bateo* –de 1901–, la romança de *El niño judío* de Pablo Luna, obra de 1918, i el schotis de *La Chulapona* de Moreno Torroba, de 1934. Una selecció que es dissol, amb total normalitat, entre d'altres mostres d'aquesta música popular espanyola.

Els dos dissabtes consecutius, 11 i 18 d'octubre, són espai per a la música antiga i la barroca, exclusivament. El programa del 25 d'octubre, emperò, es dedica íntegrament a la música del segle XX amb l'emissió del *War Requiem* de Britten. Una obra que s'allarga hora i mitja i que s'introdueix amb el mateix format que la resta de retransmissions. No hi ha, doncs, cap element distintiu de la música clàssica contemporània –com no n'hi ha, tampoc, per a la resta d'estils musicals–.

El darrer dels programes de 2014, dins el Ciclo Excelencia, inclou la *Simfonia n.4* de Tchaikovsky. Obra que tornarem a escoltar el 25 d'octubre de 2015, en aquesta ocasió, dins l'emissió integral de les simfonies del compositor rus amb motiu del dia de la música. Un cicle on participen l'Orquesta de Radiotelevisión Española, la Orquesta Nacional de España i la Joven Orquesta Nacional de España. De manera excepcional, aquestes emissions s'inicien amb un breu comentari sobre l'obra que es posarà en música.

L'únic concert que recollim, en 2015, amb música del segle XX és el que es va emetre el 24 d'octubre. Organitzat per la Fundación Excelencia, incloïa com a peça central el *Concert per a piano n.3* de Rachmaninov, obra de 1909. L'única introducció al concert és la pròpia que es va enregistrar a l'auditori i que va dur a terme el presentador de l'acte. Informació tota centrada en la logística de l'acte i sense cap menció a la música.

En termes generals, i com podem observar a la taula 44, dels 12 concerts emesos en els períodes estudiats, només 3 inclouen música clàssica contemporània. Dos d'ells, de forma esporàdica i un, el dedicat al *War Requiem* de Britten, de forma monogràfica. Això suposa, en principi, una presència molt discreta. El tractament, per la seua banda, és igual que en la resta de programacions: no es fa cap menció específica de la seua cronologia i el format de l'emissió es manté calcat al del propi concert.

Súper 3 / 33 – Televisió de Catalunya (Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals)

El projecte televisiu de l'extint *Canal 33* ha viscut un camí erràtic en els darrers anys. El seu origen se situa a finals dels anys 80, 1988 exactament, i només un lustre després de la posada en funcionament de TV3. La seua història, com a contenidor alternatiu al canal principal, és força estable fins que arriba el segle XXI. En 2001 canvia el nom i es queda amb un concís *El 33*. A partir d'aquest moment perd la programació infantil i els esports –i, també, bona part del temps d'emissió ja que haurà de compartir freqüència amb els canals temàtics infantils i acabarà veient el seu espai reduït a l'horari nocturn i de matinada–. Actualment, després de diverses reordenacions i de canvis de nom, *El 33* fa tàndem amb el *Súper 3* i es pot veure, només, de 21:30 a 6:00.

Les audiències, en aquest cas referides només al seu territori d'emissió –Catalunya–, són encara més discretes que les de *La 2*. En les dades que hem pogut recollir, de l'any 2014, la mitjana d'aquest tàndem *Súper 3 / 33* es va quedar en l'1,6% del *share*. Això són, també en termes d'audiència a Catalunya, huit dècimes menys que la mitjana anual de *La 2* (2,4%).

El programa de música clàssica que analitzem en aquesta recerca, té molts semblances amb el ja mencionat *Los conciertos de La 2. Catmúsica* –amb el mateix nom que el de l'emissora temàtica clàssica de la ràdio pública catalana i amb qui pretén matindre una continuïtat– es va començar a emetre el 2 d'octubre de 2011. La seua emissió substituïa a *Clàssica* un programa amb nom diferent però amb una estructura força semblant i en el mateix horari: franja *latenight*. Així doncs, amb un inici pels volts de les 0:30, implica que qui vulga veure el concert sencer s'haurà d'estar despert fins gairebé les dues de la matinada. Una breu introducció del seu presentador, Àlex Robles Fitó, dona peu al concert que s'emet de manera íntegra o fraccionada, segons la seua durada. Pep Mira n'és el seu director.

Anteriorment, amb un horari semblant, l'encara *Canal 33* havia donat espai a l'òpera amb els programes de divulgació *Nit d'arts* (1998-2001) i *Va d'òpera* (2002-2003) que conduïen Marcel Gorgori i Roger Alier. Espais breus, d'una mitja hora de durada, que amb les diferents seccions i l'aportació d'un convidat famós van arribar a tindre un cert èxit i a configurar la prèvia idònia per a l'emissió íntegra d'una òpera. Fins desembre de 2016, el programa *Catmúsica* segueix emetent programes gravats però no n'ha produït cap de nou en tota la temporada. Aquesta circumstància feia presagiar la seua desaparició i és, efectivament, a principis de 2017 quan abandona, definitivament, la graella.

En el període de temps referit al mes d'octubre de 2014 i 2015, hem recollit 9 programes: 4 corresponen al primer curs i 5 al segon. Val a dir que els programes del 4 i 18 d'octubre, de



2014, són primera i segona part d'un mateix concert, i que el programa del 31 d'octubre de 2015 és una repetició del programa del 25 d'octubre de 2014. Aquestes nou emissions – recollides a la taula 45– es refereixen a set programes únics.

Programa	Contingut	Agrupació
4/10/2014	Toru Takemitsu	Berliner Philharmoniker
11/10/2014	Juan Diego Flórez	Los Angeles Philharmonic Orchestra
18/10/2014	Dmitri Shostakóvich	Berliner Philharmoniker
25/10/2014	Modest Mussorgsky	Orquestra de Barcelona i Nacional de Catalunya
3/10/2015	Mahler	Orquestra del Festival de Budapest
10/10/2015	Arthur Honegger	Orquestra de Barcelona i Nacional de Catalunya
17/10/2015	Joan Albert Amargós	Orquestra Julià Carbonell – Terres de Lleida
24/10/2015	Rameau i Shostakóvich	Orquestra de Barcelona i Nacional de Catalunya
31/10/2015	Modest Mussorgsky	Orquestra de Barcelona i Nacional de Catalunya

Taula 45 – Concerts emesos al programa Catmúsica durant els mesos d'octubre de 2014 i 2015

En aquesta ocasió, emperò, la presència de música clàssica contemporània és molt més notable: està present en set ocasions i, de manera monogràfica, en cinc. Això ens demostra l'existència d'una aposta clara per la difusió d'aquesta música. Un fet que queda palés, especialment, en programes comprats a d'altres plataformes –com la Berliner Philharmoniker– on també hi ha una notable incidència d'aquesta forma.

Els programes s'introdueixen amb un breu *speech* del presentador enregistrats a diferents punts de Barcelona. Aquest canvi d'escenari i el breu desplaçament del presentador davant la càmera ajuden a donar una mica de ritme a una introducció que, si no, seria tan monòtona com un monòleg llegit mirant a càmera.

En aquests discursos, plasmats posteriorment al web del programa, trobem alguns dels trets característics que identificàvem en el cas de les revistes. En la *Simfonia n. 4* de Mahler, per exemple, s'esmenta:

Mahler havia fet aquest 'lied' a partir d'una cançó popular bavaresa que descriu amb ingenuïtat infantil els plaers de la vida celestial. Davant seu tenia un interessant repte com a compositor: Crear tres moviments que conduïssin d'una manera convincent cap a la cançó final. Tres moviments que són una meravella musical (3 d'octubre de 2015).

D'una banda, tenim el context de la creació de l'obra, d'altra banda, una referència a l'estructura de la partitura i, finalment, una valoració estètica que pot incidir en el potencial oient. El següent fragment, dedicat a l'obra *Joana d'Arc a la foguera*, d'Arthur Honegger, aporta una conceptualització de l'obra i diverses dades sobre la configuració interna de la composició: “La modernitat de la partitura es fa notar en la manera innovadora d'utilitzar l'orquestra, fent servir un trio de saxos o les ones Martenot, inventades l'any 1928 per l'enginyer francès Maurice Martenot” (10 d'octubre de 2015).



En el concert dedicat a Joan Albert Amargós s'hi inclou una acurada biografia. A més, s'hi fa esment a la consecució de diversos guardons, recordem, fet immillorable per establir el prestigi social del compositor.

“va començar la seva carrera musical el 1976 amb el grup de jazz-fusió Música Urbana [...] una trajectòria musical que l'ha portat fins ara a obtenir diversos premis nacionals i internacionals, com el Premi Nacional de Música o la nominació al Grammy al millor compositor de música clàssica” (17 d'octubre de 2015).

De les obres de Shostakóvich, compositor ja assimilat dins el repertori canònic, encara es fa un repàs cronològic. Tot i això, els termes ja són més propers –per la referència a les sensacions i, no tant, a elements tècnics– als que s'emprarien en una obra del Classicisme o del Romanticisme: “Una obra [el *Concert per a piano n. 1*] primerenca, del 1933, que malgrat les seves dificultats tècniques és alegre, brillant i plena de l'humor característic de Xostakóvitx” (24 d'octubre de 2015).

El programa dedicat a l'obra *From me flows what you call time* (1990), del compositor japonès Toru Takemitsu, inclou referències a les fonts d'inspiració de l'obra: “la filosofia ‘zen’ i amb una forta influència de les idees de John Cage, té cinc percussionistes solistes. L'obra, però, no està tractada com una exhibició rítmica, sinó com un calidoscopi d'accents i timbres delicats” (4 d'octubre de 2014). L'emissió de la *Simfonia n. 5* de Shostakóvich, que completa el programa de la Berliner Philharmoniker, serveix perquè es comente un episodi concret de la vida del compositor, exactament, la caiguda en desgràcia després de l'estrena de l'òpera *Lady Macbeth de Mcensk*. Aquesta contextualització, a més, serveix per incloure les paraules literals del seu autor, quan va qualificar aquesta simfonia com “la resposta creativa d'un artista soviètic a una crítica justificada” (18 d'octubre de 2014).

Finalment, el recital de Juan Diego Flórez amb Gustavo Dudamel al capdavant de la LAPO, ens serveix de mostra de la introducció de repertori llatinoamericà. La inclusió d'obres de Moncayo i Márquez no es presenta com a mostra de la música del segle XX sinó com a “dues obres representatives de la música nacionalista mexicana” (11 d'octubre de 2014). Per damunt de la cronologia, novament, l'aspecte exòtic rere la mirada colonial.

En conclusió, la presència de la música clàssica contemporània és força diferent segons ens fixem en la televisió pública espanyola o la catalana. L'única finestra a la música clàssica del *Súper 3 / 33* serveix, almenys, per presentar un bon recull de músiques dels segles XX i XXI. La decisió d'eliminar el magazín de música clàssica de *La 2* fa que el programa contenidor no pugui cobrir suficientment tot l'espectre artístic. El tractament efectuat, quan l'hem pogut observar, segueix els mateixos elements que marcaven el discurs en el cas de les revistes.

7.4. Discogràfiques i plataformes de difusió

La música és un fenomen immaterial basat en la transmissió aèria d'unes ones vibratòries. Aquesta circumstància li confereix un revestiment d'abstracció: la podem percebre amb l'oïda i, també, amb el tacte, però la vista –sentit fonamental en una societat logocèntrica com la



nostra— només ens pot tornar la imatge d'unes persones o instruments executant determinats moviments.

Fins al segle IX, en la tradició occidental, la música era quelcom que es transmetia oralment. El subjecte jove s'exposava al corpus sonor i, amb el seu aprenentatge, es trobava en disposició de reproduir-lo al llarg de la seua vida i de transmetre'l a la propera generació. La notació, evolucionada des de formes neumàtiques a l'escriptura musical contemporània —passant per notació quadrada i tabulatures— fou el primer mecanisme per fixar sobre suport físic una determinada música. Aquesta invenció, desenvolupada dins l'àmbit monacal, resultava ben útil a l'hora de recuperar melodies més poc freqüents o de compartir aquest patrimoni amb centres religiosos més llunyans. Ara bé, amb aquesta tecnologia només es tenia accés a unes indicacions —més o menys— estandarditzades però la música, en el seu apartat essencial sonor, seguia sense poder capturar-se.

Aquesta limitació cau a finals del segle XIX en una revolució tecnològica que influirà absolutament en la forma de concebre i de consumir l'art musical. El 1877 apareix el cilindre i deu anys més tard el disc de pissarra. Per primera vegada en la història de la humanitat es podia capturar el so. La música perdia l'exclusivitat de la interpretació efímera i podia quedar registrada en la mateixa forma i sonoritat que havia sigut interpretada en un primer moment.

La història de la gravació musical és també la dels inicis de l'era de la reproductibilitat tècnica de l'art (Benjamin, 1989). Situats en el nostre punt del present, al segle XXI, podem recuperar no només les partitures sinó les interpretacions, per exemple, de Richard Strauss. Per primera vegada, no només tenim el testimoni del paper escrit sinó que comptem amb la posada en música dels intèrprets i podem escoltar —i no sols imaginar— quin eren els *tempi*, com eren les articulacions, com s'equilibraven les masses sonores o quin caràcter s'imprimia a les interpretacions. Tot plegat suposa un canvi que afectarà a tots els estadis socials implicats en la música.

Aquesta evolució tecnològica no només s'ha d'entendre en termes de musicologia històrica —on, evidentment, juga un paper fonamental en la història de la interpretació— sinó, i sobretot, en la incidència que té en el consum social de la música. Abans de la reproductibilitat tècnica de la música, aquest consum anava vinculat a l'escolta en directe de la música: bé desplaçant-nos a un espai on estiguera institucionalitzada la pràctica musical, bé amb l'aprenentatge d'algun instrument musical que ens permetera fer música en un context privat —en aquest cas hem de mencionar la importància de l'emergència de la indústria metal·lúrgica i de la popularització del piano per a la burgesia del segle XIX—. L'enregistrament de la música permet que, igual que ha passat amb la ràdio i la televisió, la música pugui accedir al context més íntim de la llar i que es pugui configurar una escolta, primer, en un àmbit familiar i, actualment, de forma individual.

Segons Antonio Ariño, l'estat actual d'aquesta revolució ha comportat “un desplazamiento del *locus social* central de apropiación de los bienes simbólicos” (2010: 12). El consum musical ja no és sinònim d'auditori o de teatre de l'òpera sinó que s'ha independitzat, primer, cap a

l'entorn domèstic i, actualment, cap a un equip mòbil que va incorporat a la persona i que li permet consumir-la en qualsevol punt del món (2015).

En aquest context de tecnologies i de transmissió massiva, juguen un paper, encara, ben rellevant les empreses productores discogràfiques. Tot seguit, i finalitzant el nostre corpus empíric, analitzarem la seua relació amb la música clàssica contemporània. Primer, estudiarem el seu catàleg i, posteriorment, podrem introduir algunes dades sobre el seu consum per mitjà de les plataformes de consum en *streaming*. Unes plataformes que, fins ara, són el darrer esglaió d'aquesta revolució que va començar, amb un cilindre de cera, fa ara 140 anys.

7.4.1. La producció discogràfica

El paradigma del capitalisme és el de l'acumulació infinita de riquesa. Amb la idea d'apropar-se a aquest ideal –materialment impossible– en un context global, l'estructura empresarial tendeix a la concentració i a l'establiment d'oligopolis comercials. Aquesta situació es dona, també, en el cas de la música i és en el seu terreny de joc on es disputen les diferents lògiques. Evidentment, aquí, estem dins la vessant de la música *as commercial and industrial process*.

Per al present treball ens hem centrat en la producció de dos dels segells més rellevants en l'àmbit de la música clàssica: Deutsche Grammophon i Decca. Ambdós formen part de l'entramat audiovisual i multimèdia Universal Music Group que, en 2016, comptava amb un valor monetari de més de 5 mil milions de dòlars nord-americans (Romero, 2017). Completaven aquest oligopoli els grups Sony Corporations Music's segment amb gairebé 5 mil milions i mig de dòlars i Warner Music Group amb poc més de 3 mil milions (ibídem).

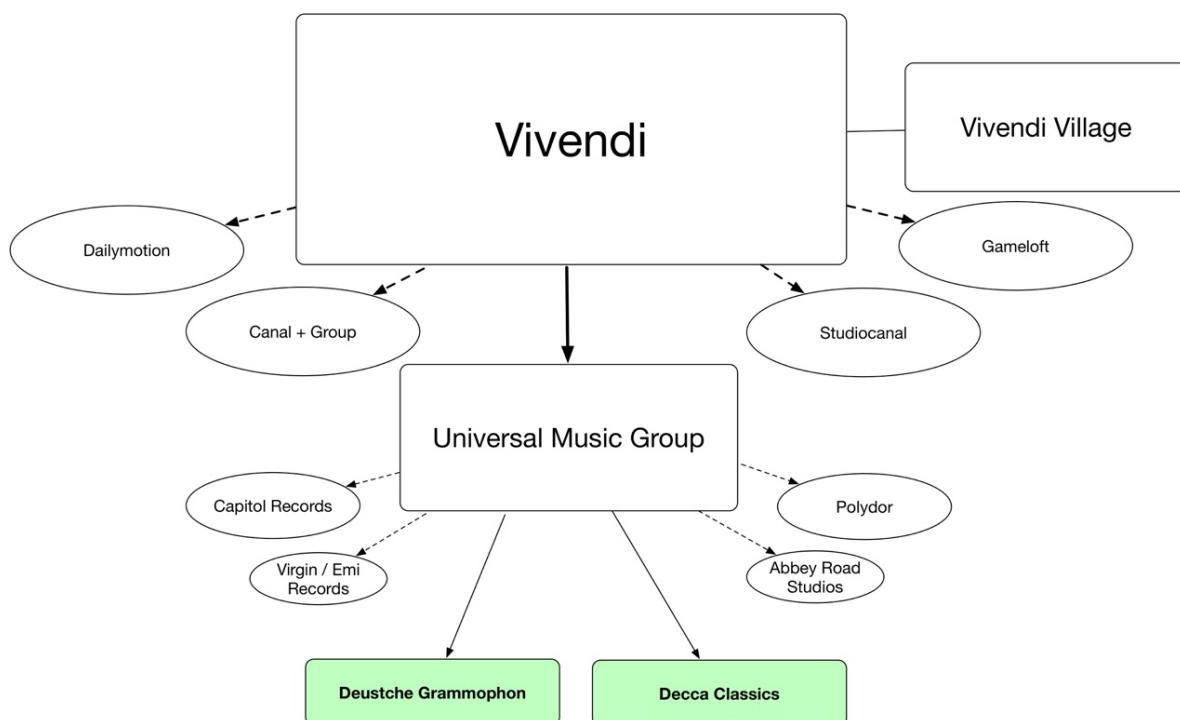


Figura 14 – Entramat corporatiu de Vivendi



Ara bé, per entendre la interconnexió empresarial cal que ubiquem aquestes dues marques editorials, d'una banda, dins l'entramat corporatiu i, d'altra, en l'evolució històrica. Tal com observem en la figura 14, Deutsche Grammophon i Decca Classics formen part del Universal Music Group. Aquest és un departament musical on s'acumulen altres marques històriques com Virgin/Emi Records, Capitol Records, Polydor o Abbey Road Studios. Ara bé, aquesta branca multinacional d'Universal no és encara la matriu del grup ja que està integrada dins un gran contenidor corporatiu que és Vivendi. Aquest grup d'origen francès compta amb ramificacions, entre d'altres, dins el mercat editorial, *Dailymotion*, en el televisiu, *Canal+ Group*, en el cinematogràfic, *Studiocanal* i en el dels videojocs, *Gameloft*. A banda, recentment, ha posat en marxa una unitat dedicada a l'organització i venda d'entrades a espectacles sota el nom *Vivende Village*.

Actualment, sembla, Vivendi centra el seu negoci en el mercat cultural. Ara bé, històricament –ho recollim en la figura 15– l'evolució històrica ha suposat un tomb per a l'empresa.

