

La música y los músicos como problema sociológico*

Luís Melo Campos

Aquí se debaten algunos problemas que se le plantean al estudio del universo musical como objeto de análisis sociológico: primero, se discuten posibles delimitaciones del objeto; después, se plantea el problema de la música como objeto y vehículo de sentido; por último, se expone un cuestionamiento dirigido a los universos socioculturales de los músicos.

1. Introducción

A pesar de una significativa presencia en las más variadas circunstancias, momentos y contextos de la vida social, sea como objeto de consumo, sea como adorno de situaciones y ambientes (por ejemplo, el cine y la publicidad audiovisual raras veces prescindien de ella), la música ha sido una de las artes menos estudiadas por las ciencias sociales, especialmente por la sociología. El hecho de que se trata de una de las formas más abstractas de expresión artística, su naturaleza de evento, indisolublemente ligada al tiempo, e incorpórea (quizás por eso mismo una de las artes que más desarrolló sistemas internos de codificación), explicará algunas dificultades de su abordaje y el carácter menos sistemático de su estudio sociológico. Dificultades que se hacen sentir más particularmente cuando se pone en perspectiva la

* “A música e os músicos como problema sociológico”, en *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n° 78, octubre 2007, pp. 71-94.

actividad musical por el lado de la creación, de la producción de prácticas y objetos musicales, y un poco menos cuando se aborda por el lado de la recepción y de los públicos, ya que en este caso es posible hacer caso omiso de algunos problemas (que la especificidad interna de los objetos y prácticas musicales experimentan) a través de temáticas como el ocio, los usos y consumos, los patrones e identidades culturales, en fin, desplazando el objetivo analítico a las funciones sociales y culturales que tales prácticas incluyen; desplazamiento que se produce también cuando se analiza la producción musical concentrando la atención, por ejemplo, en la industria discográfica y el funcionamiento económico del mercado, dejando de lado el análisis de los actores y de los procesos socioculturales más directamente implicados en la creación de objetos y prácticas musicales.

Sin embargo, la cantidad y diversidad de prácticas, valores y representaciones sociales asociadas a los goces musicales (sea en el plano de la creación y producción, sea en el plano de los consumos, utilidades y apropiaciones) ciertamente merecen una mirada sociológica, y el escaso tratamiento de la música por las ciencias sociales justificaría por sí sólo el incentivo de su estudio. Es razonablemente consensual que la música puede evocar o suscitar sensaciones y emociones, predisponer a la acción o la reflexión, e incluso que puede transmitir significados, incorporar y promover sentido, además de constituir un fuerte catalizador de sociabilidad aunque (o también porque) frecuentemente suscite acaloradas polémicas. Pero ¿cuáles son los exactos contornos de esta herramienta comunicativa tan recurrentemente presente en lo cotidiano? ¿Y cómo podrán evaluarse los procesos socioculturales implicados en su conformación? Sin pretender ser exhaustivo, este artículo plantea algunos problemas que se plantean al estudio del universo musical como objeto de análisis sociológico.

En un texto que ha constituido una referencia, Diana Crane (1994) identifica dos tendencias teóricas particularmente provechosas en el panorama de la sociología de la cultura. Una de ellas se puede designar globalmente como *teorías de la recepción*, en la medida en que enfatiza las disputas sociales en torno de los significados de los textos/discursos (especialmente en los procesos de comunicación que involucran a los *media*, pero no sólo en ellos), subrayando su carácter inestable y cuestionable y, por ende, la posibilidad de que sean interpretados y usados en moldes no conformes a las intenciones de los autores, y a veces opuestos a ellas.¹ La

¹ Sobre este asunto se pueden ver Press, 1994, y Bowler, 1994.

segunda tendencia es la llamada *perspectiva de la producción*, que examina las relaciones entre los procesos socioculturales que subyacen bajo la producción de elementos simbólicos y las respectivas características culturales de esos mismos productos.² Como se verá, estas dos fuentes de inspiración y conformación teórica parecen estar de algún modo presentes en muchos de los abordajes sociológicos que construyen su objeto teórico a través de algún cuestionamiento en torno a la música.