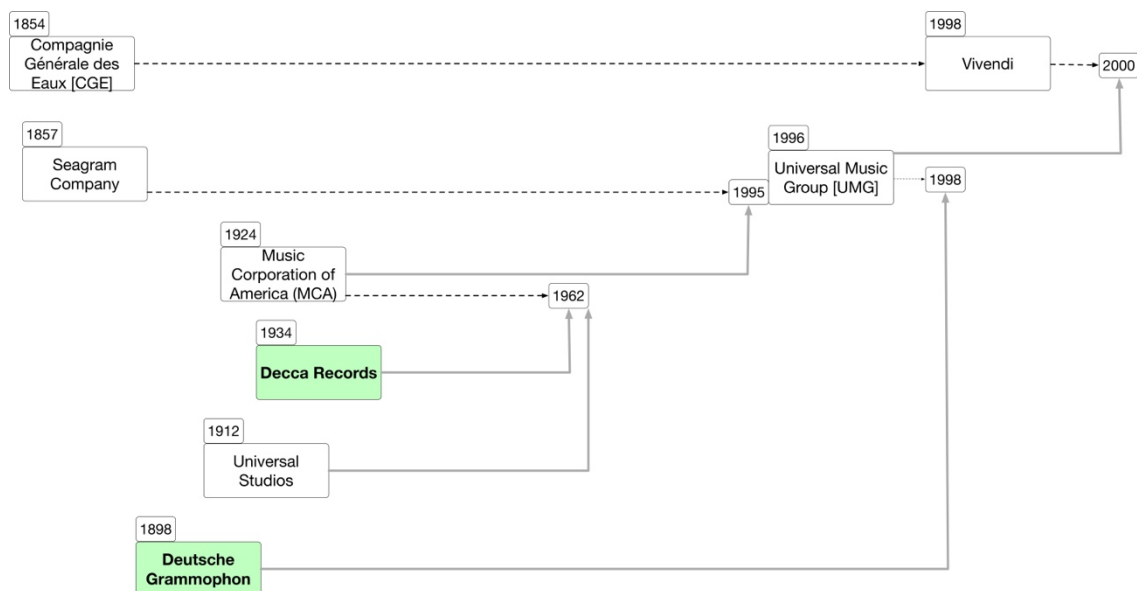


Figura 15 – Evolució històrica de Vivendi, Decca Records i Deutsche Grammophon

L'empresa més antiga de l'entramat és la Compagnie Générale des Eaux, fundada en 1854. Centrada en el negoci d'abastiment d'aigües i de residus, principalment, a París, va anar modificant el seu espai de negoci al llarg del segle XX. Només tres anys més tard es fundava, al Canadà, la Seagram Company. Destinada originàriament a la destil·leria de begudes, va obrir el seu negoci al petroli i l'acer a mitjans del segle XX. També va entrar al mercat de l'entreteniment de la mà de l'MGM en la dècada dels 60. Una operació que va tenir continuïtat amb la compra d'accions de l'entramat Time-Warner i, en 1995, del 80% de la Music Corporation of America (MCA).

L'MCA havia estat fundada en 1924, deu anys abans de la Decca Records. Segell, aquest darrer que es va incorporar, juntament a Universal Studios, en 1962, al gran conglomerat de la Corporation. Aquesta relació amb els estudis Universal fou l'element que dugué a reanomenar



el grup, un any després de l'absorció, com a Universal Music Group. Finalment, el darrer actor, Deutsche Grammophon, fundat en 1898, funcionà de forma independent fins que el 1998 passà a integrar-se, també, en el Universal Music Group (UMG). Aquest mateix any, l'encara existent Compagnie Générale des Eaux –tot i que ja s'havia separat del negoci de l'aigua i dels residus– canvia el nom i passa a anomenar-se Vivendi. Dos anys després es culmina el procés de concentració amb la integració de l'UMG dins la matriu francesa de Vivendi.

Així doncs, quan ens referim als dos segells ressenyats, Decca Classics i Deutsche Grammophon, en el fons estem parlant d'un mateix propietari. Hem d'entendre, doncs, totes les estratègies de programació i de difusió dins la lògica de competitivitat però amb cooperació i de l'objectiu principal d'aportar la major quantitat de beneficis al conjunt del grup Vivendi. Igual que passava amb la televisió espanyola, darrere d'una suposada major pluralitat i oferta tenim, en el fons, la tendència envers a una situació de monopoli.

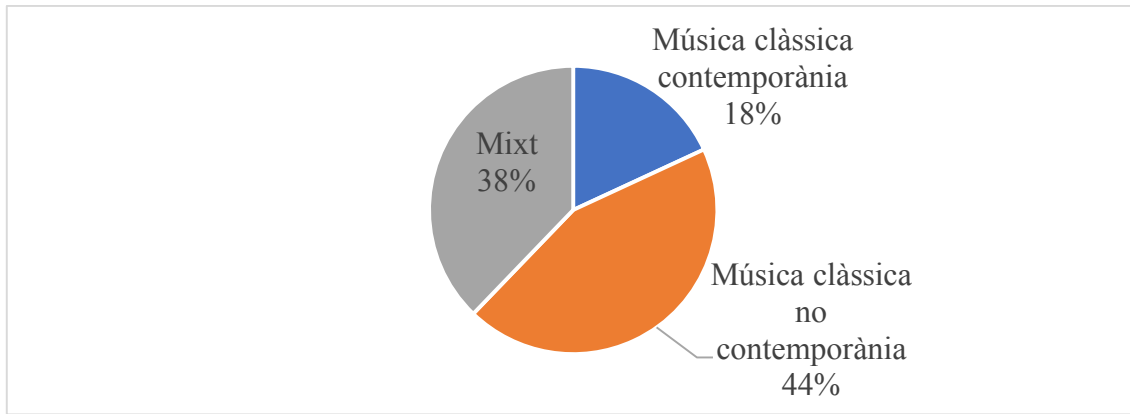
La nostra anàlisi de la música clàssica contemporània en les empreses discogràfiques ve delimitada, temporalment, per les produccions publicades per Deutsche Grammophon, des d'ara DG, i Decca Classics, Decca en endavant, aparegudes entre l'1 de juliol de 2014 i el 30 de juny de 2016. D'aquesta forma, podem veure com s'ha desenvolupat el mercat en dues temporades consecutives. Els resultats obtinguts els exposem a continuació.

El buidatge d'ambdós catàlegs, específic de música clàssica, ens torna un total de 415 ítems que es corresponen amb un nombre igual d'àlbums. En aquesta ocasió, doncs, la nostra unitat d'anàlisi és l'àlbum. D'aquests 415, 200 –el 48,2%– foren produccions de Decca i 215, el 58,8%, publicacions de DG. Per anys, el 53,5% de les mostres corresponen a l'únic que incloem íntegre. La diferència entre 2014 (30,1%) i 2016 (16,4%) ens demostra que la majoria de les produccions es concentren en el segon semestre de l'any.

Any	Edicions	Percentatge
2014	125	30,1
2015	225	53,5
2016	68	16,4

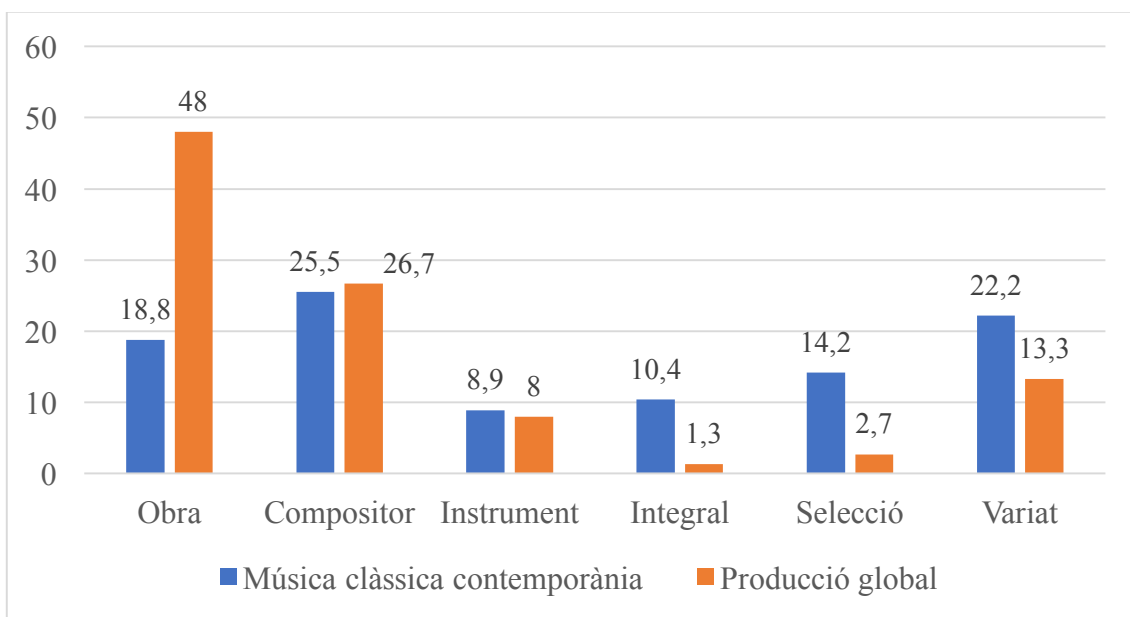
Taula 44 – Produccions de música clàssica de Decca i DG segons l'any de publicació

Per tal de veure la presència de la música clàssica contemporània, hem identificat tres tipologies d'àlbums segons si són monogràfics de música dels segles XX i XXI, si només inclouen música de la resta de segles o si combinen música d'ambdós apartats anteriors. Els resultats, que plasmem gràficament en la gràfica 46, ens permeten observar dos elements dispars. D'una banda, el segment més ampli és el de la música no contemporània. D'altra banda, són més habituals les produccions on hi ha alguna mostra de música clàssica contemporània ja que sumen el 56% de les publicacions. Entre una empresa i l'altra no hi ha gaire diferència ja que els monogràfics els trobem en el 60% de les ocasions en Decca i el 40% restant en DG.



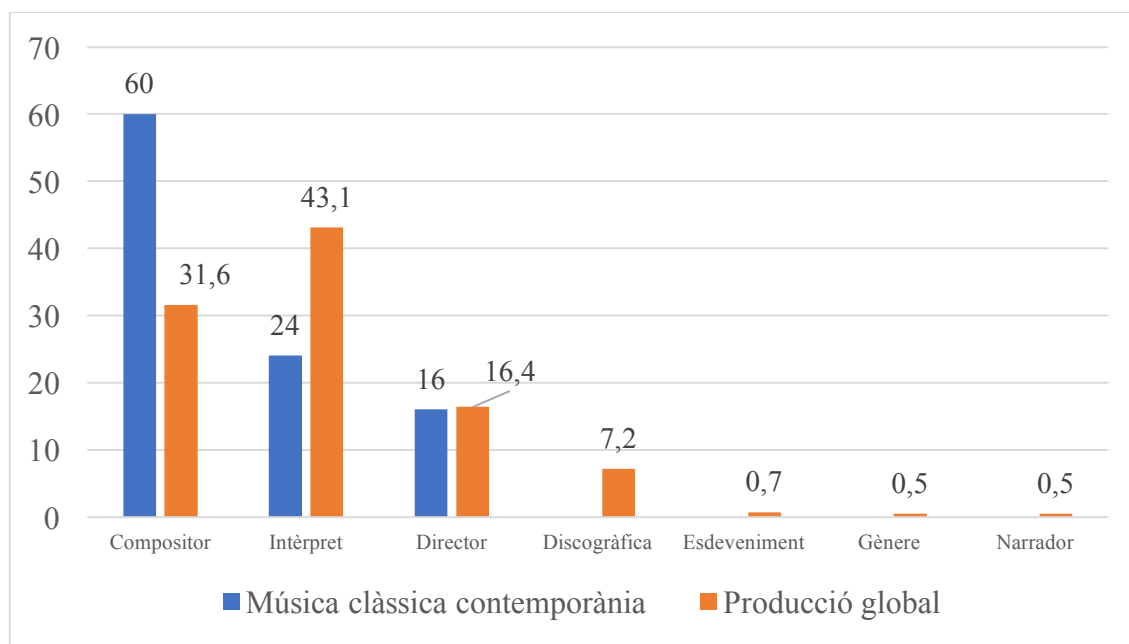
Gràfica 46 – Produccions discogràfiques de Decca i DG segons la tipologia de repertori

Per tal de veure el tractament que se li atorga a la nostra música, en aquest cas, compararem la casuística de les edicions monogràfiques de música clàssica contemporània amb el conjunt global de dades. En primer lloc, ens hem fixat en quin era l'element cohesionador de l'àlbum: el fil que dona sentit i continuïtat a tot el conjunt. Mentre que l'estratègia més habitual sol ser centrar-se en el compositor (25,5%), en el cas de la música clàssica contemporània l'atenció es desplaça fins a l'obra (48%). Aquesta circumstància ens indica com, davant la publicació de primeres edicions o d'obres menys editades, l'empresa discogràfica posa el focus en l'obra i que, més endavant, passa el protagonisme a la figura del compositor. Successivament, en el cas de la contemporània, trobem el compositor i el repertori variat. En el conjunt de les edicions apareixen el recull variat i l'obra. En certa mesura, aquests tres elements estan presents en les dues tipologies de repertori. En canvi, l'edició integral o de seleccions són molt poc habituals, per una lògica temporal, en el cas de les creacions actuals.



Gràfica 47 – Comparativa percentual de la temàtica central del disc en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG

Ens fixem, tot seguit en l'artista o element que protagonitza la portada del disc. Feta, novament, la comparació entre la música clàssica contemporània i el conjunt de la producció observem que existeix, principalment, una gran diferència: mentre que l'intèrpret sol ser el reclam més habitual en el conjunt de les publicacions (43,1%), és el compositor qui recull més protagonisme en el cas de la música clàssica contemporània (60%). Les xifres de la direcció són molt similars i, finalment, els elements més extramusicals no apareixen, en cap cas, en la música contemporània.



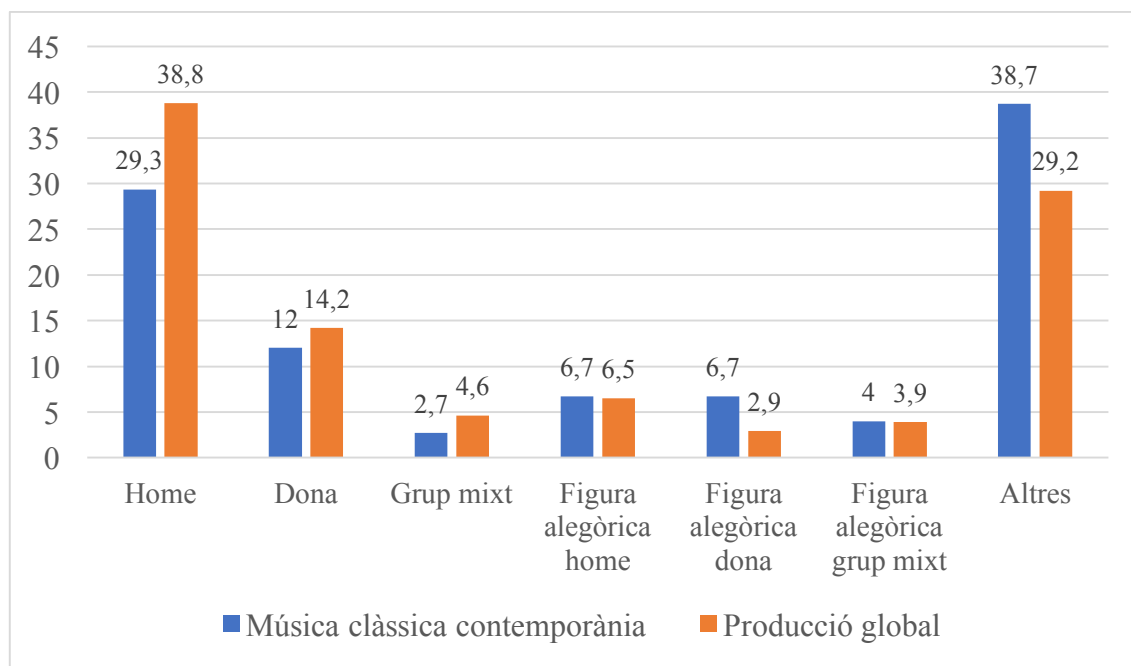
Gràfica 48 - Comparativa percentual de l'element protagonista de les portades dels àlbums en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG

Un altre element estructural és el format en el qual s'ha publicat l'àlbum. En la nostra anàlisi hem considerat 4 tipologies diferents: LP, disc compacte (CD), mp3 i blue-ray disc (BR). Per al nostre estudi, hem considerat, sempre, el format més actual en el qual estava disponible. Vol dir això que si indiquem que està en mp3, per exemple, estarà també disponible en CD. En la taula 45, mostrem aquesta comparativa i podem veure com en tots dos casos les xifres són molt semblants. El compacte encara és el format majoritari, amb diferència, mentre que l'LP i l'mp3 alternen, lleugerament, la seua predominança, respectivament, en el cas de la música contemporània i de la producció global.

Format	Música clàssica contemporània	Producció global
LP	18,7%	15,2%
CD	64,0%	68,7%
mp3	17,3%	15,4%
BR	—	0,7%

Taula 45 – Format de les edicions en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG

Finalment, el darrer element analitzat ha estat la imatge gràfica de la portada dels àlbums. De tot el procés de fixació física de la música, la portada de l'àlbum constitueix la part més visual i, en definitiva, suposa l'establiment d'una imatge definitiva. Tal i com veiem en la gràfica 49, el més habitual és trobar-nos la figura d'un home o d'un element no antropomòrfic –un paisatge, unes formes geomètriques o un text en solitari–. La contemporània, en aquest cas, és molt més abstracta, en la seua presentació que no pas la producció en conjunt on la figura masculina segueix sent ben protagonista. La dona, en qualsevol cas, té encara una presència molt minsa en aquestes portades.



Gràfica 49 - Comparativa percentual de la imatge protagonista de les portades dels àlbums en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG

En conclusió, la presència de la música clàssica contemporània està ben consolidada dins els dos segells discogràfics analitzats. Tot i que els monogràfics encara representen una xifra més modesta, són majoritàries les publicacions amb alguna mostra de música dels segles XX i XXI. Tal com ja presentàvem en l'anàlisi de contingut dels mitjans de comunicació, l'edició discogràfica també se centra més en la figura del compositor, com a protagonista, i estructura les noves publicacions a partir del relat d'una obra concreta. La novetat, a més, provoca que la part gràfica se centre, especialment, en elements abstractes més que no pas en la figura masculina, més habitual, quan es tracta d'un director d'orquestra o un solista instrumental.

7.4.2. El consum de música en *streaming*

En el nostre treball anterior (2011), va resultar del tot impossible aconseguir qualsevol dada sobre venda o distribució de música clàssica contemporània en format disc compacte. Aquest fet, sumat als canvis en el consum, va fer que replantejàrem la forma d'abordar el consum en aquesta ocasió.



Tal com veiem en la figura 16, el mercat musical dels Estats Units –referència en el món occidental– va viure entre 2014 i 2015 un gran canvi de consum. Per primer cop, l'*streaming* assolía un volum major de negoci que la venda de música en format físic. Encara més, aquesta forma de consum era l'única que augmentava mentre que disminuïa el consum per mitjà de descàrrega, de compactes i sons per a telèfons.

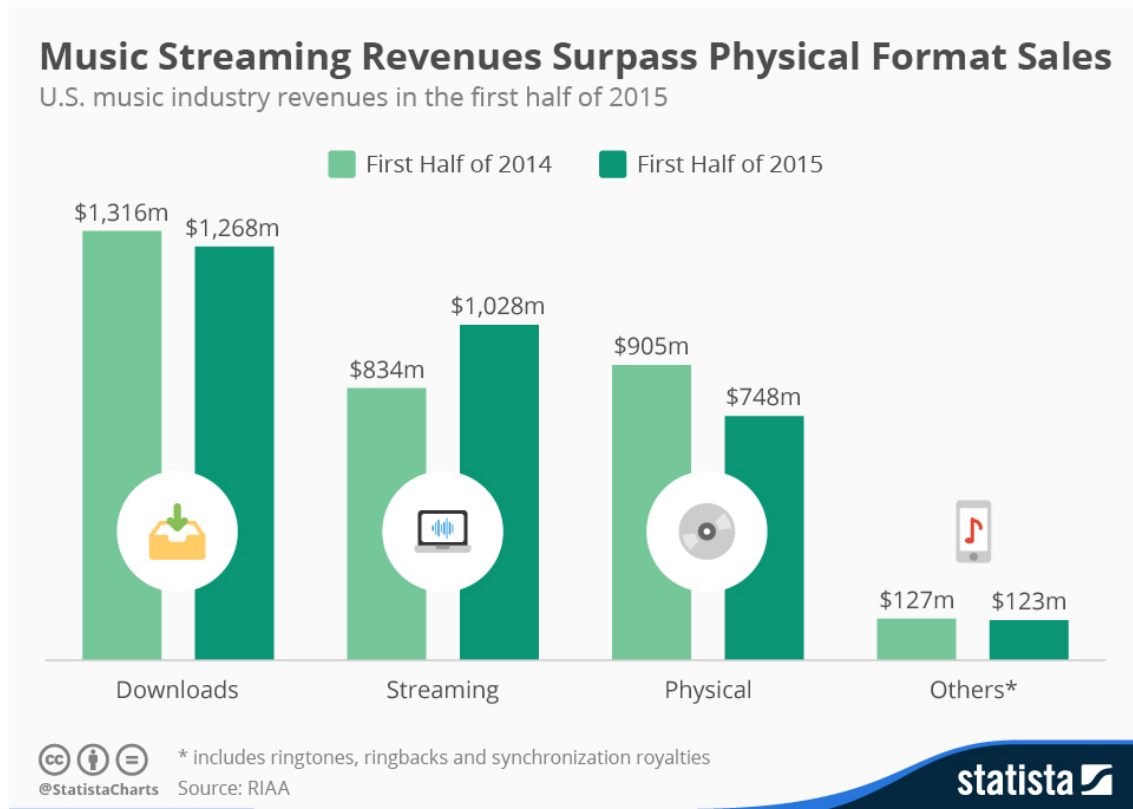


Figura 16 – Evolució de les vendes de la indústria musical nord-americana entre el primer semestre de 2014 i de 2015 (Statista)

En el context d'aquesta revolució digital hi ha un actor que ha estat fonamental i que ha popularitzat el consum digital, via *streaming*. Tot plegat, després que la democratització d'internet i l'emergència dels nous estàndards digitals qüestionaren el manteniment del sistema de negoci musical i possibilitaren l'aparició de noves subcultures alternatives: “en esto radicaba la perversa atracció que ejercía la piratería clandestina, la cuestión en la que nadie se fijaba: no era solo una forma de conseguir música, sino que dicha piratería constituía una subcultura en sí misma” (Witt, 2015: 8).

Spotify és la plataforma de música en *streaming* amb més seguidors de pagament. Tal com veiem a la figura 17, la companyia sueca triplica el següent competidor, Apple Music, en nombre de subscriptors de pagament. Aquesta posició de lideratge sumat a la possibilitat d'accés gratuït amb anuncis –model *freemium*– fa d'aquesta plataforma la base de la construcció d'un nou model. La música, ara, es pot consumir des de qualsevol aparell amb connexió a Internet –ordinador, tauleta, mòbil– i, de forma gratuïta i legal, es pot accedir a un

catàleg de dimensions gegantines. L'accés a la música ja no suposa cap inconvenient i la dificultat de l'oient pot limitar-se a decidir en cada moment quina selecció farà per escoltar.

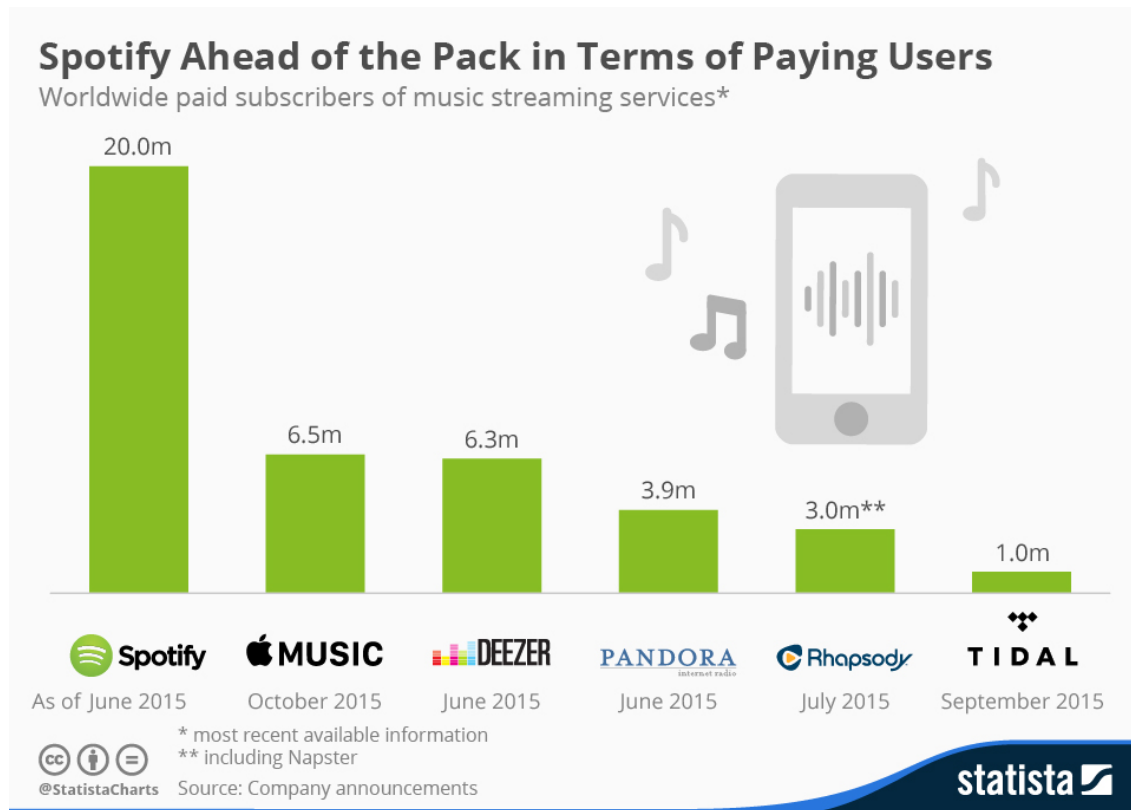


Figura 17 – Subscriptors de pagament, en tot el món, a les diferents plataformes de música en streaming (Statista)

Aquesta revolució digital acaba tenint una implicació més. La música torna a ocupar un espai abstracte –el *nívol*– que no té cap concreció física evident. Hem deixat de pagar per l'objecte música i, ara, paguem per l'accés a les dades emmagatzemades virtualment.

Les dades que presentem a continuació estan facilitades totes per la pròpia companyia. Algunes estan recuperades de la seua pàgina web, d'altres provenen de la informació que donen en el propi programari de reproducció musical i, finalment, les altres formen part dels dossiers que faciliten a les empreses que volen anunciar-se amb ells. La majoria d'elles són d'àmbit global –ja que no les ofereixen desglossades per territoris estatals– però també podem incorporar algunes referides a l'Estat espanyol que ens resultaran força interessants.

Pel que fa a la incidència en termes sociodemogràfics, Spotify és una marca reconeguda pel 76% de la població. Una xifra que s'eleva fins el 94% en la forquilla 15-24 anys (Spotify, 2015). És, també, la plataforma d'*streaming* amb més seguiment amb una penetració del 27,7%, més del doble que la segona, Apple Music, amb només un 11,6% (ibídem). En termes regionals, Andalusia, Extremadura i Navarra són les comunitats amb una major implementació que supera, en tots els casos, el 30% (ibídem).



Per tal de delimitar l'estudi de la presència en aquesta plataforma, i davant el perill d'acabar sobrepassats pel volum inabastable de les dades, ens hem centrat en les llistes de reproducció que han dissenyat les dues discogràfiques analitzades en el punt anterior: Decca Classics i Deutsche Grammophon. Hem d'explicar prèviament, doncs, com funciona aquest element de publicitat. La plataforma Spotify permet que les persones o les institucions es creen usuaris. Aquests usuaris, que poden ser privats o públics segons queden a la vista o no de la resta de consumidors, tenen la capacitat de compartir música. Ho poden fer per mitjà dels propis àlbums o amb la creació de llistes de reproducció: uns llistats on s'acumulen pistes –tracks– dels àlbums i que poden tenir una temàtica comuna. Posteriorment, la resta d'usuaris poden accedir a escoltar-les o, encara més, subscriure's perquè se'ls notifiquen els canvis i accedir directament com si es tractara d'una llista de reproducció pròpia.

En el nostre cas hem identificat les llistes de reproducció d'ambdues empreses. A continuació, hem anat a cercar l'àlbum d'on procedien les deu primeres pistes d'aquestes llistes i hem identificat quin número de reproduccions presentava la primera pista de l'àlbum –que sol ser la que recull més audicions–. Amb aquestes xifres podem comparar el seguiment de la música clàssica contemporània en relació amb el conjunt del catàleg clàssic. Aquest buidatge s'ha efectuat el primer dilluns de desembre de 2016.

Llista	Seguidors	Tipologia
Editor's Choice	2705	Cura
Famous Classical Works	2695	Cura
Classical Weekend	1862	Activitat
Claudio Abbado 1933-2014	1546	Efemèride
Our Latest Releases	1541	Novetat
Yellow Lounge	1267	Col·lecció
The Originals Vol. 2 – Legendary Recordings	995	Col·lecció
Famous Piano Works	909	Cura
Classical Music for Work	802	Activitat
Study with Classical Music	780	Activitat
Sounds of Autumn	671	Efemèride
Classical Music for Two	558	Activitat
Wonderful Orchestra Music	477	Cura
Classical Music at the Dinner Table	473	Activitat
PIERRE BOULEZ (1925-2016)	207	Efemèride
Total cura	6786	
Total activitat	4475	
Total efemèride	2424	
Total novetat	1541	
Total col·lecció	2262	

Taula 46 – Llistes de reproducció de DG a Spotify

DG, com a usuari, té 20 llistes de reproducció, de les quals 15 són curades per la pròpia DG. Les enumerem en la taula 46. Com veiem, existeixen fins a 5 tipologies de llista diferent: cura



–una compilació a gust de l’editor–, activitat –vinculades a algun tipus d’acció–, efemèride – en aquest cas, la mort de dos músics de renom i una estació de l’any–, novetat –una selecció de les últimes publicacions– i col·lecció –on es recullen obres d’algun cicle ja existent en el segell musical–.

Decca Classics té 9 llistes de reproducció públiques, totes curades per la pròpia Decca. A diferència de DG, només té dues tipologies de llista: efemèride i cura.

Llista	Seguidors	Tipologia
Best of Pavarotti	1026	Efemèride
Great Moments in Opera	249	Cura
New Music Monday – Decca Classics	196	Cura
Best of Bartoli	168	Efemèride
Best of Ashkenazy	27	Efemèride
Nocturnal Piano	24	Cura
Greatest Classical Music	17	Cura
Symphonic Sounds	8	Cura
Best of Solti	6	Efemèride
Total efemèride	1227	
Total cura	494	

Taula 47 – Llistes de reproducció de Decca a Spotify

Respecte a la discogràfica anterior es veu un treball menys elaborat. Menys quantitat de llistes i encara amb unes tipologies menys adaptades a les formes de consum actual on l’oient busca que la música li vinga adaptada al seu estat d’ànim, l’activitat que està realitzant o el context meteorològic-cronològic que està vivint. Això es tradueix, quantitativament, en una molt menor quantitat de seguidors. En aquest cas, a més, trobem dos grans grups de llistes de reproducció. La primera, i més important, es vincula a les grans figures –dos cantants i dos directors– que han format part del catàleg de Decca. La segona està configurada per seleccions d’òpera, música simfònica i música solista per a piano. La llista *New Music Monday* es l’única que intenta adaptar-se a les noves formes de difusió de presentar novetats de forma periòdica. Tot i això, la seua escassa oferta –només 10 pistes– i la seua falta de seguiment –quan accedim a analitzar-la ja han passat més de 7 dies des de la darrera actualització– ens denoten l’escàs impuls que la discogràfica a aquesta forma de divulgació.

DG presenta unes llistes més cuidades i amb major varietat. També fa ús de les grans batutes que han dirigit per a ella i, especialment rellevant per a nosaltres, presenta una llista –Yellow Lounge– monogràfica de música clàssica contemporània. Sisena llista per nombre de seguidors però que, al seu interior recull algunes de les obres amb més èxit de tota la música clàssica. Els 11.939.773 reproduccions que té el *Nessun Dorma* de *Turandot* amb Pavarotti, queden força lluny de les 22.628.406 audicions que té l’obra de Einaudi, *Una Mattina*. A banda d’aquesta, dues obres més d’aquesta llista superen la xifra del milió de reproduccions: el *Recomposed Vivaldi The Four Seasons*, de Richter, i el *Lux Aurumque* de Whitacre.



Evidentment, es podrà assenyalar que es tracta de versions úniques d'aquestes obres i que, per tant, és més fàcil que concentren les reproduccions –un fet força més difícil en obres del Classicisme o el Romanticisme–. En qualsevol cas, i en termes relatius ja ens permet veure que existeix un seguiment força important de les músiques actuals en l'auditori global. Mentre que, a partir de la llista integral de Pavarotti, hem recuperat pistes que sumen un total de 16.268.408 reproduccions, i que amb la llista més seguida de DG arribem a les 709.964 audicions, els àlbums –tots de música clàssica contemporània– inclosos a la llista Yellow Lounge arriba fins les 27.135.520 reproduccions.

Aquesta tendència global que hem identificat per al conjunt de les reproduccions d' Spotify, es repeteix, segons indica un informe de l'empresa (Van Buskirk, 2017), en el cas de l'Estat espanyol. En primer lloc, la dada més rellevant que se'ns dona en relació amb la música clàssica és que el seu consum és un 30,84% més elevat que en la resta del món. Un gènere, el clàssic, que té un seguiment, exclusivament, entre els majors de 35 anys. Segons dades de la mateixa empresa, els perfils que més escolten aquesta música són: en primer lloc, els homes de 45-54 anys, en segon lloc, les dones d'entre 35 i 44, en tercer lloc, les dones d'entre 45 i 54, després els homes de 35-44 anys i, finalment, els homes de 55 anys i més.

Pel que fa la música clàssica contemporània, observem que es troba molt present en els llistats d'autors i obres més escoltades. De fet, entre els 10 compositors més escoltats trobem Ludovico Einaudi, en segona posició, Max Richter, en setena posició, i Philip Glass, en novena posició. Encara més, totes les obres presents en el llistat ofert són composicions dels segles XX i XXI. Així doncs, la música clàssica contemporània té un seguiment força elevat, per mitjà d'aquesta plataforma a l'Estat espanyol.

Les creacions actuals apareixen en aquestes plataformes de consum digital completament diluïdes en el magnífic catàleg musical. La possibilitat d'accedir a elles sense etiquetes apriorístiques i, directament, per suggerència de la pròpia plataforma evita, probablement, que es caiga en l'escull del prejudici. Havíem detectat, adés, que el format de concert clàssic no semblava adequat per a la difusió de les noves músiques. Les plataformes digitals d'*streaming*, en canvi, semblen més adequades per atraure els nous públics. Possiblement, per aquí, trobarem una via per a les noves difusions.





8. Conclusions

8.1. Conclusions en català

Aquestes conclusions, que presentem en català i anglés, han de servir per respondre la pregunta que posà en marxa aquesta investigació: quina és la presència i el tractament de la música clàssica contemporània a l'Estat espanyol? Aquest capítol, doncs, es configura a partir de les respostes parcials que hem anat donant en cadascun dels subapartats del corpus empíric i que ara, aquí, presentem d'una forma ordenada i completa. A fi de mantindre la coherència del treball, hem estructurat aquestes conclusions amb el mateix esquema de la investigació. Així, abordarem, consecutivament els auditoris, els col·lectius artístics, els mitjans de comunicació i les discogràfiques i les plataformes de difusió.

Les programacions simfòniques han demostrat ser el gran espai per a la música del segle XIX i del XX. En termes absoluts, aquestes dues centúries van alternant el protagonisme dins els abonaments. Les tendències, emperò, ens mostren una major estabilitat –assentament– de la música del segle XIX i un cert retrocés de la música del segle XX.

Considerant, com a unitat, la música clàssica contemporània la situació és desigual al llarg de la seua cronologia. D'una banda, les primeres dècades –fins 1949– del segle XX i el decenni actual, tenen una gran freqüència. En canvi, del 1950 al 2009, les xifres són inferiors, fins i tot, a les del segle XVIII. Aquesta situació té, per tant, una doble lectura. És, en la lògica de la divulgació, positiva perquè demostra la incorporació de les obres del primer decalustre del segle XX al cànon de composicions *clàssiques* i perquè demostra l'interès de les institucions en costejar obres de nova creació. És, emperò, negativa perquè demostra l'existència d'un tall amb la II Guerra mundial com a punt d'inflexió. Probablement, i a pesar de la nostra decisió inicial –d'associar l'inici d'aquesta música a l'inici del segle XX–, hauríem de concloure que la primera meitat del segle XX ha deixat de ser, simfònicament, un període contemporani i que el repertori, per exemple, d'Stravinsky, Shostakóvich o Bartók ja està plenament incorporat a la tradició clàssica.

Segurament, amb treballs musicològics posteriors que ho analitzen, caldria replantejar-se l'any 1945 com a punt d'inflexió entre la música contemporània que ha perdut les connotacions negatives i ha superat l'ostracisme i la que encara no ha pogut accedir als espais habituals de la música simfònica. L'elecció d'aquesta data, exactament, ve donada per la successió de tres esdeveniments, en aqueix moment, que marcaran el món socialment i musicalment: la fi de la II Guerra mundial, el 2 de setembre; la mort d'Anton Webern, el 15 de setembre; i la mort de Béla Bartók, el 26 de setembre.

Estilísticament, la presència de la música clàssica contemporània s'ha articulat per mitjà de concerts per a solistes, simfonies, suites, danses, poemes tonals i música simfònica pura. Aquest darrer gènere, de límits difusos i de definició encara oberta, ha estat el vehicle per mitjà del qual els compositors s'han desempallegat de les cotilles heretades del Classicisme i el Romanticisme i s'han pogut llançar a compondre músiques sense estructures preestablertes ni



normatives hermètiques. En la música dels segles XX i XXI, sobretot, predomina el concert per a solista i orquestra. Una forma, també predominant al segle XVIII i que s'ha revelat com la gran continuadora de la tradició musical occidental. L'establiment del músic concertista com a figura de prestigi i de reconegut virtuosisme, és quelcom que segueix vigent des dels temps del Barroc. I és una realitat sociomusicològica pròpia del nostre temps per a la qual, els compositors, també hi han donat resposta.

Dins aquestes programacions, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky i Brahms són les grans figures. Clàssics extemporanis que atrauen sempre els públics als concerts i que constitueixen la part més coneguda del repertori orquestral. Dins aquesta quarteta, emperò, hi ha dues formes de programar les obres. La més habitual, la que correspon a Beethoven, Tchaikovsky i Brahms, s'articula per mitjà de moltes repeticions d'un grup d'obres molt limitat. És el cas de les simfonies o dels concerts per a solistes i orquestra, en tots els casos, i, també, de les obertures de Beethoven, les serenates de Brahms i les danses de Tchaikovsky. La forma de programar Mozart és, justament, la contrària. A partir d'una selecció més àmplia d'obres –que inclouen fins a 12 concerts diferents per a piano, 11 simfonies, obertures operístiques, divertiments i obres religioses– la freqüència pot ser molt més baixa. De fet, en la llista que hem presentat de les 55 obres més interpretades, no n'hi havia cap de Mozart. I una sola obra, per cert, del segle XXI.

Històricament, la programació simfònica és sinònim de música europea. No és fins que arribem als albars de la música clàssica contemporània que comencen a aparèixer exemples de música americana i, posteriorment, asiàtica i oceànica –segurament, per la pròpia difusió de la tradició musical i l'acadèmia europea en altres indrets del món–. La nostra música, doncs, es construeix també d'una forma més universal: amb un diàleg entre creadors d'arreu del món que poden aportar al bagatge global les seues pròpies experiències musicals locals. No em trobat, emperò, cap mostra de compositors d'origen africà.

Igualment, la programació de músiques del segle XX i, sobretot, XXI és l'única possibilitat d'accés a les composicions elaborades per dones. La discriminació, en qualsevol cas, és un fet i farà falta, alhora, un exercici de recuperació del repertori històric femení i una major programació d'obres contemporànies perquè la presència de la dona a les programacions no estiga infrarrepresentada.

La presència, doncs, de la música clàssica contemporània va estretament vinculada als moviments de democratització de l'art i de globalització. Quan més avançada és la cronologia de les obres, més probabilitat tindrem de trobar-nos amb músiques forànies a la realitat europea o que hagen estat creades per dones. A mesura que superem l'elitisme dels auditoris, estarem superant, també, les lògiques etnocèntriques de l'Europa postcolonial i les lògiques masculines de l'heteropatriarcat. El canvi que suposa la programació musical transcendeix enormement el propi fet sonor i ajuda a construir una realitat sociomusical plural, heterogènia i que, per força, obligarà a plantejar-se a tots els integrants del camp de l'estat de l'art la pròpia constitució i les seues dinàmiques.



Internament, ho hem vist en les estrenes, la realitat musical de l'Estat espanyol contesta la política del cafè per tothom. S'observa, clarament, l'existència de diferents realitats nacionals, que s'identifiquen amb la seua distinció i que, per tant, fomenten el seu patrimoni musical. Participen d'aquesta lògica Catalunya, Euskadi, Galiza, Andalucía i País Valencià. Madrid, en la seua circumstància de la capitalitat, exerceix de nucli unificador. Així, tota la música espanyola que han programat l'Auditorio Nacional de Música i el Teatro Monumental, ha estat procedent d'autors d'altres regions de l'estat.