2. La música como objeto sociológico

El desarrollo de una línea sociológica de cuestionamiento en torno a la música plantea algunos problemas. Un primer problema consiste en saber de qué se habla cuando se habla de música. Es verdad que cualquier diccionario común suministrará una definición aceptable, pero la cuestión es menos simple de lo que parece, por ejemplo: música es un arte que se expresa mediante la ordenación de los sonidos en el tiempo. En esta definición, se subraya la existencia de sonido, sea cual fuere, y su ordenación en el tiempo, lo que hace suponer que existe algo o alguien que ordena y la idea de ritmo (orden en el tiempo). El requisito del ritmo es, por lo demás, una idea cara a muchos autores. Por ejemplo, Antonio Victorino d'Almeida es categórico: "Porque sin ritmo no hay música, ¡ninguna especie de música!" (1993: 23). Sin embargo, queda por saber qué es el sonido (algunos compendios de acústica distinguen *sonido* de *ruido*, atendiendo a la regularidad o no del fenómeno vibratorio que está en el origen de uno y de otro), así como queda por saber, tal vez con mayor margen de indeterminación, qué es el arte.

Surgirá alguna perplejidad a propósito de la pieza *4' 33»*, dado que John Cage le propuso al público cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. Se trata de una obra que puede ser interpretada por solistas o por conjuntos orquestales de estructura y dimensión variables, lo que no es indiferente para el resultado final (patente en las distintas versiones editadas de la pieza),³ ya que el silencio posible en un solo absoluto es cierta-

² Sobre la *perspectiva de la producción* se puede ver Peterson, 1994.

³ De esta obra musical existen por lo menos dos registros fonográficos: una versión de David Tudor, editada en 1952 por la Cramps Records (vinil), y una versión por el Amandina Percussion Group dirigido por Zoltan Kocsis, editada por Hungaraton en 1988 (CD).

mente diferente del silencio posible de una orquesta sinfónica. Además, las versiones en vivo se diferencian también por el comportamiento del público, más o menos inquieto, con mayor o menor propensión a toses, carraspeos, comentarios, etc. La modulación del silencio es muy probablemente aquello a lo que el compositor convida; no obstante, esta modulación no es organizada ni tiene ritmo, y, por eso, según aquella definición, extraída del diccionario más cercano, y según Victorino d' Almeida, no sería música.⁴

Por otro lado, la pieza 4' 33" constituye de algún modo un cuestionamiento de la noción tradicional de obra artística/musical, así como de la noción de artista que está correlacionada con ella. Cuestionamiento que no se produce sólo en el campo musical, sino también en otros campos artísticos. En el dominio de las artes plásticas, Alexandre Melo refiere el caso de las esculturas *ready-made* (la primera habría sido una rueda de bicicleta colocada sobre un banco) y, a semejanza de Cage, representando también la caída de todos los límites, la exposición de Yves Klein en 1958: presentó una galería vacía y vendió zonas de sensibilidad pictórica inmaterial (Melo, 2000).

La verdad es que, ante algunos artefactos propuestos por artistas actuales, los propios conceptos de arte y de objeto artístico se vuelven bastante indeterminados, no sólo por las características de los objetos (y prácticas) propuestos como artísticos, sino también porque se supone un involucramiento activo por parte de los receptores. En las palabras de Umberto Eco:

⁴ Aunque necesariamente imperfecta, una definición de música que logra evitar un conjunto de críticas corrientes sin caer en las expeditas definiciones (actualmente en boga) que remiten a la multiplicidad de entendimientos posibles por parte de los actores la parametración de los objetos que se han de definir, podrá plantearse así: música sería un conjunto organizado de sonidos en movimiento, articulado en moldes que no se derivan exclusivamente de idiomas lingüísticos, producido y percibido como intencional, lo que significa que la música es siempre un artefacto y nunca resultado del azar (no hay música natural ni puramente aleatoria); que la música es producto de una actividad proyectiva, más o menos consciente, y que incluye una dimensión comunicacional en la que la actividad proyectiva es, por lo menos, percibida como tal por eventuales receptores; y, además, que, de ser así, la música presupone un conjunto de convenciones que permite algún nivel de interpretación común, y puede decirse que el conjunto de convenciones que hacen comunicable el proyecto constituye un sistema musical y que las cualidades que se le atribuyen a la música están relacionadas con la construcción y las interpretaciones de ese proyecto —definición inspirada en Abraham Moles (1958) y Roland de Cande (2003).