En definitiva, la música clàssica contemporània té, encara, una presència modesta a les programacions de l'Estat espanyol. El potencial per dinamitzar-la i fer-la més accessible és, doncs, important. La pregunta, doncs, que hauran de plantejar-se els programadors, les direccions artístiques i les agrupacions és si volen obrir el ventall de possibilitats: incloure més varietat i més riquesa sonora. La resposta, probablement, la tindran de la mà d'un públic –d'una societat– que cada cop és més divers, plural i ben heterogeni.

Amb l'anàlisi del col·lectiu artístic dels compositors i intèrprets hem observat algunes de les tensions que es produeixen dins el camp. En primer lloc hem vist la seua vinculació o desvinculació de l'entorn familiar i geogràfic per definir l'inici del seu interès per la música. A major incidència de l'individualisme, el subjecte se separa del seu context i s'atorga els mèrits, en exclusiva, de la seua història de vida. En canvi, la reivindicació cultural es, sobretot, en aquells artistes procedents de territoris històricament marcats per la música com Euskadi i el País Valencià.

Un altre dels capítols vitals que hem abordat era la formació. També, aquí, divergència a l'hora d'establir quin era l'element definidor principal. Per a uns, el capital cultural que suposa l'ensenyament. Per a d'altres, el capital humà que implica el sacrifici i la dedicació constant a l'art musical. Finalment, el capital econòmic. Un element que, sobretot per la seua absència, marcava l'estratègia social del subjecte.

Per mitjà del gust hem pogut identificar una possible evolució històrica en les generacions anteriors i posteriors a la dècada de 1960. A partir de l'esquema de les lectures de la llei de Jesús Ibáñez i dels corrents musicals de Rodríguez Morató, hem establert un canvi que es manifesta, sobretot, en la posició de la música d'avantguarda i de les músiques post-romàntiques. D'aquesta forma, la música avantguardista hauria passat de ser l'element de lectura reversiva a constituir-se en l'objecte convers de la llei. A l'inrevés, en el cas de les creacions post-romàntiques. Aquest fet s'explicaria a partir de l'establiment, als conservatoris, d'una formació en composició basada en els nous corrents teòrics. Mentre al conservatori s'impartia una formació clàssica, l'avantguarda era la resposta més contestatària. Ara que les avantguardes han assolit la presència a l'acadèmia és, en canvi, la música més expressiva la que desenvolupa el rol de la crítica.

Així doncs, en resposta a la nostra pregunta inicial, el tractament de la música clàssica contemporània, dins l'acadèmia, ha evolucionat. Ha passat d'estar fora del sistema, embolcallada dins les avantguardes, i de suposar una amenaça a la tradició, a convertir-se en



la font de prestigi, la música de referència i, per tant, en la música pròpia de la tradició del segle XX i XXI. A diferència del que passava amb els auditoris, on observàvem una escaleta en l'evolució temporal, aquí el trencament el trobem entre els diferents corrents i estils musicals. Així, la música actual que estiga escrita en llenguatge tonal i seguint estructures clàssiques es considera una involució històrica i una repetició del que ja es va fer en l'etapa d'entre segles. La creació contemporània, que s'autodefineix com a tal, parteix d'unes premisses formals basades en l'atonalitat o el serialisme, on el tractament dels instruments no és l'habitual sinó basat en textures i on el fet de l'originalitat és un valor en sí mateix.

Els problemes de la difusió d'aquesta música i el seu distanciament amb el públic s'entenen de diferent manera. Segons la posició ideològica, es pot assenyalar com a responsable als compositors –que crearien dins una lògica d'onanisme musical i sense considerar al públic–, als públics –de qui s'espera un mínim interès i d'esforç per tal d'escoltar i voler entendre allò que se li planteja– o als programadors –figures, sovint, vinculades a la política i menyspreades per la seua suposada falta d'aptituds i coneixements per dur a terme la seua tasca–.

Davant la problemàtica de les terminologies, hem vist l'existència de diverses estratègies. La resignació i, per tant, assumptió dels conceptes actuals, la proposta de noves etiquetes o l'eliminació de les etiquetes. Aquesta darrera, una estratègia amb més voluntarisme que pragmatisme ja que, ràpidament, cau per la seua falta de precisió. En qualsevol cas, els compositors i els intèrprets cedeixen aquesta tasca lèxica als especialistes musicològics. Aquesta aproximació, això sí, ens ha servit per veure el biaix ideològic i les lògiques paternalistes i etnocèntriques que s'allotgen, en definitiva, darrere de la presumptuosa *música culta* o *música clàssica*.

Considerant els discursos en conjunt i en perspectiva, podem apreciar que vivim un moment de crisi constant. L'època de les avantguardes, en la seua vessant més pura i experimental, estaria arribant a la seua fi. Emperò, seguiria vigent, en l'imaginari col·lectiu dels artistes, la seua llunyania amb el públic, la dificultat per abordar-lo i la paradoxa de què la societat visca d'esquenes a l'art del seu temps. La pressió del sistema capitalista és implacable i els membres del camp de l'art no poden ser aliens a ell. Europa, durant molts segles, ha estat exemple de mecenatge i de subvenció pública. La llibertat artística i la llibertat d'expressió s'han desenvolupat, així, fins i tot sense el públic. Però en un temps on la privatització avança i el model liberal lluita per acabar d'imposar-se en tots els àmbits, les normes del joc estan destinades a canviar. I, si això es produeix, caldrà seguir, amb molta atenció, què fan els compositors i els intèrprets quan hagen d'omplir sales per poder sobreviure econòmicament.

Aquest mateix debat es reproduïx en l'àmbit de la gestió cultural i l'acadèmia. Es tracta, aquí, de dues posicions de poder ja que, fins a cert punt, tenen capacitat d'incidir en la programació cultural i en els plans formatius, respectivament. En aquest cas, és especialment rellevant la incidència de l'*efecte Arrow generalitzat* i la classe social d'origen. Amb una lectura bourdiana, podem entendre que les posicions de poder s'hereten i que s'assegura, d'aquesta forma, la reproducció en el futur de l'estructura social.



El fet de desenvolupar la tasca en el context d'institucions públiques, fa que es tinga ben present el paradigma de la democratització de l'art. Uns volen que el seu alumnat estiga ben preparat per afrontar els reptes de la professió artística. Els altres tenen com a gran objectiu omplir les seues sales i arribar a la major quantitat i diversitat de públic possible. En el moment de descriure la seua tasca de gestió, es concep com quelcom ben allunyat del fet artístic: estètica i creativitat enfront de legislació i pressupostos. Una posició discursiva que es revela contradictòria amb la seua tasca quotidiana on, efectivament, tothora estan coordinant i combinant elements d'ambdues bandes de l'equació en una línia contínua.

En relació a la música clàssica contemporània es posa de manifest l'esgotament del model concertístic actual –de tradició decimonònica–. El format concert, la legislació de l'art i les estratègies comunicatives actuals no serveixen per atraure els públics a les noves músiques. Davant aquesta situació, emperò, hem distingit dues formes diferents de justificar la necessitat del canvi. La primera, construïda al voltant de la noció de responsabilitat, considera que la seua feina actual és, alhora, posar a l'abast del públic totes les manifestacions culturals històriques i aportar una sèrie de creacions al repertori per tal de conformar la tradició musical del nostre temps. La segona està basada en el gust, això és, la idea de saber que les noves músiques poden ser instruments que ens poden proporcionar plaer i, per tant, que hem de compartir-les amb els públics per tal que ells també puguen gaudir-ne.

L'estratègia, en qualsevol cas, per superar aquest model caduc sembla compartida per tots els agents socials d'aquests àmbits. Es tractaria, doncs, de desplaçar l'atenció del nostre treball cultural des del *què*, és a dir, des del contingut, fins al *com*, això és, el continent. Tant l'acadèmia com el món de la gestió cultural tenen clar que cal repensar la forma en què fem arribar la música als públics: concert, publicitat, nomenclatures, imatge o posada en escena. També aquí es veu clar que qualsevol plantejament haurà de combinar inextricablement elements econòmics i creatius.

En l'estudi del consum cultural ens hem hagut de limitar, bàsicament, a les grans enquestes estatals i, pràcticament, cenyir-nos a la música clàssica en conjunt. Mitjançant aquesta revisió de les dades macrosociològiques, hem observat molts paral·lelismes entre la música actual –sinònim, emprat per les enquestes, de música popular, música lleugera o música de consum– i la clàssica. En ambdós casos, les persones enquestades apel·len al mateix argumentari a l'hora d'excusar un major consum cultural. També, són sempre les dones les que manifesten més interès i un consum més elevat de totes les tipologies musicals.

La música clàssica té al seu favor un seguiment més homogeni al llarg de totes les edats mentre que la música actual, en canvi, té un consum marcadament jove. Tot i això, el fet que la majoria de gent assenyalen que no comprén la música clàssica acaba provocant que aquesta manifestació s'associe a elements d'elit intel·lectual. Davant aquest repte metafísic, la gent manifesta rebuig.

Vistes aquestes dades, el gran handicap que se li presenta a la música clàssica contemporània és combinació de dues circumstàncies diferents. D'una banda, el seu públic es constitueix, principalment, per persones adultes i dels estrats més elevats de la piràmide de població:



justament, la forquilla d'edat on la gent més tendeix a pensar que en la música està tot inventat. Simultàniament, són els joves els que es mostren més favorables a les noves propostes i a l'experimentació. Una forquilla d'edat on, emperò, més pes té el grup a l'hora de condicionar els gustos i, per tant, més difícilment es podran plantejar acudir a un auditori si no és de forma col·lectiva. Així doncs, la música clàssica contemporània es troba al bell mig d'una sèrie de contradiccions: no és ben rebuda per la gent que assisteix als seus espais i, en canvi, podria connectar millor amb aquells públics que no acostumen a visitar els centres culturals on es desenvolupa.

Les nostres conclusions, en aquest cas, poden servir per guiar la tasca del programador cultural o d'aquells artistes musicals –tant intèrprets com compositors– que vulguen trobar un públic nou per a la nova música. La clau, segons hem vist, estaria en fer coincidir la realitat musical –músiques de nova creació, experimentació i atreviment– amb la cosmovisió personal i les lògiques de consum –modulades, a partir de la necessitat de sentir-se inclosos i reconeguts en el grup d'iguals i de diferenciar-se de la generació anterior– dels més joves. Un cop superem la sensació que la música clàssica no s'entén o que, també, despertem la curiositat tot remarcant la peculiaritat de la música clàssica contemporània, possibilitarem que els públics objectiu puguin sentir-se interpel·lats per l'oferta musical i que senten que, realment, tenen les portes obertes –físicament, a les sales de concert i, psicològicament, a un espai que pot proporcionar satisfacció personal–. Arribats aquí, la pressió del grup i l'efecte crida farà la resta de la feina. En qualsevol cas, s'haurà d'estar ben atents constantment per tal d'adreçar, sempre, el missatge adequat als públics adequats. En cas contrari, qualsevol intent de comunicació fracassarà ja que ni es compartirà el llenguatge, ni el context, ni l'espai.

Les dades específiques dels cicles organitzats pel Centro Nacional para la Difusión Musical, en la temporada 2013-2014, ens mostren una activitat cultural centrada en la regió de Madrid on es comptabilitzen més de la meitat dels concerts i més del 70% dels assistents. La música clàssica contemporània és la que més concerts recollia però era superada per la barroca en termes d'audiència. Els 5 cicles monogràfics d'aquesta música aconseguixen atraure, dins els seus recintes respectius, uns percentatges d'assistència que oscil·len entre el quasi 90% de les Series 20/21 del Museu Reina Sofia i el 68% de l'Alicante Actual.

Aquest cas específic del cicle Alicante Actual –hereu del Festival de Música Contemporània d'Alacant– ens ha deixat resultats de programació i d'assistència que hem obtingut directament. Entre la temporada 2013-2014 i la 2016-2017, hem assistit a un descens en el nombre d'ensembles contractats i una lleu oscil·lació dels conjunts cambrístics més reduïts –duo, trio i quartet–. Aquesta darrera temporada, encara més, hem assistit a un monogràfic de solistes, sense participació de cap conjunt. En el cas de les dues temporades centrals d'aquesta forquilla hem comptabilitzat el nombre d'assistents i la tipologia del repertori –si es tractava de programes monogràfics contemporanis o mixtos– i de l'intèrpret. Només 6 dels 16 concerts analitzats han estat monogràfics. En qualsevol cas, calculats els índexs estadístics pertinents, açò és khi quadrat i ϕ de Pearson, hem comprovat que no existeix cap dependència entre el volum d'assistència i la tipologia de repertori o del conjunt.



De tot l'entramat dels *mass media* analitzat en el nostre treball, les revistes d'actualitat musical clàssica són l'espai més accessible per a la música clàssica contemporània. Aquestes publicacions, que han comptat, habitualment, amb ajudes públiques i de mecenes, poden permetre's recollir mostres de tota la tradició musical clàssica: des de la música antiga fins a les creacions dels nostres dies. Actualment, es troben davant un nou repte. El procés de digitalització suposa un notable canvi en les formes de consum i, probablement, el model que nosaltres presentem aquí serà caduc i insostenible en pocs anys. A tall d'exemple, la revista amb més unitats de publicitat, *Scherzo*, ha passat de 43 a 29 espais publicitaris en només un any. De moment, emperò, determinats elements ideològics –el masclisme o el nacionalisme– inclosos en algunes d'aquestes publicacions, ens permeten intuir que, el seu destinatari, és un lector masculí i conservador. Aquest fet, podria retardar un temps la incidència de les noves formes de consum.

La presència de la música clàssica contemporània ha sigut majoritària en 4 dels 6 gèneres periodístics analitzats. Només en les seccions d'opinió i crítica musical la presència de la resta de músiques clàssiques ha sigut igual o majoritària, respectivament. Donat que aquest contingut ve marcat per les novetats editorials, aquestes dades ens mostren un mercat discogràfic més conservador i més pragmàtic a l'hora d'enregistrar uns títols que, en teoria, haurien de garantir un mínim de vendes. En la resta dels casos –notícies, entrevistes, cròniques i reportatges–, sempre trobem una major quantitat de cèl·lules informatives amb presència de música clàssica contemporània.

L'anàlisi de contingut, que hem estructurat a partir d'elements ja identificats en treballs anteriors, ens ha servit per recollir noves mostres discursives al voltant de la música clàssica contemporània. Efectivament, encara en els exemplars estudiats, la novetat d'aquesta música fa que s'aborde a partir del tractament dels seus límits, definicions, caracterització, contextualització, el prestigi dels intèrprets i dels compositors, l'accés i el conflicte.

En el primer element –límits– hem trobat el mateix debat que exposàvem a l'inici del present volum sobre els inicis cronològics de la música clàssica contemporània. En el segon, referit a les propostes terminològiques, hem identificat fins a sis estratègies lingüístiques diferents: la identificació per mitjà de la negació del que no és, la conceptualització a partir de la cronologia, l'ús de tecnicismes o de neologismes (*posvanguardia* o *postvanguardia?*), el concepte *contemporani* amb les seues variacions, l'ús de termes pertanyents al camp lèxic de la novetat (*moderno, actual, nuevo*) i la inclusió de figures retòriques com la metàfora.

La forma de caracteritzar la música clàssica contemporània ha estat per mitja de referències geogràfiques, històriques, musicològiques i religioses. En ocasions, a més, el llenguatge es carregava de tal forma de tecnicismes que perdia –intencionadament?– el tarannà divulgatiu de la revista. La contextualització de la música és un dels elements més usats i amb major importància dins el conjunt dels textos: la proximitat dels creadors i la major quantitat d'informació directa del procés de composició permeten aprofundir molt més en detalls concrets. D'aquesta forma, en la redacció hem trobat elements de context personal de l'autor i de context de creació de l'obra. En els primers s'hi fa referència a elements de la vida religiosa,



de la vida laboral, de la trajectòria formativa, de les preferències estètiques, de l'orientació sexual i del caràcter personal. Les dades històriques de la composició i l'estrena i les pròpies dades aportades pels autors –sovint en forma de cites literals– permeten construir un relat molt més ric i coral que en peces d'autors ja desapareguts.

La provisionalitat dels límits i dels conceptes s'allarga també fins al prestigi dels compositors i, fins i tot, dels intèrprets que escriuen o interpreten música clàssica contemporània. Per això, sovint, en aquestes publicacions s'ha d'explicitar el reconeixement als autors amb elogis o, també, amb crítiques a determinades creacions. La qualitat dels autors es pot explicitar amb tres fórmules diferents: donant per sabuda la seua acceptació social, indicant la seua condició de compositor resident d'una orquestra o auditori o recordant alguns dels premis que ha rebut. En el cas dels intèrprets, i a banda d'indicar la seua adequació per a la interpretació d'aquest repertori, se sol apel·lar al seu compromís amb la música clàssica contemporània. La situació de desigualtat d'aquesta música provoca que, entre els intèrprets, s'hagen de prendre posicions militants.

Els dos darrers punts, accés i conflicte, són també ben reveladors de la situació actual de la música contemporània. Habitualment, en les peces que tracten aquesta música, el discurs inclou referències a la dificultat o facilitat de la seua escolta. A diferència de la resta de repertori, aquestes creacions reben també el veredict del redactor. Un juí que pot condicionar enormement el públic a l'hora d'assistir a un concert o de comprar un producte audiovisual. El conflicte, finalment, recull la situació de lluita social inherent a aquesta expressió musical: en ocasions reproduint el conflicte –sobretot a partir de textos que incideixen en la ruptura amb el públic–, en ocasions animant a superar-lo a partir d'una posició compromesa i militant amb la música del nostre present.

L'anàlisi d'aquestes publicacions ens ha permés identificar quatre tipologies de música clàssica contemporània segons el tractament discursiu: música d'avantguarda experimental, música contemporània popular, música pròpia del territori i música per a usos complementaris. La primera tipologia sol ser la que més elements discursius acull ja que, en la resta dels casos, el fet de la contemporaneïtat no sol ser central en el desenvolupament del text. Així, la música de la segona tipologia s'exposa com una evolució natural del repertori –i es dona per descomptada la seua inclusió al cànon musical–; la música de la tercera tipologia es vincula al territori i s'explica incidint en la riquesa del patrimoni estatal; i, en la música de la quarta tipologia, directament, s'obvia la seua vinculació amb la tradició musical clàssica.

Estructuralment, la peça ideal per abordar la música clàssica contemporània inclou referències al context de l'autor, a les innovacions tècniques de les obres i a l'estructura de la composició. Opcionalment, pot incloure alguna breu referència a la interpretació i a l'argument –quan és una obra escènica–. Finalment, pot fer referència al grau de dificultat que suposa la seua audició i a les estratègies per accedir a l'obra. Aquests discursos, doncs, poden inferir en l'estimulació o dissuasió del públic per accedir a les noves obres. La notable presència de la música a les revistes –un element quantitatiu positiu per a la seua difusió– pot tenir en la posició discursiva



del redactor un aliat o un enemic. La seua voluntat divulgativa pot acabar sent determinant per animar els públics a conèixer, primer, i estimar, després, aquestes noves músiques.

En la resta de mitjans de comunicació analitzats la presència de la música clàssica va minvant en relació a dos factors: l'aspecte generalista del mitjà i l'abast massiu del públic. Les emissores temàtiques de ràdio conserven la música clàssica com a element específic. Aquest fet, afavoreix que el ventall de músiques programades pugui ser més ample i que, en igualtat de condicions, la música clàssica contemporània aparega esporàdicament a la graella en programes de tota mena i, a més, compte amb programes monogràfics –com passa, també, en altres estils o gèneres musicals–. Més enllà del tractament, més analític, en algun programa magazine o d'entrevista, en la majoria de les ocasions, els discursos dels presentadors es limiten a presentar i acomiadar l'obra que s'emet. En aquests breus fragments discursius la informació es redueix al títol de l'obra, el compositor i el nom dels intèrprets. Opcionalment, es pot indicar l'any i la ciutat d'estrena. La ràdio temàtica clàssica, a pesar de la –cada vegada major– oferta musical digital, encara acull molts espais de contenidor de música enregistrada.

A diferència de les revistes, l'altra publicació en paper analitzada –la premsa generalista– ens mostra una presència ben escassa de la música clàssica contemporània. En aquest cas, la limitació física de l'exemplar i la necessitat d'incloure informació general de tot tipus fan que la seua inclusió es limite a la secció de cultura i, sempre, dins les comptades ocasions on s'aborda el repertori musical clàssic. El tractament, emperò, ens mostra uns crítics que aborden sense prejudici la música i que, fins i tot, plantegen la redacció de les seues peces de forma que facen atractives les noves propostes musicals als públics. En aquest cas, efectivament, presència i tractament es desenvolupen en direccions contràries.