La obra de arte se va tornando, de Joyce a la música serial, de la pintura informal a los filmes de Antonioni, cada vez más una obra abierta, ambigua, que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un abanico de significados, un campo de posibilidades, y para llegar a esto se requiere cada vez más una intervención activa, una elección operativa por parte del lector o espectador. (Eco, 1972: 273)

Según Alexandre Melo:

Hoy día, no hay ningún límite formal para aquello que es susceptible de ser considerado una obra de arte. El problema no es que no existan criterios objetivos, que ya se sabe que no existen, para evaluar obras de arte: no pueden existir siquiera criterios generales, enunciados. Entonces, hemos de inventar, cada vez, las razones para valorizar una obra de arte. (Melo, 2000)

En síntesis, la percepción cognitiva y hasta la reflexividad de los actores sociales parecen, pues, constituir componentes convocados cada vez más explícitamente y no desatendibles en la relación entre autores, respectivas prácticas artísticas y públicos.

Entretanto, la historia de las artes (y de la música) ha revelado importantes transformaciones en diversos planos de su posible evaluación. En la Antigüedad griega, por ejemplo, la palabra “música” era una forma adjetivada de *musa*, cualquiera de las nueve Diosas que presidían determinadas artes y ciencias; según la mitología griega, la música era de origen divino, en particular sus inventores y primeros intérpretes (Apolo, Anfión y Orfeo), y la gente creía que la música tenía poderes mágicos: que era capaz de curar enfermedades, purificar el cuerpo y el espíritu y obrar milagros en el reino de la Naturaleza (Grout y Palisca, 1997: 17-22). Curiosamente, también en el Antiguo Testamento se produce una articulación entre música y poderes divinos: David cura la locura de Saúl tocando arpa; el sonido de las trompetas y el vocerío derrumban las murallas de Jericó (ejemplos referidos por Grout y Palisca, 1997: 17). En el mismo sentido se expresó Martín Lutero en una carta dirigida a Ludwig Senfl (1530): “Repárese en que los Profetas no recurrieron a la Geometría, ni a la Aritmética, ni a la Astronomía, sino solamente a la Música, para hacernos oír la verdad. Los Profetas hablaban por medio de salmos y canciones...” (*apud* Herzfeld, s/d: 262).

Tratándose de una práctica ancestral (y, para los creyentes, tal vez divina), son múltiples las especulaciones y escasas las certezas relativas a los orígenes de la música. Más seguro es el reconocimiento de que, durante un largo período de la historia de la civilización occidental, la producción y las prácticas musicales de carácter más erudito estuvieron ligadas a contextos socioculturales muy específicos, especialmente del foro religioso y de la corte. Y también aquí con aspectos virtualmente “mágicos”. San Ambrosio (340-397), Obispo de Milán, escribió: “Mientras que todos conversan durante la lectura de los textos, se callan todos y se ponen a cantar en el momento en que se entona el salmo” (*apud Herzfeld, s/d: 262*).

Es particularmente curiosa la apreciación (¿estética?) de Christopher Small sobre la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. Small se refiere a la imposibilidad de oírla debido a la fuerza con que incorpora un mito que le resulta antipático. Censurando esta actitud, los amigos le sugieren: límitate a oír la maravillosa música. Maravillosa será, pero ¿para qué? Según Small, el propio Bach muy bien podría hallar que su obra maestra está siendo trivializada, cuando fue compuesta para ser oída en un contexto específico: las exequias de Viernes Santo de la Iglesia Luterana (Small, 1998: 7).

La actitud de los amigos de Small es representativa de otra relación con la música: un producto de goce estético, mercantilizado e independiente de un contexto sociocultural y funcional específico. En el plano del análisis histórico, la deslocalización de la música para un contexto de relaciones entre artistas y públicos, que actualmente parece constituir la modalidad dominante del goce musical, ha sido planteada como expresión del surgimiento del romanticismo como paradigma estético, por un lado, y de la ascensión de la burguesía como clase que se opone a la aristocracia del Antiguo Régimen y la sucede, por otro. Habiendo surgido en el siglo XVII, fue ya en los siglos XVIII y XIX cuando se asistió a la multiplicación de teatros de ópera y de conciertos públicos (instituyendo la práctica musical como producto de mercado con entradas pagas), y que el arte de la música fue adquiriendo los contornos que hoy conocemos, que consideramos naturales y de los que nos ocupamos.

Sin embargo, algunos estudiosos se refieren a la Grecia Antigua como el tiempo y el lugar en que es posible encontrar las primeras manifestaciones de un público socialmente consciente, cuyo juicio podía ser determinante en el contexto de los grandes espectáculos-concursos de música realizados en Delfos y en Atenas. La conquista romana y, sobre todo, la

ascensión social y política del cristianismo, estarán en la base de un reflujo a favor de una música más erudita, privilegio de la Iglesia y de los poderes, que ya sólo se destina al pueblo a efectos de su edificación o salvación, y que perduró hasta los siglos XVII y XVIII (Cande, 2003: 20). Se comprenderá que no es éste el lugar adecuado para esclarecer y dirimir la cuestión de los complejos procesos implicados en la evolución del espacio social ocupado por las prácticas musicales a lo largo de la historia. Parece ser cierto que, en las sociedades actuales, al ya no tener una función social predeterminada, la actividad musical profesional se convirtió en un producto comercial, de fabricación más artesanal o más industrial, y se halla disponible para goce y consumo de las poblaciones en los más diversos tiempos y espacios de uso y apropiación sociocultural.

A pesar de las transformaciones que el goce y la percepción musicales experimentaron ciertamente a lo largo de los tiempos, Johann Wolfgang von Goethe se refirió a la música en términos que evidencian dos dicotomías que siguen siendo actuales (popular/erudito; cuerpo/espíritu): “La seriedad de la música religiosa y los aspectos alegres y burlones de la música popular son los dos polos opuestos entre los cuales el arte de los sonidos siempre ha oscilado. Sirviendo a esos dos fines, la religión [el espíritu] o la danza [el cuerpo], es como la música se ha vuelto indispensable de manera duradera” (*apud* Herzfeld, s/d: 264).

Aunque gran parte del análisis musicológico tome por objeto exclusivo la tradición occidental erudita (a veces incrementada con desarrollos y tendencias actuales de esa misma tradición), desde un punto de vista sociológico no tiene sentido desatender toda una serie de prácticas musicales (normalmente calificadas de populares) en favor de aquella, por mayor que sea su plusvalía estética o académica. Desde luego, porque no compete a la sociología (o a cualquier otra ciencia social) decidir si la música *clásica* es o no expresión de un elevado empeño del alma humana, aunque esta cuestión pueda ser crucial para muchos músicos y oyentes y, como tal, pueda escogerse como objeto de un análisis orientado al discernimiento del sentido que los actores les confieren a sus prácticas. Pero lo mismo se podría decir a propósito de los *blues* como representación del llanto o del dolor de una cultura oprimida. Más sociológicamente pertinente será discutir cómo se desarrollaron y cuándo se tornaron culturalmente dominantes o más significativos ciertos géneros (como la música *clásica*) o cómo y cuándo siguen siendo marginales (como los *blues*), percibir cuándo y cómo tales o cuales argumentos se desarrollan y cristalizan, quién los defiende, quién

compone o interpreta qué y quién oye. En esta perspectiva nos dice K. Boehmer:

Al contrario de la musicología tradicional, la sociología de la música no reconoce diferencias estéticas en el arte musical, en la música popular o en otras formas musicales más recientes; encara estas categorías desde un punto de vista socio-histórico y analiza las condiciones en que ciertas clases o estratos sociales [...] producen y consumen diferentes idiomas y formas musicales [...]. Otra diferencia entre la musicología tradicional y la sociología de la música es que ésta parte de la relevancia social del consumo musical y no de supuestas cualidades estéticas o formales del producto musical. [Y la verdad es que] la música *no* clásica representa más del 90% de toda la producción y el consumo musicales. (Boehmer, 1980: 433)

A este propósito, tendrá sentido adoptar desde ahora una perspectiva nominalista, subrayando que, antes de ser una cosa, o mejor, una abstracción, la noción de música remite sobre todo a una actividad, a algo que las personas hacen, y que los contornos de esa realidad tienden a ocultarse o incluso a desaparecer cuando una mirada analítica se liga a una reificación conceptual: la música.