Finalment, en el cas de la televisió és on hem trobat la presència més ínfima. Sent el mitjà més massiu de tots, la música s'ha vist arraconada –en els canals en obert– als segons canals públics, en uns horaris força intempestius –ben d'hora, al matí, o cap a la mitjanit–. Quan es limita a transmetre concerts enregistrats, el contingut depèn en bona mesura d'allò que s'ha programat a l'auditori en qüestió. En el cas de l'únic programa magazine cultural existent –*¡Atención Obras!*–, la necessitat d'abordar totes les arts en menys d'una hora fa que el temps disponible per al conjunt de la música clàssica siga anecdòtic. Específicament, la presència de la música clàssica contemporània acaba reduint-se a una forquilla que no passa dels 5 minuts setmanals.

En definitiva, la presència de la música clàssica contemporània, dins els mitjans de comunicació analitzats, és força desigual. Com més específic és el mitjà, més possibilitats de trobar referències a aquesta música i d'accedir a gèneres informatius on es contextualitza i divulgue aquesta música. El tractament també és diferent segons si el mitjà es configura com un contenidor de música –el cas de la ràdio i la televisió, principalment– o com un espai per als discursos sobre música.

Finalment, en l'àmbit de les discogràfiques i les plataformes de difusió en *streaming* hem trobat una notable presència de la música clàssica contemporània. En les dues temporades analitzades dels dos segells musicals clàssics de Vivendi –Deutsche Grammophon i Decca Classics–, eren



ja majoritaris els àlbums que apareixien amb mostres de músiques actuals: centrades en l'obra que es presenta i amb el compositor com a gran protagonista. Entre monogràfics de música contemporània i àlbums mixts amb música, també, d'altres èpoques, ens aproximem a un 60% de la producció clàssica total. Tot i això, el gruix de la producció –el 44% en monogràfic i el 82% en conjunt–, l'ocupa la producció d'àlbums amb música clàssica no contemporània.

En el nostre estudi hem centrat la nostra atenció, dins les plataformes de difusió en *streaming*, en el projecte suec Spotify. Aquest gegantí catàleg de música virtual és el que té més seguiment a l'Estat espanyol i major volum de subscriptors de pagament arreu del món. Aquí hem trobat com els àlbums amb música contemporània presentaven unes elevades xifres de reproducció. Encara més, a partir de les dades proporcionades per la pròpia plataforma, hem conegut que aquesta música i, especialment, l'elaborada per una tríada de compositors minimalistes –Einaudi, Richter i Glass– es troba entre les mostres més escoltades de música clàssica.

Tot sembla assenyalar, doncs, que davant l'esgotament del format concert i de la seua limitada adequació per difondre les músiques noves, l'emergència d'aquestes plataformes –més afins a les noves formes de consum cultural– pot suposar una via ben efectiva per a la comunicació de la música clàssica contemporània. En un terreny on han caigut les fronteres i on el menú musical es dissenya a partir d'una navegació hipertextual, el públic pot arribar més fàcilment als creadors actuals. I, efectivament, per mitjà del coneixement arribar al plaer.

Per entendre la situació actual de la música clàssica contemporània cal que conjuguem dos moments històrics (passat i present) i la relació de dos col·lectius diferents, creadors i públics, amb el sistema. En un primer moment, els camins de la creació, a finals del segle XIX i a principis del segle XX, avancen en una direcció que comportarà la superació de l'harmonia clàssica, del sistema tonal i de les formes basades en la textura musical de la melodia acompanyada. Així, la atonalitat, el sistema dodecafònic i el serialisme portaran nous marcs de composició basats en un ingent treball i reflexió intel·lectuals. Ideològicament, aquestes noves propostes acaben sent un atac al sistema artístic musical, basat, per primera vegada en la història, en unes músiques del passat que mai s'han deixat d'interpretar i, per tant, mai s'han hagut de recuperar. La música clàssica contemporània i els seus creadors avantguardistes acaben configurant unes creacions que interpel·len i combaten l'estatus quo formal.

Lluny d'afectar el sistema, aquestes músiques han acabat ubicades en dues posicions extremes: bé fora del sistema –expulsades i obviades–, bé incloses en l'àmbit més exclusiu i esnob del sistema. D'aquesta forma, la vessant crítica i contestatària original d'aquestes obres es dilueix dins un compartiment, convenientment estanc, on pot exercir el rol de música de gran prestigi i reservada per a les elits –culturals– més exclusives, selectes i preparades musicalment i intel·lectualment. Econòmicament, així, s'aprofita fins la darrera opció monetària que ofereixen els segles XX i XXI. Socialment, es possibilita l'emergència d'una nova elit –més minoritària i elevada, encara– que es reconeix en el context del consum, la comprensió i el gaudi d'aquestes noves formes musicals.



En l'àmbit dels públics, aquesta situació ha provocat l'establiment d'una cosmovisió basada en la sacralització de la música clàssica contemporània. Aquest procés, s'ha basat, primer, en la conversió de les músiques del Barroc al Post-romanticisme en sinònims de tota la música clàssica. Una música, que amb tot, encara està a l'abast dels comuns –terme incorporat pels propis actors socials– i de les persones que puguen interessar-se musicalment per ella. L'absència de ferramentes, habitualment entre els públics, que els permeten descodificar la música més enllà del seguiment d'una melodia, provoca que s'establisca un tall. Aquest límit, definit, bàsicament, per la centralitat i ús de les melodies en les obres, constitueix un altre conjunt sonor que es configura com música del més enllà o música després de la música. El seu caràcter espiritual fa que es conceba com una música per als escollits –les elits minoritàries– i que la relació amb ella s'articule per mitjà d'una resposta religiosa: els qui creuen en ella i la practiquen –els creients–, els agnòstics, que no li neguen el valor però que hi participen de forma limitada, i els ateus, directament, aquells que no creuen que tinga cap valor i, per tant, li neguen, fins i tot, la categoria de música. Les elits, alhora, poden actuar de forma sectària, aperturista o apostòlica segons vulguen mantenir el monopoli del seu consum, accepten –i incorporen– crítiques a la seua fe o es dediquen a la prèdica per dur, arreu, la seua veritat revelada.

En resum, la presència de la música clàssica contemporània a l'Estat espanyol és molt desigual i circumscrita a espais molt concrets. Mentre que als mitjans de comunicació generalistes, com la televisió o la premsa, apareix anecdòticament –com més massiu és el mitjà, més residual és la seua presència–, a les revistes musicals, la ràdio, els auditoris i les discogràfiques la presència és més habitual –especialment, centrada, en la música del primer decalustre del segle XX–. El tractament és, també, desigual segons l'àmbit social. Mentre que és una manifestació integrada i plenament assumida entre compositors, intèrprets, docents i gestors; els públics, encara es mostren reticents. D'una banda, perquè no se senten apel·lats per aquesta música i, d'altra banda, perquè no disposen de les ferramentes de descodificació i d'espais adequats on puguen aproximar-se a les noves músiques, sense l'apriorisme del prejudici i amb la guia que ajude a entendre el procés històric, social i intel·lectual que hi ha sota les noves formes de fer música.

8.2. Conclusions en anglés

These conclusions, which we present both in Catalan and English, are used to answer the question which started this research: what is the presence and management of contemporary classical music in Spain? This chapter is, thus, based on the partial answers we have given in every sub-section of the empirical corpora and which now, here, we present in an orderly and complete manner. To maintain the coherence of the research, we have organized these conclusions using the same pattern we used for our research. Thus, we shall focus consecutively on the auditoriums, the artistic groups, the mass media and the record labels and streaming platforms.

The symphonic programs have turned out to be a great space for the music of the 19th and 20th centuries. In absolute terms, these two centuries alternated the prominence within the season



tickets. The trends, however, show greater stability –a settlement– of the music of the 19th century, and a certain backward movement of the music of the 20th century.

Considering contemporary classical music as a unit, the situation is not the same throughout its chronology. On the one hand, in the first decades of the 20th century –until 1949– and in the current decade, this type of music appears frequently. However, from 1950 to 2009, the figures are lower, even than those of the 18th century. This situation has, consequently, a double reading. It is positive, in the logic of the circulation, because it shows the incorporation of the works of the first fifty years of the 20th century into the canon of the classical compositions and because it shows the interest of the institutions in sponsoring new pieces. However, it is negative because it shows the existence of a break with the Second World War as inflexion point. Probably, and despite our initial decision –to link the beginning of this music to the beginning of the 20th century– we should conclude that the first half of the 20th century has stopped being, symphonically, a contemporary period and that the repertoire, for example, of Stravinsky, Shostakóvich or Bartók is already completely incorporated into the classical tradition.

Subsequent musicological works should reassess the year 1945 as the inflection point between contemporary music which has lost the negative connotations and has overcome the ostracism and the music which has not yet been able to access the habitual spaces of the symphonic music. The selection of these data comes, in effect, from the succession of three developments which took place at the time, and which would influence the world socially and musically: the end of World War II, on 2nd September; the death of Anton Webern, on 15th September; and the death of Béla Bartók, on 26th September.

Stylistically, the presence of contemporary classical music has been articulated through concerts for soloists, symphonies, suites, dances, tonal poems and pure symphonic music. This latter genre, with diffuse limits and still with an open definition, has been the vehicle through which the composers have gotten rid of the corsets inherited from Classicism and Romanticism, and have been able to start to compose music without neither pre-established structures nor hermetic norms. In the music of the 20th and 21st centuries, specially, the concert for soloist and orchestra predominates; a form, also predominant in the 18th century and which has become the great perpetuator of the Western musical tradition. The establishment of the soloist musician as a prestigious figure and of recognized virtuosity, is a fact which has been in force since the Baroque period. And it is a socio-musicological reality characteristic of our times, to which composers have also had an answer.

Within these programs, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky and Brahms are the great figures. Untimely classics who always attract the public to the concerts and who constitute the better-known part of the orchestral repertoire. The most common, the one which corresponds to Beethoven, Mozart, Tchaikovsky and Brahms, is articulated through lots of repetitions of a very limited group of works. This is the case with symphonies or concerts for soloists and orchestra, in all cases, and, of Beethoven's overtures, Brahms' serenades and Tchaikovsky's dances. The way Mozart is programmed is just the opposite. From a wider selection of works



–which include as many as 12 different concerts for piano, 11 symphonies, operatic overtures, divertimentos and religious pieces– the frequency can be much lower. As a matter of fact, in the list we have presented, of the 55 more performed pieces, there was none by Mozart. And, in fact, only one piece from the 21st century.

Historically, the symphonic program is synonymous with European music. It is not until we get to the birth of contemporary classical music that we start to find examples of American music and, later, Asian and Oceanic –probably, through the own diffusion of the music and European academic tradition in other parts of the world. Our music, thus, is constructed also in a more universal manner: with a dialogue among creators from all over the world who can contribute to the global heritage with their own local musical experiences. We have not found, however, any evidence of composers of African origin.

Likewise, the program of music from the 20th and, especially, 21st centuries, is the only opportunity we have to access the compositions created by women. The discrimination, in any case, is a fact and we shall need a recovery exercise of the female historic repertoire and a bigger program of contemporary works for the presence of the woman in the program not to be underrepresented.

The presence, thus, of contemporary classical music is closely linked to the democratization movements of the art and globalization. The more advanced the chronology of the pieces is, the greater the chances of finding foreign music in the European reality, or music which has been created by women. As we overcome the elitism of the auditoriums, we shall be overcoming, also, the ethnocentric logics of the post-colonial Europe and the chauvinism of heteropatriarchy. The change in the musical program goes far beyond the sound fact itself and helps to construct a plural and heterogeneous socio-musical reality which will, compulsorily, oblige to consider all the components of the field of the state of the art, its own constructions, and its dynamics.

Internally, as we have seen it in the premieres, the musical reality of Spain answers the principle of a coffee for everyone's taste. We can clearly see the existence of different national realities, which identify with their distinction and which, consequently, promote their musical heritage. Catalonia, Euskadi, Galicia, Andalusia and País Valencià participate in this logic. Madrid, as the capital, behaves as the unifying nucleus. Thus, all Spanish music programmed at the Auditorio Nacional de Música and at the Teatro Monumental, comes from authors of other regions of Spain.

Ultimately, contemporary classical music has, still, a modest presence in the Spanish programmes. The potential to revitalize it and make it more accessible is, thus, important. The question the programmers, artistic directors and groups need to ask themselves is do they want to open the spread of opportunities: to include more variety and more sound richness. They will, probably, find their answer in the hands of a public –a society– who is becoming more diverse, plural and really heterogenic.



Within the analysis of the artistic group of composers and performers we have observed some of the tensions which are present in the field. Firstly, we have seen their link, or lack of it, with the familiar and geographical context which defines the beginning of their interest in music. The greater the individualism, the more the subject separates themselves from their context and grants themselves the sole merit of their life story. However, the cultural recognition is present, specially, in all those artist from territories historically marked by music, such as Euskadi and the Valencian Region.

Another vital chapter upon which we have focused is training. Here, there was also some divergence when establishing which was the main defining element. For some, it was the cultural capital that teaching is; for others, the human capital which implies the sacrifice and the constant dedication to musical art. Finally, the economic capital. An element which, specially due to its absence, marked the social status of the subject.

Through their taste, we have been able to identify a possible historical evolution in the generations prior and after the 1960 decade. Based on the different interpretations of the Jesús Ibáñez's Law and of the musical trends of Rodríguez Morató, we have established a change which manifests itself, particularly, in the position of the avant-garde music and of post-romantic music. In this way, avant-garde music would have gone from being the reversing reading element to becoming the converted object of the law. And the opposite, in the case of the post-romantic creations. This fact would be explained by the establishment to the conservatories, as a training in composition based on the new theoretical trends. While classical training was given at the conservatories, the avant-garde was the most contentious response. Now that the avant-garde music has managed to have a presence in the Academia, it is, however, the most expressive music, the one which develops the role of the critics.

Consequently, in answer to our initial question, the management of contemporary classical music within the academia has evolved. It has changed from being outside the system, involved with the avant-garde, and from being a threat to tradition, to become a source of prestige, the music of reference and, so, the music of the tradition for the 20th and 21st centuries. Unlike what happened with the auditoriums, we shall observe a break in the time evolution, here the change is found among the different musical trends and styles. Thus, current music which has been written in a tonal language and following classic structures is regarded as a historical involution and a repetition of what was already done between the centuries. Contemporary creation, which self-defines itself as such, starts from some formal premises based on textures and where originality is a value in itself.

The dissemination problems of this music and its distancing from the public are understood differently. According to the ideological position, the parties responsible would be: the composers –who would create within a logic of musical onanism and without considering the public–; the public –from whom a minimum interest and effort is expected in order to listen and to wish to understand what is presented in front of them–; or the programmers –figures, frequently, linked to politics and looked down on for their alleged lack of aptitude and knowledge to do their job.



When faced with the terminological problem, we have seen the existence of different strategies. Resignation and, consequently, the assumption of the current concepts, the proposal of new labels or the elimination of labels. The latter, a strategy with more voluntarism than pragmatism since it quickly fails for its lack of precision. In any case, the composers and performers leave this lexical task to musical specialists. This approach has allowed us to see the ideological bias and the paternalistic and ethnocentric logics behind the presumptuous highbrow music or classical music.

Considering the discourses as a group and in perspective, we can see that we live in a moment of constant crisis. The time of avant-guard, in its purest and most experimental branch, is coming to its end. However, it will continue in force, in the collective thinking of the artists, their distance from the public, the difficulty when trying to approach it and the paradox of a society living with their back to the art of their time. The pressure of the capitalist system is restless and the members of the art field cannot be ignorant of it. Europe, for many centuries, has been an example of patronage and public funding. Artistic freedom and freedom of expression have developed, thus, without the public. But at a time where privatization develops and the liberal model battles to impose itself in all fields, the game rules are destined to change. And, if this happens, we should continue to pay attention to what composers and performers do when they have to fill halls in order to survive financially.

This same debate takes place within the cultural and academic management fields. In this case, there are two power positions which can, to a certain extent, influence the cultural program and the training plans, respectively. In this case, the incidence of the generalized Arrow effect and the social class of origin are especially important. With a Bourdian reading, we can understand that power positions are inherited and that, in this way, the reproduction of the social structure in the future is ensured.

The fact that the task is developed in the context of the public institutions helps emphasize the paradigm of the democratization of art. Some want their pupils to be well-prepared to face the challenges of the artistic profession. The others' main objective is to fill their halls and to get as many members of the public, and for them to be as diverse as possible. Their management task is regarded as something very separate from the artistic act: aesthetics and creativity against legislation and budgets. A discursive position which turns out to be contradictory to its usual task of continually coordinating and combining elements with both sides of the equation in a continuous line.

As regards contemporary classical music, the exhaustion of the current concert model –based on the 19th century tradition– is obvious. The concert format, the legislation of art and the current communicative strategies do not serve to attract the public to the new types of music. However, in front of this situation, we have distinguished two different ways of justifying the need for a change. The first, constructed around the concept of responsibility, considers that its current task is both to provide the public with all the historical cultural manifestations and to add a series of creations to the repertoire in order to conform to the musical tradition of our time. The second is based on taste, the idea of knowing that the new types of music can be



instruments which can provide pleasure and, so, which we can share with the public so that they can also enjoy them.

The strategy to overcome this expired model seems to be shared by all the social agents of these contexts. The task would consist in shifting the focus of our cultural work from the what, from the content, to the how, the container. Both the academia and the cultural management world know that we have to rethink the way in which we bring music to the public: concert, publicity, nomenclature, images, or staging. It is also obvious here that any approach must inextricably combine economic and creative elements.

In the study of the cultural consumption we have had to restrict ourselves to, basically, the big State surveys and, practically, focus on classical music in general. Through this revision of the macro sociological data, we have observed many parallelisms between current music – a synonym used by the surveys for popular music, light music or consumption music– and classical music. In both cases, the people interviewed appealed to the same arguments when justifying a greater cultural consumption. Women are also always those who manifest more interest and a greater consumption of all types of music.

Classical music has the advantage of a more homogenic monitoring throughout all age groups, while current music, however, has a markedly young consumption. However, the fact that the majority of people indicates that they do not buy classical music causes this manifestation to be associated to intellectual elitist elements. Faced with this metaphysical challenge, people show rejection.

In view of these data, the great handicap contemporary classical music faces is the combination of two different circumstances. On the one hand, its public is constituted, mainly, by adult people and from the higher levels of the population pyramid: specifically, the age group where people tend to think more that everything has already been invented in music. Simultaneously, it is young people who appear more favorable to new proposals and to experimentation. An age group where, however, the group has greater weight when conditioning taste and, consequently, it is more difficult to think of going to an auditorium if it is not collectively. So, contemporary classical music finds itself in the middle of a series of contradictions: it is not welcomed by people who attend its space, and yet, it could connect better with those members of the public who are not used to visiting the cultural centres where it is developed.

Our conclusions, in this case, can be used to guide the task of the cultural programmer or of those musical artists –both performers and composers– who want to find a new public for a new music. The key, as we have seen, would be in making music reality –music of new creation, experimentation and audacity– match the personal worldview and the logic of consumption –modulated from the need to feel included and recognized in the group of peers and to distance themselves from the previous generation– of the younger ones. Once we have overcome the feeling that classical music cannot be understood or if we awake their curiosity by emphasizing the peculiarity of contemporary classical music, we shall make it easier for their objective public to feel the appeal of the musical offer and to feel that, really, the doors



are open for them –physically, at the concert halls and, psychologically, to a space which can give personal satisfaction. Once we get here, group pressure and the appeal will do the rest. In any case, we shall have to constantly keep an eye in order to, always, address the relevant message for the relevant public. Otherwise, any attempt to communicate would fail as it will not share the language, the context, or the space.

The specific data of the cycles organized by the Centro Nacional para la Difusión Musical, for the 2013-2014 season, show us a cultural activity centred in the region of Madrid, where we found more than half of the concerts and over 70% of the public. Contemporary classical music is the type of music which accumulated more concerts but it was taken over by Baroque music in terms of the audience. The 5 monographic cycles of this music managed to attract, within their respective recipients, attendance percentages which oscillate between almost 90% of the 20/21 series at Museu Reina Sofia and 68% at Alicante Actual.

In this specific cycle at Alicante Actual –heir to the Festival de Música Contemporània d'Alacant– has given us results of the programs and attendance which we have obtained directly. Between the seasons 2013-2014 and 2016-2017, we have witnessed a decrease in the numbers of ensembles hired and a slight variation in the most reduced chamber groups –duets, trios and quartets. In this latter season we have witnessed a greater monographic of soloists, without the collaboration of any group. In the case of the two main seasons within this range, we have counted the number of members of the public and the typology of the repertoire –in the case of contemporary monographic programs or mixed ones- and those of the performer. Only 6 out of the 16 concerts analysed were monographic. Once the relevant statistic indexes have been calculated, we have seen that there is no dependency between the volume of the public and the typology of the repertoire or the group.

Out of all the different types of mass media we have analysed, current classical music magazines are the most accessible space for contemporary classical music. These publications, which have, normally, had public funding and sponsors, can afford to collect samples of all the classical music tradition: from the old music to current creations. Currently, they face a new challenge. The digitalization process represents a considerable change in the consumption forms and, probably, the model we present here will have expired and be unsustainable within a few years. As an example, the magazines with the greatest number of advertising issues, Scherzo, has gone down from 42 to 29 issues only in one year. For now, however, some determining ideological elements –chauvinism and nationalism– included in some of these publications, allow us to sense that, its recipient is a male conservatist reader. This fact could delay for a while the incidence of the new forms of consumption.

The presence of contemporary classical music has been overwhelming in 4 of the 6 periodical genres analysed. Only in the opinion and musical critique sections has the presence of the rest of the classical types of music been the same or greater, respectively. Given that this content is determined by the editorial novelties, these data show a discographic market more conservative and pragmatic when registering titles which, in theory, should guarantee a minimum number



of sales. In the rest of cases – news, interviews, articles and stories –we always find a greater number of informative cells with the presence of contemporary classical music.

The analysis of the content, which we have structured from the elements already identified in previous works, has been useful when collecting new discursive samples around contemporary classical music. Even in the issues analysed, due to its novelty, this music is approached from its limitations, definitions, characterization, contextualization, the prestige of the performers and composers, the access and conflict.

Regarding the first element –limitations– we have found the same debate which we mentioned at the beginning of this volume about the chronological beginnings of contemporary classical music. In the second, which deals with terminological proposals, we have identified up to six different linguistic strategies: the identification through the negation of what is not, the conceptualization from the chronology, the use of tecnicisms or neologisms (post-avant-gard), the contemporary concept with its new variations, the use of terms from the lexical field of novelty (modern, current, new) and the inclusion of rethorical figures such as metaphors.

Contemporary classical music has been characterized through geographical, historical, musicological and religious references. Furthermore, occasionally the language was so full of tecnicisms that it lost -intentionally?- the divulgative character of the magazine. The contextualization of music is one of the most used elements and with more relevance within the group of texts: the proximity of creators and the greater quantity of direct information of the composition process allow for an indepth analysis of specific details. This way, we have found personal details about the author and the context of the creation of the piece. In the former there are references to the religious life, working life, formative trajectory, aesthetic preference, sexual orientation and character. Historical data of the composition and the premiere and the data provided by the authors –usually as literal quotes– allow for a richer and choral story than in the pieces of authors who are no longer present.

The provisional nature of the limitations and concepts is also a characteristic of the prestige of the composers and, even, the performers who write and interpret contemporary classical music. That is why, frequently, in these publications it is necessary to make explicit the acknowledgment of authors with praise or, also, with critiques of certain works. The quality of the authors can be made explicit with three different formulas: taking for granted their social acceptance, indicating their condition of resident composers of an orchestra or auditorium or mentioning some of the prizes received. As regards performers, and apart from indicating their suitability for the interpretation of this repertoire, they normally appeal to their commitment to contemporary classical music. The unequal situation of this type of music causes the performers to take militant positions.

The two final points, access and conflict, are also indicators of the current situation of contemporary music. Usually, in the pieces which deal with this music, the discourse includes references to how difficult or easy it is to listen to it. Unlike the rest of the repertoire, these



creations also receive the verdict of the writer. A judgment which can greatly influence the public when attending a concert or buying an audiovisual product. The conflict, finally, includes the social battle inherent to this musical expression: sometimes reproducing the conflict – especially with texts which insist on the breaking off with the public– sometimes encouraging to overcome it by a committed and militant position with the music of our time.

The analysis of these publications has allowed us to identify four types of contemporary classical music according to their discursive treatment: experimental avant-garde music, popular contemporary music, music of the territory and music for complementary uses. The first type is usually the one with the most number of discursive elements as, in the rest of cases, the fact of the contemporaneity is not central for the development of the text. Thus, the second type of music is shown as a natural evolution of the repertoire – and its inclusion into the musical canon is taken for granted-; the third type of music is linked to the territory and is explained by emphasising the richness of the State heritage; and the fourth type of music does not make explicit its link with the classical musical tradition.

Structurally, the ideal piece to deal with contemporary classical music includes references to the context of the author, the technical innovations of the pieces and the structure of the composition. Optionally, it can include a brief reference to the performance and plot –in the case of scenic works. Finally, it can refer to whether it is difficult to listen to, and the strategies to access the piece. These discourses can positively or negatively influence the access to new pieces. The notable presence of music in the magazines –a positive quantitative element for its diffusion– can have an ally or an enemy in the discursive position of the writer. His divulgative will can be a determining factor when encouraging the public to get to know first, and love, later, these new types of music.

In the other types of mass media analysed, the presence of classical music decreases depending on two factors: the generalist aspect of the medium and the massive supply of the public. Thematic radio stations preserve classical music as a specific element. This widens the range of programmed music and, under the same conditions, contemporary classical music can appear sporadically in all kinds of programs and, and can have monographic programs dedicated to it – like other styles and musical genres. Apart from a more analytical approach in some magazine or interview programs, on most occasions, the discourses of the hosts are limited to introducing and conclude the piece that is being broadcast. In these short discursive fragments the information is reduced to the title of the piece, its composer and the name of the performers. Optionally, it can also mention the year and city of the premiere. Thematic classical radio, despite the increasing digital musical offer, still includes a significant amount of recorded music programs.

Unlike magazines, the other paper publication that we have analysed –the generalist press– shows a very reduced presence of contemporary classical music. In this case, the physical limitation of the issue and the need to include all kinds of general information makes its inclusion to be limited to the cultural section and, always, within the very few occasions where the classical musical repertoire is dealt with. However, we find some critics who approach



music without prejudices and who even try to write their articles in such a way that they make the new musical proposals attractive to the public. In this case, presence and approach develop/run in opposite directions.

Finally, as regards television, it is here that we find the most negligible presence. Being the most extensive means of communication, music has been cornered –in freeview channels– into the second public channels, at untimely times –very early in the morning, in the morning or around midnight. When it only broadcasts registered concerts, the content greatly depends on what has been programmed at the auditorium in question. In the case of the only existing cultural magazine program, the need to deal with all forms of art in less than an hour makes the time available for all classical music anecdotic. Specifically, the presence of contemporary classical music is limited to a window of less than 5 minutes per week.

In summary, the presence of contemporary classical music within the mass media analysed is quite uneven. The more specific the means is, the more possibilities of finding references to this type of music and of accessing informative genres where this type of music is contextualized and spread. The approach also differs depending on whether the means is configured as a music container –as is the case of radio and television, mainly– or as a space for discourses about music.

Finally, as regards record labels and diffusion platforms in streaming, we have found very positive results for contemporary classical music. In the two analysed seasons of the two classical music labels of Vivendi –Deutsche Grammophon and Decca Classics–, there was already a majority of albums with contemporary music, focused on the work which is represented and with the composer as the main protagonist. Among monographs of contemporary music and albums mixed with music also from other times, there are approximately 60% of the total classical production. Despite this fact, most of the production –44% in monographic and 82% in total– is used for the production of albums of non-contemporary classical music.

In our research we have focused, within the diffusion platforms in streaming, on the Swedish Spotify project. This huge catalogue of virtual music is the one which has the greatest number of followers in Spain, and a greater number of paying subscribers around the world. Here we have found that contemporary classical music albums had high reproduction figures. Furthermore, from the data provided by the platform itself, we have learnt that this music and, especially, the one elaborated by a triad of minimalist composers –Einaudi, Richter and Glass– is among the most listened to classical music.

It is worth mentioning that, given the exhaustion of the concert format and its limited suitability for the diffusion of new types of music, the emergence of these platforms –more similar to new forms of cultural consumption– can mean a very effective way for the diffusion of contemporary classical music. In the territory where it has landed, the frontiers and the musical menu is designed from a hypertextual navigation, so the public can have easier access to current creators. And, actually, through knowledge comes pleasure.



In order to understand the current situation of contemporary classical music we have to conjugate two historical moments (past and present) and the relationship of two different groups, creators and the public, with the system. Initially, the paths of creation, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, follow a direction which will involve the overcoming of classical harmony, of the tonal system and the forms based in the musical texture of the accompanied melody. Thus, atonality, the dodecaphonic system and serialism will bring new composition frameworks based on hard work and intellectual reflection. Ideologically, these new proposals end up being an attack on the musical artistic system based, for the first time in history, on types of music from the past which have never been stopped being performed and, consequently, have never had to be recovered. Contemporary classical music and its avant-garde creators end up configuring some creations which appeal and fight against the formal status quo.

Far from affecting the system, these types of music have ended up being placed in two extreme positions: either outside the system –thrown out and forgotten– or included in the most exclusive and snobbish environment of the system. In this way, the original critical and anti-establishment branch of these works is diluted within a compartment, conveniently sealed, where it can exercise the role of music of great prestige and reserved for the most exclusive, selective and musically and intellectually prepared –cultural– elites. Financially, it takes advantage of the last financial option offered by the 20th and 21st centuries. Socially, it allows for the appearance of a new elite –even smaller and more highbrow– which is recognized in the context of the consumption, the comprehension and the enjoyment of these new musical forms.

In the context of the public, this situation has caused the establishment of a worldwide vision based on the sacralization of contemporary classical music. This process has been based, firstly, on the conversion of the music from the Baroque to Post-Romanticism into synonyms for all classical music. Music which is still accessible to the layman –a term which has been incorporated by the social actors themselves– and the people who can be musically interested in it. The lack of tools, usually among the public, which allows them to decodify music beyond the following of a melody, causes a break. This limit, defined, basically, by the centrality and use of the melody in the works, constitutes another sound group which is configured with music from beyond or music after music. Its spiritual character causes it to be conceived as music for the chosen –the minority elites– and the relationship with it to be articulated through a religious answer: those who believe in it and practice it –the believer–; the agnostics, who do not deny its value but who participate partially; and atheists, directly, those who do not believe that it has any value and, consequently, deny, even its categorization of music. The elites can act in a sectarian way, progressive, or apostolic depending on whether they want to maintain the monopoly of its consumption, accept –and incorporate– critiques to its faith or dedicate themselves to preaching in order to have its truth revealed all over the world.

In summary, the presence of contemporary classical music in Spain is very unevenly matched and circumscribed to very specific spaces. While in the generalist media, such a television or the Press, it appears anecdotally –the more massive the means is, the more residual its



presence—in musical magazines, radio, auditoriums and record labels its presence is more usual—especially, focused on the music of the first fifty years of the 20th century. The approach is, also, uneven depending on the social environment. While it is an integrated manifestation and completely assumed among composers, performers, teachers and managers, the public, is still reluctant. On the one hand, because this music does not appeal to them and, on the other hand, because they do not have the decodification tools and relevant spaces where they can get closer to the new music, without any prior prejudice and with the guidance needed to help them to understand the historical, social and intellectual process underlying the new ways of making music.

8.3. Excurs a propòsit de l'epistemologia

Per a qui faig aquest treball? Per a tu, societat, perquè crec que pots ser més justa, més lliure i més respectuosa amb les altres i amb la terra. A qui arriben, de fet, els treballs de les sociòlogues? Quins canvis, efectius, poden provocar? Des de la desesperança, no ho se.

El Sistema, en la seua maldat infinita, ens ha convertit en éssers buits i ens utilitza per seguir alimentant la seua insaciable avarícia. Per sota, cadàvers de supervivents que es creuen que viuen en llibertat, en democràcia i que són propietaris del seu destí. Moriran sense haver-se vist, ni una sola vegada, la seua mirada.

El Nou règim, sortit de la darrera volta de rosca del capitalisme, ha engreixat el monstre del feixisme, de la xenofòbia i del totalitarisme. Un (altre?) fantasma torna a recórrer Europa. I en el procés de manipulació mediàtica, la mentida s'erigeix en la veritat alternativa. Els lladres ens acusen de robar, els qui se salten les lleis ens acusen de prevaricació, els qui s'alimenten de consignes buides ens acusen de sectaris, els qui ens volen aniquilar culturalment diuen que els imposen la llengua.

Amb aquest context de garrot vil, per sort, metafòric, ens alcem cada dia amb l'objectiu d'aportar quelcom a la societat i de construir un món millor. I ho fem amb la certesa que no tenim la veritat absoluta, que no som més que ningú i que no volem un despotisme il·lustrat. Les nostres armes són més curtes i les nostres regles ens permeten menys moviments. Juguem aquesta partida amb peons. Davant de nosaltres, les monarquies—consanguínies i de capitals—i totes les peces de què disposa el poder per aniquilar el nostre missatge.

El nostre treball, benvolgudes sociòlogues, és una prèdica en el desert. És una veu que crida afònica si abans no ens han precedit les mestres. Els drets humans, el pensament crític i el respecte són els tres sagraments de la nostra salvació. Sense això, la persona s'enfronta nua i vulnerable a un món—el d'ells—que vol passar-nos per sobre. A un *món feliç* que ens ha robat la terra, ens ha expropiat tota la riquesa que creem mentre ens fa callar amb engrunes. Un món gris i fosc que crema els nostres boscos i que ens ha capturat i pervertit paraules universals: llibertat, honradesa, dignitat.



Davant d'aquesta situació miserable només em queden dues opcions. Abandonar-me i esperar la mort mentre abraça a Nietzsche o recordar que he vist als vostres ulls *la llum que canviarà el demà* i que, mentre hi haja un nosaltres i uns ulls que brillen, valdrà la pena seguir lluitant.

És necessari que pensem que mai havíem estat tan mal com ara: nosaltres no hem viscut cap altre temps pretèrit. Però també hem de tenir ben present que, com a humanitat, hem eixit de forats més foscos, hem segat cadenes més gruixudes i ens hem tret benes més atapeïdes. Els núvols no ens deixen veure el sol però ens porten la pluja que farà créixer les noves llavors.

Aquest treball, tot el meu bagatge i tot el que soc, està a la vostra disposició. Tant de bo, ens tornem a trobar aviat...





9. Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la Nueva música*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Aharonián, C. (2002). *Introducción a la música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- Alier, R. (2008). Prólogo. En *Guía universal de la música clásica* (pp. 9–11). Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Alonso, L. E. (2013). La Sociohermenéutica como programa de investigación en Sociología. *ARBOR Ciencia, Pensamiento Y Cultura*, 189(761), 1–15.
- Ariño Villarroya, A. (2007). Música, democratización y omnivoridad. *Política y Sociedad*, 44, 131–150.
- Ariño Villarroya, A. (2010). *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ariño Villarroya, A. (2015). *Culturas en tránsito: la encrucijada de las prácticas culturales hoy*. Conferència, Universitat de València.
- Aristóteles. (1998). *Poética*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Arvidsson, A. (2011). The Present-day Composer: Performing Individuality and Producing on Commission. En M. Fredriksson (Ed.), *Current Issues in European Cultural Studies* (pp. 515–520). Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Attali, J. (1977). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. València: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- Audiència. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (p. 168). Institut d'Estudis Catalans.
- Aviñoa, X. (2009). El públic actiu. En *La música i el seu reflex en la societat* (pp. 39–47). Barcelona: Indigestió Musical SL.
- Baltzis, A. G. (2005). Globalization and Musical Culture. *International Musicological Society*, 77(1), 137–150.



- Baricco, A. (2008). *El alma de Hegel y las vascas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Barker, M., i Beezer, A. (Eds.). (1994). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beckingham, C. (2009). *Moribund Music: Can Classical Music be Saved?* Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Bengoechea, M. (2007). Rompo tus miembros uno a uno (Pablo Neruda): De la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer. *Circunstancia: Revista de Ciencias Sociales Del Instituto Universitario de Investigación Ortega Y Gasset*, 12, 25–41.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos vol. 1: filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Bennett, H. S. (1988). Cambios en el sonido: el pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música. *Papers: Revista de Sociología*, 29, 197–226.
- Berendt, J. E. (2000). *El jazz: de Nueva Orleans a los años 80*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bernstein, L. (2002). *El mestre us convida a un concert: Concerts per a joves*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Blacking, J. (2007). Música, cultura e experiència. *Cadernos de Campo*, 16, 201–218.
- Blauert, J. (2013). Conceptual Aspects Regarding the Qualification of Spaces for Aural Performances. *Acta Acustica United with Acustica*, 99(1), 1–13.
- Blaukopf, K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
- Bliss, A. (1934). Aspects of Contemporary Music. *The Musical Times*, 75(1095), 401–405.
- Bloor, D. (1976). *Knowledge and Social Imagery*. London: Routledge.
- Bonds, M. E. (2014). *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.
- Born, G. (2010). The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 4(2), 171–208.



- Born, G., i Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western Music and Its Others*. London: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, 5, 11–17.
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En P. Bourdieu (Ed.), *Sociología y Cultura* (pp. 135–141). México: Conaculta.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., i Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Brecht, B. (1981). Teoría de la radio (1927-1932). En Ll. Bassets (Ed.), *De las ondas rojas a las radios libres*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Brennan, J. A. (2001). *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdés.
- Burge, D. (2002). Contemporary Music Review. *A Style to Fit the Purpose*, 21(1).
- Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz: musicalités, féminités, marginalités*. París: CNRS Éditions.
- Busquet i Duran, J. (1999). Crítica a la distinció cultural. *Revista Catalana de Sociologia*, 10, 75–102.
- Cardona Moltó, M. C. (2006). *Diversidad y educación inclusiva: Enfoques metodológicos y estrategias para una enseñanza colaborativa*. Madrid: Pearson Educación.
- Cattin, G. (1987). *Historia de la música, vol. 2: el Medioevo I*. Madrid: Ediciones Turner.
- Cho, D. K. (2009). Adorno on Education or, Can Critical Self-Reflection Prevent the Next Auschwitz? *Historical Materialism*, 17(1), 74–97.
- Christensen, T. (2002). Rameau, Jean-Philippe. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 778–806). Oxford University Press.
- Ciria, A. (2003). Contra la democratización del arte. *Thémata: Revista de Filosofía*, 30, 137–155.



- Cœuroy, A., i Baker, T. (1929). Further Aspects of Contemporary Music. *The Musical Quarterly*, 15(4), 547–573.
- Conde Gutiérrez del Álamo, F. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Creech, A., Papageorgi, I., Duffy, C., Morton, F., Hadden, E., Potter, J., ... Welch, G. (2008). Investigating musical performance: commonality and diversity among classical and non-classical musicians. *Music Education Research*, 10(2), 215–234.
- Cruces, F. (Ed.). (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Cuscó i Clarasó, J. (2001). Música i cultura. *Revista Catalana de Musicologia*, 1, 209–217.
- Custer, A. (1965). Contemporary music in Spain. *The Musical Quarterly*, 51(1), 44–60.
- Dahlhaus, C., i Eggebrecht, H. H. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- Dalia Cirujeda, G., i Pozo López, Á. (2006). *El músico: una introducción a la psicología de la interpretación musical*. Alcorcón: Mundimúsica Ediciones.
- Day, T. (2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Juan Ayala, O. (2012). *¿Beethoven y Goya en tu cerebro?: pictomusicadelfia para todos*. Juan Ayala, Octavio de.
- De La Fuente, E. (2007). The “New Sociology of Art”: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology*, 1(3), 409–425.
- De La Fuente, E. (2011). *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*. New York: Routledge.
- Del Val, F. (2015). Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares. *Methaodos: Revista de Ciencias Sociales*, 3(1), 33–48.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud Mental*, 33(6), 543–551.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Tres Cantos: Ediciones Akal.



- Downs, P. G. (1998). *La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Dufour, M. (2016). Cien años de “El amor brujo” (1915 -2015): Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular. *Methaodos: Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 148–162.
- Eco, U. (1993). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Edwards, J. M. (1989). Women and Music. *NWSA Journal*, 1(3), 506–518.
- Ehrenreich, B. (2008). *Una historia de la alegría*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Eisler, H. (1999). *A Rebel in Music*. London: Kahn & Averill Publishers.
- Ennis, P. H. (1992). *The seventh stream: The emergence of rocknroll in American popular music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Eyerman, R., i Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambdrige University Press.
- Farina, A. (2014). *Soundscape Ecology: Principles, Patterns, Methods and Applications*. Heidelberg: Springer.
- Ferreira, M. (2007). La nueva sociología de la ciencia: el conocimiento científico bajo una óptica post-positivista. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15(1), 1–17.
- Ferro Bayona, J. (2009). *La palabra en la música: ensayos sobre Nietzsche*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Figaredo, R. (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.
- Fineberg, J. (2006). *Classical music, why bother?: hearing the world of contemporary culture through a composer’s ears*. New York: Routledge.
- Fischerman, D. (2009). Música (aún) contemporánea. *Letras Libres*, 91, 6–9.
- Flores, S. (2010). Sociedad, cultura y educación musical. En A. Giráldez (Ed.), *Música: Complementos de formación disciplinar* (pp. 9–34). Editorial Graó de IRIF, Ministerio de Educación.
- Foucault, M. (1994). *Dits et ecrits II*. París: Éditions Gallimard.



- Foucault, M., Boulez, P., i Rahn, J. (1985). Contemporary music and the public. *Perspectives of New Music*, 24(1), 6–12.
- Fouce Rodríguez, H. (2010). De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha. *Comunicar*, 17(34), 65–72.
- Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 178–196.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces i E. All (Eds.), *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología* (Vol. 0, pp. 413–435). Madrid: Ed. Trotta.
- Frith, S., Straw, W., i Street, J. (2004). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gajardo Acuña, M. (1970). El Raga Hindú, un mundo en sí mismo. *Revista Musical Chilena*, 24(110), 39–54.
- Gallo, F. A. (1987). *Historia de la música, vol. 3: el Medioevo II*. Madrid: Ediciones Turner.
- García Arnau, A. (2015). *De la música y su reproductibilidad mecánica: una aproximación sociológica*. Universidad Complutense de Madrid.
- García del Busto, J. L. (2007). Música ¿contemporánea? *Paradigma*, 4, 12–14.
- García Ferrando, M. (Ed.). (2010). *Pensar nuestra sociedad globalizada: una invitación a la sociología*. València: Tirant lo Blanch.
- García Jiménez, M. (2008). Música, lenguaje universal. *Revista de Antropología Experimental*, 8, 287–295.
- García Jiménez, M. (2009). Creatividad y/o patrimonio: música culta vs. música popular. *Papeles Del Festival de Música Española de Cádiz*, 4, 341–367.
- García Jiménez, M. (2013). Homo modulans (III): de la naturaleza de la música. *Música Oral Del Sur: Revista Internacional*, 10, 183–206.



- García Laborda, J. M. (1992). Didáctica de la nueva música. *Revista Interuniversitaria de Formación Del Profesorado*, 13, 87–98.
- Gayo, M., i Teitelboim, B. (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.
- Gentilucci, A. (1977). *Guía para escuchar la música contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Giddens, A. (2000). *Sociología*. (T. Alberó, J. Alborés, A. Balbás, J. A. Olmeda, J. A. Pérez Alvarar, i M. Requena, Eds.). Arganda del Rey: Alianza Editorial.
- Gilbert, H. F. (1917). Folk-Music in Art-Music: A Discussion and a Theory. *The Musical Quarterly*, 3(4), 577–601.
- Giró, J., Cascudo, T., Shepherd, J., Marín, M. Á., Menger, P.-M., Citron, M. J., ... Frith, S. (2010). *Sociología de la música – temario*. Manuscrit no publicat. Universidad de la Rioja, Logroño, España.
- Glass, P. (2009). Música y tecnología. *Letras Libres*, 91, 16–18.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- González de Cossío, F. (2014). *Musicalia: apuntes para el conocimiento y degustación de la música culta*. Querétaro: González de Cossío, Francisco.
- González de la Fe, T., i Sánchez Navarro, J. (1988). Las sociologías del conocimiento científico. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 43, 75–124.
- González Gómez, J. P. (2003). *Orientación profesional*. Sant Vicent del Raspeig: Editorial Club Universitario.
- Gould, S. J., i Vrba, E. S. (1982). Exaptation - A Missing Term in the Science of Form. *Paleobiology*, 8(1), 4–15.
- Grout, D. J., i Palisca, C. V. (2001). *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Brito, J. (2009). Introducció a la lògica del anàlisi del discurs. En *Introducción a las técnicas de investigación social* (pp. 245–264). Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces.



- Haggin, B. H. (1932). The Music That Is Broadcast in America: A Study of the American Wireless Mind. *The Musical Times*, 73(1070), 305–308.
- Hallam, S. (2006). *Music Psychology in Education*. London: Bedford Way Papers.
- Hargreaves, D. J., i North, A. C. (1999). The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of Music*, 27, 71–83.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Helguera de la Villa, E. (2009). Conexiones y cortocircuitos en la era virtual del acelerador de partículas. *Letras Libres*, 91, 12–15.
- Hennion, A. (1988). De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 153–177.
- Hennion, A. (2003). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. En M. Clayton, T. Herbert, i R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 80–91). London: Routledge.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17(34), 25–33.
- Hennion, A. (2015). *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Hernández Iraizoz, D. (2013). Theodor Adorno: elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 80, 123–154.
- Hernández Martí, G.-M. (2002). *La festa reinventada: calendari, política i ideologia en la València franquista*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Ho, F. W. (1995). What Makes “Jazz” the Revolutionary Music of the 20th Century, and will it Be Revolutionary for the 21st Century? *African American Review*, 29(2), 283–290.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). La sociología de la música: teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria: Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14, 75–84.



- Ibáñez, J. (1985). Las medidas de la sociedad. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 29, 85–127.
- Ibáñez, J. (1986). Termodinámica del regalo. *Revista de Occidente*, 67, 79–94.
- Ibáñez, J. (1988). La creación, juego de distinciones. En *Nuevos avances en la investigación social: la investigación social de segundo orden, Volumen 2* (pp. 7–10). Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Ibáñez, J. (1991). *El regreso del sujeto: la investigación social de segundo orden*. Santiago de Chile: Editorial Amerinda.
- Ibáñez, J. (1997). Posibilidades y límites de la democracia. En *A contracorriente* (pp. 61–79). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ibáñez, J. (2002). Perspectivas de la investigación social: el diseño en las tres perspectivas. En M. García Ferrando, F. Alvira, i J. Ibáñez (Eds.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación* (pp. 57–98). Madrid: Alianza Editorial.
- Ibáñez, J. (2003). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Ibáñez, J. (2014). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Tres Cantos: Siglo XXI de España Editores.
- Idhe, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press.
- Iglesias Lozano, I. (2001). Situación actual del sector de la música en España. *Información Comercial Española, ICE: Revista de Economía*, 792, 139–150.
- Iglesias Simón, P. (2005). Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: Blade Runner de Ridley Scott. *Área Abierta*, 1–9.
- Jacobs, R. L. (1955). “Appreciating” Contemporary Music. *The Musical Times*, 96(1350), 418–419.
- Jafflin, K., Cochrane, T., Fantini, B., i Scherer, K. R. (2013). *The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Oxford University Press.
- Jorgensen, E. R. (2003). *Transforming music education*. Indiana University Press.
- Kadushin, C. (1974). *The American Intellectual Elite*. Boston: Little Brown.



- Kassabian, A. (2013). You Say Invisible, I Say Ubiquitous: A (Formally Former) Student's Response to Philip Tagg's "Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music." *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 3(2), 86–95.
- Keller, H. (1955). "Contemporary" Music. *The Musical Times*, 96(1345), 131–132.
- Kidd, W., i Reynolds, S. (2014). *Contemporary French cultural studies*. Routledge.
- Kieswetter, V. K. (2014). Music. En T. Teo (Ed.), *Encyclopedia of Critical Psychology* (pp. 1209–1211). New York, NY: Springer New York.
- Kosugi, Y., Ikebe, J., Takakura, K., i Kumagai, Y. (1982). Method and randomized electrical stimulation system for pain relief. Google Patents.
- Krout, R. E. (2007). Music listening to facilitate relaxation and promote wellness: Integrated aspects of our neurophysiological responses to music. *The Arts in Psychotherapy*, 34(2), 134–141.
- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kunst, J. (1959). *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its problems, Methods and Representative Personalities to which is added a Bibliography*. The Hague: Nijhoff.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lazarsfeld, P. F., i Merton, R. K. (1985). Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada. En M. Moragas Spa (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas* (Vol. 2) (pp. 22–49). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ledón Sánchez, A. (2003). *La música popular en Cuba*. Oakland: IntelliBooks Publishers.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Lieberman, A. (1993). *De la música, el amor y el inconsciente: búsqueda de una certeza y fragmentos de una intimidad*. Barcelona: Gedisa.
- Lopes, E. (coord). (2011). *Perspectivando o ensino do instrumento musical no séc. XXI*. Évora: Fundação Luís de Molina.
- Lopes, E. (coord). (2013). *Pluralidade no ensino do instrumento musical*. Évora: Fundação Luís de Molina.



- Lopes, P. (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macdonald, C., Morreau, A., Souster, T., Carr, I., i Parker, E. (1976). Contemporary Music Network: A Discussion. *Tempo*, 119, 7–14.
- Marco, T. (2011). Las edades de los públicos. *Melómano*, 163, 76–77.
- Martí i Pérez, J. (1995). ¿Necesitamos aún el término «etnomusicología»? *Revista de Musicología*, 20(2), 887–894.
- Martí i Pérez, J. (2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Martí i Pérez, J. (2009). Como el aire que respiramos: músicas ambientales en espacios de la cotidianidad. *Música Oral Del Sur: Revista Internacional*, 8, 157–169.
- Martí i Pérez, J. (2015). No sense la meva música: la música com a fet social. *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, 20(2), 4–25.
- Martín Cabello, A. (2004). El sonido de la cultura postmoderna: una aproximación desde la sociología. *Saberes: Revista de Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales*, 2.
- Martín Criado, E. (2014). Mentiras, inconsistencias y ambivalencias: Teoría de la acción y análisis de discurso. *Revista Internacional de Sociología*, 72(1), 115–138.
- Martindale, C. (2007). Deformation forms the course of literary history. *Language and Literature*, 16(2), 141–153.
- Mas i Sempere, X. (2010). La música en la transición a la TDT: Programas televisivos y experiencias multimedia. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca, i À. Peris (Eds.), *La calidad de los contenidos audiovisuales en la multidifusión digital* (pp. 109–124). Barcelona: Editorial UOC.
- Mas i Sempere, X. (2011). *Aproximació a la Sociologia de la música clàssica contemporània: un estudi exploratori*. Universitat de València.
- Mas i Sempere, X. (2013a). ¿A qué suena nuestro planeta?: La banda de sonido en el documental Tierra. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca, i À. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 131–143). Barcelona: Editorial UOC.
- Mas i Sempere, X. (2013b). La presència de la música clàssica contemporània als auditoris de l'Estat espanyol. En L. Arroyo Moliner i M. Simó Solsona (Eds.), *VI Congrés Català/Internacional de Sociologia. Societats i cultures, més enllà de les fronteres: Publicacions completes* (pp. 618–641). Associació Catalana de Sociologia - Institut d'Estudis Catalans.



- Mas i Sempere, X. (en premsa). Sociology of Music. En *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture* (Sturman, J).
- Mateos Moreno, D. (2011). Familiaridad de los futuros maestros de música en educación primaria con la música “clásica” de nuestros días. *Leeme*, 28, 88–114.
- Méndez Rubio, A. (2016). Política del ruido: en los límites de la comunicación musical. *Methaodos: Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 21–35.
- Menger, P.-M. (1980). *Le Marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la création en Europe*. Estrasburg: Consell d’Europa.
- Menger, P.-M. (1983). *Le paradoxe du musicien*. París: Flammarion.
- Menger, P.-M. (1988). El oído especulativo: consumo y percepción de la música contemporánea. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 109–152.
- Menger, P.-M., i Cullinane, D. (1989). Technological Innovations in Contemporary Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 114(1), 92–101.
- Merriam, A. (2001a). Definiciones de «musicología comparada» y «etnomusicología»: una perspectiva histórico-teórica. En F. Cruces i E. All (Eds.), *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología* (pp. 59–78). Madrid: Editorial Trotta.
- Merriam, A. (2001b). Usos y funciones. En F. Cruces i E. All (Eds.), *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología* (pp. 275–296). Madrid: Editorial Trotta.
- Midgette, A. (2007). The Voice of American Opera. *The Opera Quarterly*, 23(1), 81–95.
- Miguélez, F. (1988). Presentació. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 5–6.
- Miller, M. (2008). *The Complete Idiot’s Guide to Music History*. Penguin.
- Minguet, V. (2014). Pierre Boulez: del temps de les utopies. En V. Minguet (Ed.), *Pierre Boulez: per voluntat i per atzar* (pp. 7–19). Barcelona: Riurau Editors.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2014). *Anuario de estadísticas culturales 2014*.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2015a). *Anuario de estadísticas culturales 2015*.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2015b). *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014-2015*. Madrid.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2016). *Anuario de estadísticas culturales 2016*. Madrid.



- Mitas, A. W. (2009). Stimulation Methods in Music Therapy - Short Discussion Towards the Bio-Cybernetic Aspect. *Journal of Medical Informatics i Technologies*, 13, 255–258.
- Mochkofsky, G. (2009). El Archivo del Hip Hop. *Letras Libres*, 91, 24–28.
- Muntanyola-Saura, D. (2016). La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza. *Methaodos: Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 163–175.
- Music. (1978). *The Oxford English Dictionary* (pp. 782–784). Oxford University Press.
- Música. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (p. 1152). Institut d'Estudis Catalans.
- Notes and noise; 20th-century music. (2013). *The Economist*, 8818, 74.
- Mutatkar, S. (1987). Módulo estético de la teoría musical india. *Anuario Musical*, 42, 53–58.
- Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En F. Cruces i E. All (Eds.), *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología* (pp. 115–154). Madrid: Editorial Trotta.
- Nettl, B. (2002). Music. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 425–437). Oxford University Press.
- Nettl, B. (2010). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Nowak, R. (2016). *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Noya, J., Del Val, F., i Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72(3), 541–562.
- Noya, J., Del Val, F., i Pérez Colman, C. M. (Eds.). (2010). *MUSYCA: música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Núñez, M. J., Mañá, P., Liñares, D., Riveiro, M. P., Balboa, J., Suárez-Quintanilla, J., ... Freire-Garabal, M. (2002). Music, immunity and cancer. *Life Sciences*, 71(9), 1047–1057.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortí, A. (1986). La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta y la discusión de grupo. En M. García Ferrando, J. Ibáñez, i F. Alvira (Eds.), *El análisis de la realidad social: Métodos y técnicas de investigación social*. Madrid: Alianza Editorial.



- Paddison, M. (1982). The Critique Criticised: Adorno and Popular Music. *Popular Music*, 2, 201–218.
- Paddison, M. (2010). Contemporary music: Theory, Aesthetics, Critical Theory. En M. Paddison i I. Deliège (Eds.), *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives* (pp. 1–15). Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Pape, W. (n.d.). Brain and Music - Comments on music-related brain research. *Music Therapy Today (Online)*, 6(2), 185–214.
- Pareyon, G. (2010). Traditional patterns and textures as values for meaningful automatization in music. *Musetti: jäsentiedote / Suomen etnomusikologinen seura & Suomen musiikkiteollinen seura*, 40(2), 53–59.
- Perea Díaz, B. (2009). El concierto: un ritual de identidad social. *Música y Educación*, 77, 22–30.
- Pérez Díaz, P. (2005). Una reflexión sobre el uso del concepto de música culta en la actualidad. *Revista de Musicología*, 28(2), 1413–1424.
- Pérez Senz, J. (2014). Músiques sense etiquetes. *Revista Musical Catalana*, 341, 38–45.
- Peterson, R. A., i Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore Author. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Philo, G., i Miller, D. (2010). *Els mercats assassins: estudis culturals, mitjans de comunicació i conformisme*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Pinho Vargas, A. (2010). Arte, vida e melancolia. En M. Pinto dos Santos (Ed.), *Actas do Colóquio Arte e Melancolia* (pp. 41–50).
- Pinho Vargas, A. (2012). European Music After 1945 as a Restricted Space of Enunciation. *SAGE Open*, 2(2).
- Platón. (1970). *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Pradera, M. (2012). *¿De qué me suena eso?: paseo informal por la música clásica*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Prado, Á. (2013). El Festival de Música de Alicante desaparece y se queda en un ciclo. *Diario Información*, p. 56.
- Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), 121–138.



- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea de Ediciones.
- Rattle, S. S. (1996). *Leaving Home: Orchestral Music in the 20th Century*. Arthaus Musik.
- Ravet, H. (2011). *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*. París: Editions Autrement.
- Redolar-Ripoll, D. (2015). Cerebro y lenguaje musical. *Llengua, Societat i Comunicació*, 13, 87–96.
- Regelski, T. 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.
- Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35, 85–102.
- Revill, G. (2000). Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. *Environment and Planning D*, 18(5), 597–614.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Rius. (2014). *Mis confusiones: memorias desmemoriadas*. Grijalbo.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash, i R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25–44). SAGE Publications.
- Roche Cárcel, J. A., i Oliver Narbona, M. (Eds.) (2005). *Cultura y globalización: entre el conflicto y el diálogo*. Sant Vicent del Raspeig: Publicacions de la Universitat d’Alacant.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2010). Música clásica y medios de comunicación: Roll over, Beethoven. *Trípodos*, 26, 95–105.
- Rodríguez Morató, A. (1988a). Guía bibliográfica. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 227–256.
- Rodríguez Morató, A. (1988b). La trascendencia teórica de la sociología de la música: el caso de Max Weber. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 9–61.
- Rodríguez Morató, A. (1995). *Sociología de los creadores artísticos: el caso de los compositores españoles contemporáneos*. Universitat Autònoma de Barcelona.



- Rodríguez Morató, A. (1996). *Los compositores españoles: un análisis sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rodríguez Morató, A. (2007). La perspectiva de la sociedad de la cultura. En A. Rodríguez Morató (Ed.), *La sociedad de la cultura* (Ariel, pp. 11–51). Barcelona.
- Rodríguez Morató, A., i Santana Acuña, Á. (Eds.). (2017). *La nueva sociología de las artes: una perspectiva hispanohablante y global*. Barcelona: Gedisa.
- Rodríguez Suso, C. (2002). *Prontuario de Musicología: Música, sonido, sociedad*. Barcelona: Clivis Publicacions.
- Roel, M. (2010). Calidad e imperativos contextuales en la gestión de contenidos para la televisión digital. En M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca, i À. Peris (Eds.), *La calidad de los contenidos audiovisuales en la multidifusión digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Romero, A. (2017). Statistics and facts about Music Industry in the U.S.
- Rosen, C. (2000). *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*. University of Utah.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Ross, A. (2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
- Ruesga Bono, J., Adell Pitarch, J.-E., Aix Gracia, F., Cambiasso, N., Dyjament, S., Romero, P. G., ... Varela, D. (2005). *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*. Sevilla: arte/facto: Colectivo Cultura Contemporánea - Área de cultura del Ayuntamiento de Sevilla.
- Sacks, O. (2015). *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Saladrigues Solé, R. (2002). *La demanda de música clásica en vivo*.
- Salamone, F. A. (2005). Jazz and its impact on European classical music. *The Journal of Popular Culture*, 38(4), 732–743.
- Salazar, A. (2008). *Música y sociedad en el siglo XX*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Samson, J. (2001). Romanticism. En L. Macy (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 596–603). Oxford University Press.



- Sanden, P. (2003). Glenn Gould and Recording Technology: Linking Popular and Classical Recording Practices. In A. Gyde i G. Stahl (Eds.), *Practising Popular Music* (pp. 807–815).
- Santacreu Fernández, Ó. A. (2002). *La música en la publicidad*. Universitat d'Alacant.
- Saunders, N. (1955). "Appreciating" Contemporary Music - Letters to the Editor, p. 600.
- Schmitt, T. (1998). La música contemporánea en la educación: ideas sobre la aplicación de nuevos conceptos en la enseñanza. *Eufonía: Didáctica de La Música*, 13, 69–75.
- Searle, H. (1938). Problems of Contemporary Music. *The Musical Times*, 79(1145), 493–495.
- Serravezza, A. (1988). Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 62–78.
- SGAE. (2014). *Anuario SGAE 2014 de las Artes escénicas, musicales y audiovisuales: Resumen ejecutivo*.
- Shepherd, J. (2001). Sociology of Music. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 603–614). Oxford University Press.
- Shepherd, J., Virden, P., Vulliamy, G., i Wishart, T. (1977). *Whose Music?: A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer.
- Silbermann, A. (1967). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- Silbermann, A., Bourdieu, P., Brown, R. L., Clause, R., Karbusicky, V., Luthe, H. O., i Watson, B. (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sorozábal Mariezkurrena, P. (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Stein, H. F. (1990). The story behind the clinical story: An inquiry into biomedical narrative. *Family Systems Medicine*, 8(2), 213.
- Steingress, G. (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.



- Steingress, G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Política Y Sociedad*, 45(1), 237–260.
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47–72.
- Stravinski, Í. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.
- Stump, C. (1926). *Die Sprachlaute: Experimentell-phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumental-Klänge*. Berlín: Springer.
- Sugimoto, T., Kobayashi, H., Nobuyoshi, N., Kiriya, Y., Takeshita, H., Nakamura, T., i Hashiya, K. (2010). Preference for consonant music over dissonant music by an infant chimpanzee. *Primates*, 51(1), 7–12.
- Supičić, I. (1987). *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. Pendragon Press.
- Supičić, I. (1988). Las dificultades de los enfoques sociológicos y socio-históricos. *Papers: Revista de Sociologia*, 29, 79–108.
- Tagg, P. (2001). Music Analysis for “Non-musos”: Popular Perception as a Basis for Understanding Musical Structure and Signification. En *Institute of Popular Music, University of Liverpool*.
- Tagg, P. (2012). *Music’s Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: Mass Media Music Scholar’s Press.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2, 37–67.
- Teruel Rodríguez, L. (2014). La prensa española ante el nacimiento de nuevas fuerzas políticas: ¿el fin del bipartidismo? En G. Padilla Castillo (Ed.), *Contenidos especializados en la enseñanza superior* (pp. 463–482). Madrid: Editorial ACCI Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.
- Thompson, M. J. (2010). Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41(1), 37–49.
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz clásico*. Teià: Ma non troppo.
- Treibert, H. (1985). Elective Affinities between Weber’s Sociology of Religion and Sociology of Law. *Theory and Society*, 14(6), 809–861.



- Ulrich, M. (2004). *Atlas de música vol. 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valera Casas, A. (1987). *El intérprete de música clásica: emisor y líder de opinión en la comunicación de masas*.
- Valls, M. (1967). *La música contemporània i el públic*. Barcelona: Edicions 62.
- Vásquez Rocca, A. (2006). Música y filosofía contemporánea: Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk. *Cuenta Y Razón*, 144, 35–44.
- Vega, C. (2007). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. En C. Aharonián (Ed.), *Estudios para los orígenes del tango argentino* (pp. 165–196). Buenos Aires: EDUCA: Editorial de la Universidad Católica de Argentina.
- Veiga, M. (2010). Música, músicos, musicólogos: justificativa para um doutorado. En H. Ribeiro (Ed.), *Diálogos sobre música: em busca do entendimento* (pp. 183–194). Editora da Universidade Federal de Bahia.
- Vieira de Carvalho, M. (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.
- Vila d'Abadal Serra, L. (2005). La dimensión humanística de la música en el ámbito escolar: ¿Enseñar o aprender música para qué? En E. Roche Márquez (Ed.), *La dimensión humanística de la música: reflexiones y modelos didácticos* (pp. 95–116). Madrid: Secretaría General Técnica - Subdirección General de Información y Publicaciones.
- Warnaby, J. (1985). Contemporary Music Proms. *Tempo*, 155, 29–32.
- Weber, M. (1979). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos.
- Whale, M. (2015). How Universal is Beethoven?: Music, Culture, and Democracy. *Philosophy of Music Education Review*, 23(1), 25–47.
- Wicke, P. (1995). *Rock Music: Culture, Aesthetics, and Sociology*. New York: Cambridge University Press.
- Wickström, D.-E. (2003). *Signifyin' Vigdal Aspects of the Ragnar Vigdal Tradition and the Revival of Norwegian Vocal Folk Music*. The University of Bergen.



- Wise, T. (2007). Yodel species: a typology of falsetto effects in popular music vocal styles. *Radical Musicology*, 2(2007), 57.
- Witt, S. (2016). *Cómo dejamos de pagar por la música*. Barcelona: Contraediciones.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Editorial Gredos.
- Wooldridge, D. (1966). Some Performance Problems in Contemporary Music. *Tempo*, 79, 9–14.
- Wübbolt, G. (2008). *Herbert Von Karajan - Maestro for the Screen*. ARTE, Bayerischer Rundfunk, Bernhard Fleischer Moving Images.
- Wuorinen, C. (1964). Notes on the Performance of Contemporary Music. *Perspectives of New Music*, 3(1), 10–21.
- Zerzan, J. (2001). Tonalidad y totalidad. En J. Zerzan (Ed.), *Futuro primitivo*. València: Numa Ediciones.
- Zubiaur, I. (2005). Interpretación musical. En A. Ortiz-Osés i P. Lanceros (Eds.), *Claves de Hermenéutica: para la filosofía, la cultura y la sociedad* (pp. 293–296). Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.

Webgrafía

- Adell Pitarch, J.-E. (1997). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 3. Recuperat el 18 de maig de 2017 de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/263/la-musica-popular-contemporanea-y-la-construccion-de-sentido-mas-alla-de-la-sociologia-y-la-musicologia>
- Corporación RTVE. (2013). *Programa de mano (09/03/2013)*. Recuperat el 19 de desembre de 2016 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa-de-mano/programa-mano-09-03-13/1713737/>
- Corporación RTVE. (2016a). *Ars sonora*. Recuperat el 19 de desembre de 2016 de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ars-sonora/>
- Corporación RTVE. (2016b). *Los conciertos de La 2*. Recuperat el 16 de desembre de 2016 de <http://www.rtve.es/television/conciertos-la-2/programa/>



- Corporación RTVE. (2016c). *Música viva*. Recuperat el 19 de desembre de 2016 de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-viva/>
- Estudio General de Medios. (2011). Recuperat el 15 de desembre de 2016 de <http://www.aimc.es/-Datos-EGM-Resumen-General-.html>
- Igartua, J. J. i Humanes, M. L. (2014). *El método científico aplicado a la investigación en comunicación social*. Recuperat el 5 de desembre de 2016 de http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=6
- Martí i Pérez, J. (1995). La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 1. Recuperat el 18 de maig de 2017 de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical#nota23>
- Mas i Sempere, X. (2013c). Presència i tractament de la música clàssica contemporània als mitjans de comunicació: una aproximació metodològica al cas de l'Estat espanyol. *Quadrivium: Revista Digital de Musicologia*, 4, 37–46. Recuperat el 17 de maig de 2017 de http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html#clàssica
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte, i Fundación Autor. (2004). *Gráficos del capítulo 5 Música de la Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2002-2003*. Recuperat el 6 de febrer de 2017 http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2002-2003/tablas-de-resultados/EHPC_Musica-2002-2003_tablas_de_resultados.pdf
- Musique. (s.d.). *Dictionnaire de français Larousse*. Recuperat el 9 de maig de 2017 de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>
- Revista Musical Calana. (2016). Sobre la Revista Musical Catalana. Recuperat el 23 de desembre de 2016 de <http://www.revistamusical.cat/sobrelarmc/>
- Small, C. (1999). El Musicar: un ritual en el espacio social. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4. Recuperat l'1 de juny de 2011 de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Spotify. (2015). The New Audio: Reaching the Spotify Listener in Europe. Recuperat el 8 de juliol de 2016 de www.spotify.com/brands
- Toledo Ramírez, S. D. (2008). Consumo de Música Clásica: ¿distinción o diferenciación social? Aproximación sociológica al público de la Temporada Oficial 2006 de la Orquesta Sinfónica Nacional. En *Ponencia para el III Encuentro de Nuevas Voces en las Ciencias Sociales* (pp. 1–19). Recuperat l'1 de juny de 2016 de <http://www.iis.ucr.ac.cr/actividades/ponenciasNV/ConsumodeMusicaClasica.pdf>



- Urrutia Rasine, A. (2013). La presencia y el uso de la música contemporánea en la educación secundaria: Un estudio en la Comunidad Autónoma del País Vasco. Recuperat el 24 d'abril de 2013 de <http://www.euskonews.com/0654zbk/gaia65402es.html>
- Van Burskik, E. (2017). España escucha un 30,84% más música clásica que en el resto del Mundo. Recuperat el 3 d'abril de 2017 de <https://insights.spotify.com/es/2017/03/29/espana-musica-clasica/>
- Vásquez Rocca, A. (2016). Biología cultural, contingencia del lenguaje y ontología del explicar. Recuperat el 16 de febrer de 2017 de <https://rinabrundu.com/2016/12/30/biologia-cultural-contingencia-del-lenguaje-y-ontologia-del-explicar/>
- El comportamiento de la audiencia televisiva: octubre 2015.* (2015). Recuperat el 15 de diciembre de 2016 de <http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/barlovento-audiencias-octubre-2015.pdf>
- Philip Glass & Arturo Bejar | Talks at Google.* (2016). Recuperat el 17 de maig de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=oV2gSw0hr-s&t=891s>
- Resumen general de resultados EGM: febrero a noviembre de 2016.* (2016). Recuperat el 15 de diciembre de 2016 de http://www.aimc.es/spip.php?action=acceder_documento&arg=3213&cle=296c7293534b1af165085feec090abfeb2f36583&file=pdf%2Fresumegm316.pdf
- RTVE renuncia al Canal Cultural para “ahorrar” y saca los deportes de La2.* (2010). Recuperat el 15 de diciembre de 2016 de <http://www.europapress.es/deportes/noticia-varios-rtve-renuncia-canal-cultural-ahorrar-saca-deportes-la2-20100601182504.html>
- TV3 líder d'audiència, fins quan?* (2014). Recuperat el 15 de diciembre de 2016 de <https://joestimotv3.files.wordpress.com/2015/02/el-debilitament-constant-de-la-ccma-amb-brauli-duart-2-copia.pdf>



10. Índex de figures, taules, gràfiques i mapes

10.1. Índex de figures

Figura 1 – Corpus empíric del treball	13
Figura 2 – L'esquema de la comunicació aplicat a la música	39
Figura 3 – Esquemes alternatius de la comunicació aplicats a la música	40
Figura 4 – Element prioritari en la formació musical	98
Figura 5 – Noció de l'evolució històrica de la formació	100
Figura 6 – Triangle del conflicte de la desafecció	103
Figura 7 – Posicions discursives del grup de discussió de l'ADDA	138
Figura 8 – La legitimació dels discursos, en el grup de discussió de l'ADDA, segons la tipologia de capital cultural	140
Figura 9 – Els elements del so en relació a la recepció sociofisiològica de la música	143
Figura 10 – Procés de sacralització de la música a partir de la divisió melòdica	144
Figura 11 – Graella de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 de <i>Radio Clásica</i>	175
Figura 12 – Graella de les temporades 2014-2015 i 2015-2016 de <i>Catalunya Música</i>	184
Figura 13 – Maquetació de les pàgines dels diaris analitzats	194
Figura 14 – Entramat corporatiu de Vivendi	215
Figura 15 – Evolució històrica de Vivendi, Decca Records i Deutsche Grammophon	216
Figura 16 – Evolució de les vendes de la indústria musical nord-americana entre el primer semestre de 2014 i de 2015 (Statista)	221
Figura 17 – Subscriptors de pagament, en tot el món, a les diferents plataformes de música en <i>streaming</i> (Statista)	222

**10.2. Índex de taules**

Taula 1 – La música en diferents societats del planeta	5
Taula 2 – Les divisions occidentals de la música	22
Taula 3 – Les diferents agrupacions de les funcions de la música (Flores, 2010: 13)	37
Taula 4 – Tipologies musicals, producció i reproducció	56
Taula 5 – Tipologies musicals, valor central i dispositiu de valoració	57
Taula 6 – Tipologies musicals, principi regulador i origen de l'ordre	58
Taula 7 – Tipologia d'abonament segons orquestra i auditori	60
Taula 8 – Mínim, màxim, mitjana i moda de l'any de composició de les obres	69
Taula 9 – Freqüència i percentatge de les obres i compositors més programats en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	78
Taula 10 – Freqüència i percentatge de les obres i compositors més programats en el conjunt de les temporades 2014-2015 i 2015-2016	79
Taula 11 – Obres programades i percentatge, segons l'auditori, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	88
Taula 12 – Obres programades, per segle, en cada auditori en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	89
Taula 13 – Obres programades, per auditori, segons la coincidència de la regió amb la del compositor en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	92
Taula 14 – Elements sociodemogràfics dels intèrprets i compositors entrevistats	96
Taula 15 – Estils musicals i posició ideològica durant el segle XX	101
Taula 16 – Estils musicals i posició ideològica als inicis del Segle XXI	102
Taula 17 – Elements sociodemogràfics dels directors de conservatori i gestors culturals entrevistats	107
Taula 18 – Persones que realitzaren activitats culturals en l'últim any en total	115



i segons sexe (MECD, 2016: 48 i 190)

Taula 19 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i nivell de formació, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)	119
Taula 20 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música clàssica segons trets sociodemogràfics (MECD, 2015: 279)	122
Taula 21 – Percentatges d'assistència als diferents cicles del CNDM en la temporada 2013-2014 (Centro Nacional para la Difusión de la Música)	132
Taula 22 – Assistència, repertori i intèrprets en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 del cicle Alacant Actual	135
Taula 23 – Persones participants en el grup de discussió de l'ADDA	138
Taula 24 – Posició dels comuns i els escollits davant del procés de sacralització de la música	145
Taula 25 – Any de fundació de les revistes d'actualitat musical clàssica	148
Taula 26 – Paginació i preu de les revistes d'actualitat musical clàssica en 2015	149
Taula 27 – Presència de la música contemporània a les revistes d'actualitat musical clàssica segons el gènere periodístic	150
Taula 28 – Codis de les revistes analitzades	151
Taula 29 – Format de la publicitat a les revistes d'actualitat musical clàssica	153
Taula 30 – Idees clau en el tractament de la música clàssica contemporània	155
Taula 31 – Termes sinònims de novetat i actualitat usats per definir la música clàssica contemporània a les revistes d'actualitat musical clàssica	158
Taula 32 – Tipologies de música clàssica contemporània segons el tractament discursiu	171
Taula 33 – Emissores públiques de música clàssica a Europa	172
Taula 34 – Codis de les retransmissions radiofòniques analitzades	174
Taula 35 – Any d'inici d'emissions de les cadenes de ràdio d'RTVE	174



Taula 36 – Música clàssica contemporània emesa el primer dilluns d'octubre de 2014 i de 2015 a <i>Radio Clásica</i>	182
Taula 37 – Any d'inici d'emissions de les cadenes de ràdio de la CCMA	183
Taula 38 – Música clàssica contemporània emesa el primer dilluns d'octubre de 2014 i de 2015 a <i>Catalunya Música</i>	189
Taula 39 – Any de fundació, llengua i línia editorial dels diaris analitzats	192
Taula 40 – Espai dedicat a la música clàssica, segons el gènere periodístic, pels diaris analitzats	193
Taula 41 – Presència de la música clàssica contemporània als diaris analitzats	195
Taula 42 – Codis dels diaris analitzats	195
Taula 43 – Continguts i temps de la música clàssica al programa <i>¡Atención Obras!</i>	204
Taula 44 – Produccions de música clàssica de Decca i DG segons l'any de publicació	217
Taula 45 – Format de les edicions en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG	219
Taula 46 – Llistes de reproducció de DG a Spotify	223
Taula 47 – Llistes de reproducció de Decca a Spotify	224

10.3. Índex de gràfiques

Gràfica 1 – Obres indexades segons la temporada de programació	69
Gràfica 2 – Divisió en quartils de l'any de composició de les obres	70
Gràfica 3 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per segle	71
Gràfica 4 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per segle	71



Gràfica 5 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per decalustre	71
Gràfica 6 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per decalustre	71
Gràfica 7 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2014-2015, per dècada	72
Gràfica 8 – Any de composició de les obres programades, en la temporada 2015-2016, per dècada	72
Gràfica 9 – Percentatge d’obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012 i 2012-2013 (Mas i Sempere, 2013b: 630)	73
Gràfica 10 – Percentatge d’obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2014-2015 i 2015-2016	74
Gràfica 11 – Percentatge d’obres programades, per segle, en les temporades 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013, 2014-2015 i 2015-2016 i línies de pronòstic lineal	75
Gràfica 12 – Percentatge d’obres programades, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 segons l’any de composició	76
Gràfica 13 – Comparació del nombre d’interpretacions, obres, obres amb més d’una interpretació, compositors i compositors amb més d’una interpretació, en les temporades 2014-2015, 2015-2016 i en conjunt	77
Gràfica 14 – Gènere de les obres programades, conjuntament, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	84
Gràfica 15 – Gènere de les obres programades, conjuntament, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 segons el seu segle de composició	85
Gràfica 16 – Nombre d’estrenes segons la regió d’origen del compositor	86
Gràfica 17 – Gènere musical de les obres estrenades al llarg de les temporades 2014-2015 i 2015-2016	86
Gràfica 18 – Institució encarregada de la primera interpretació de les obres estrenades al llarg de les temporades 2014-2015 i 2015-2016	87
Gràfica 19 – Obres programades, per segle, segons l’agrupació i direcció que les ha interpretades en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	90



Gràfica 20 – Obres programades, per segle, segons el continent de procedència del seu compositor en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	91
Gràfica 21 – Percentatge d'obres programades d'autors espanyols, segons la regió de procedència, en les temporades 2014-2015 i 2015-2016	91
Gràfica 22 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)	116
Gràfica 23 – Comparativa dels percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia, en l'últim any (MECD, 2016: 192)	117
Gràfica 24 – Comparativa del percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i nivell d'estudis, en l'últim any (MECD, 2016: 191)	118
Gràfica 25 – Percentatge de persones que assistiren a concerts, segons tipologia i situació laboral, en l'últim any (MECD, 2015: 275 i 281)	119
Gràfica 26 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música clàssica (MECD, 2015: 279)	120
Gràfica 27 – Grau d'interés pels concerts de música clàssica en dades totals i segons sexe (MECD, 2015: 274)	124
Gràfica 28 – Grau d'interés pels concerts de música clàssica segons l'edat (MECD, 2015: 274)	125
Gràfica 29 – Percentatge de motius principals pels quals les persones enquestades no van, o no van més sovint, a concerts de música actual en comparació a la música clàssica (MECD, 2015: 279 i 287)	125
Gràfica 30 – Grau d'interés pels concerts de música actual en comparació a la música clàssica (MECD, 2015: 274 i 280)	126
Gràfica 31 – Persones que han comprat música gravada en un trimestre, segons l'edat (MECD, 2015: 260)	127
Gràfica 32 – Persones segons l'opinió que tenen al voltant de la música, casuística 1 (Ministeri de Cultura i Fundació Autor, 2004: 3)	128
Gràfica 33 – Persones segons l'opinió que tenen al voltant de la música, casuística 2 (Ministeri de Cultura i Fundació Autor, 2004: 3)	129



Gràfica 34 – Nombre de concerts, segons la ciutat, en la temporada 2013-2014 del CNDM (Centro Nacional para la Difusión de la Música)	130
Gràfica 35 – Nombre d'assistents a concerts, segons la ciutat, en la temporada 2013-2014 del CDNM (Centro Nacional para la Difusión Musical)	131
Gràfica 36 – Nombre de concerts i d'assistents, segons l'estil musical de la programació, en la temporada 2013-2014 del CNDM (Centro Nacional para la Difusión de la Música)	131
Gràfica 37 – Percentatge d'assistència mitjana, segons la tipologia de la música, als cicles del CNDM en la temporada 2013-2014 (Centro Nacional para la Difusión de la Música)	133
Gràfica 38 – Tipologia dels intèrprets segons la temporada de l'Alacant Actual	134
Gràfica 39 – Percentatge d'assistència, mitjana del repertori i tipologia dels intèrprets en les temporades 2014-2015 i 2015-2016 del cicle Alacant Actual	136
Gràfica 40 – Valor, per pàgina, de les revistes d'actualitat musical clàssica en 2015	149
Gràfica 41 – Presència de la música clàssica i la música clàssica contemporània, en termes percentuals, al programa ¡Atención Obras!	206
Taula 42 – Codis dels diaris analitzats	195
Taula 43 – Continguts i temps de la música clàssica al programa ¡Atención Obras!	204
Taula 44 – Concerts emesos a La 2 durant els mesos d'octubre de 2014 i 2015	209
Taula 45 – Concerts emesos al programa <i>Catmúsica</i> durant els mesos d'octubre de 2014 i 2015	212
Gràfica 46 – Produccions discogràfiques de Decca i DG segons la tipologia de repertori	218
Gràfica 47 – Comparativa percentual de la temàtica central del disc en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG	218
Gràfica 48 - Comparativa percentual de l'element protagonista de les portades dels àlbums en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG	219

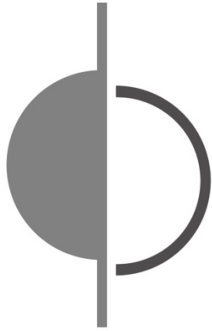


Gràfica 49 - Comparativa percentual de la imatge protagonista de les portades dels àlbums en les produccions discogràfiques contemporànies i globals de Decca i DG 220

10.4. Índex de mapes

Mapa 1 – Localització geogràfica de les orquestres i els auditoris estudiats

Mapa 2 – Origen de les persones entrevistades intèrprets i compositors



Aquesta tesi es va començar a redactar
el 4 de febrer de 2016
a l'Auditori de la Diputació d'Alacant
i es va acabar d'escriure el Divendres Sant de 2017
al carrer Maredéu de Lorito de Santa Pola.

**La redacció s'ha dut a terme segons
la nova gramàtica de l'Institut d'Estudis Catalans**





Dipòsit, Maig 2017