Christopher Small, por ejemplo, utiliza la expresión *musicizing* (musicar) con el fin de subrayar que su objeto de análisis no es tanto la música como las personas que la oyen o componen, que tocan, cantan e incluso las que bailan, así como los modos en que lo hacen y las razones que presiden tales prácticas, las relaciones sociales y culturales que ellas implican y las experiencias sensoriales y cognitivas que ellas constituyen (Small, 1998). En esta perspectiva, la pregunta “¿cuál es el sentido de la música?” pierde significado, y debe ser sustituida por “¿cuál el sentido de esta pieza (o de estas piezas) de música?”, lo que no es la misma cosa. Es más, en esta perspectiva, la cuestión verdaderamente relevante pasa a ser: ¿qué es lo que pasa aquí (con esta música y estas personas, en este momento y en este local)? Según Small, el acto de *musicar* establece en el lugar en que acontece una serie de relaciones y sería en esas relaciones donde debería buscarse su sentido: no sólo entre aquellos sonidos organizados que son convencionalmente concebidos como el material del sentido musical, sino sobre todo entre las personas que toman parte en la performance, sea en la calidad que fuere (desde el compositor y el intérprete hasta el oyente, pasivo o activo, e incluso todos aquellos que también están involucrados,

por ejemplo, a través de la producción de conciertos, de la manutención y transporte de instrumentos, del funcionamiento de los espacios de actuación, etc.). Sólo comprendiendo lo que las personas hacen cuando toman parte en una performance sería posible comprender la naturaleza de la música, el sentido que le es atribuido y cómo es vivida (Small, 1998).

En este contexto, tiene sentido relativizar la idea enraizada de que el sentido de las obras de arte reside en sí mismas. Idea que, en el caso de la música, ciertamente se asocia a la reificación de la partitura que la tradición erudita occidental acabó por promover. Al transformar un instrumento de comunicación o un proyecto de ejecución —la partitura, que no es un objeto acabado, pero sí un esbozo más o menos completo de una obra por hacer— en un cánón fijo que debe respetarse, acabó también por favorecerse un culto desmesurado de la obra musical escrita (Cande, 2003). Como en otro contexto denunció Ferdinand de Saussure, se señala aquí el peligro de que la escritura contamine la lengua. La verdad es que se trata de una idea presente de manera recurrente en el discurso común y que se traduce, por ejemplo, en la expresión “saber música”, que se refiere sobre todo a la capacidad de conocer un código escrito y no tanto a la capacidad de crear o ejecutar ideas musicales.

De cualquier manera, según Mario Vieira de Carvalho, es en la posguerra cuando aparecen las primeras obras de peso de lo que es o puede ser una sociología de la música:

Las diferencias que en ella se manifiestan en cuanto a cuestiones de teoría y de método, en cuanto a la definición del propio objeto de la nueva disciplina científica se polarizan en Silbermann (1957) y Adorno (1962): el primero, al excluir el objeto artístico de su campo de observación (sólo habría que considerar las condiciones de la vida musical); el segundo, al definir el desciframiento sociológico de la obra musical como objeto central de la sociología de la música; uno aceptando la frontera establecida por la estética de la autonomía [artística, en este caso, específicamente musical], el otro rechazándola, al postular que la construcción interna de la obra de arte carece de lo que no es arte, exactamente en la misma medida en que transmite lo que no es arte. (Carvalho, 1991: 40-41)

Al subrayar la dimensión cultural de la música, algunos autores son hasta provocadores, por ejemplo: “En la música el sonido hasta es secundario [...] Música es comportamiento regulado, no es sonido” (Merriam,

1964: 27); “¿Qué tiene que ver la música con el sonido?” (Charles Ives, *apud* Carvalho, 1991). Aquella afirmación o esta última pregunta plantean cuestiones que tienen tanto de incomprensible para la musicología tradicional como de razonable para algunas áreas de las ciencias sociales. Como dice Mario Vieira de Carvalho:

Lo que suscita la resistencia de la musicología instituida no es que la sociología se ocupe de la música; es, por el contrario, que la musicología se torne sociológica. Porque la tarea que se le plantea a la musicología será, en este caso, proceder a la desconstrucción del propio paradigma que le dio origen (el principio de la autonomía estética), reconociendo el carácter ideológico de ese paradigma. (Carvalho, 1991: 39)

La secundarización del sonido constituye tal vez un importante paso de ruptura epistemológica con el conocimiento que se deriva de la familiaridad con el objeto. Entretanto, como preconiza Hennion (1993), valdrá la pena superar el dualismo entre análisis internos y externos, racionalizaciones y denuncias sociales del objeto artístico, lo que implica tener en la debida cuenta las mediaciones propias del arte, sea en su estatuto teórico, sea como realidad empírica. Para Hennion, se trata de emprender una sociología que procure conocer lo social en el arte, y no tanto el conocimiento del arte.⁵ En este sentido, también Hennion (1993) subraya el conjunto de dispositivos (intérpretes, instrumentos, pentagramas, sistemas de amplificación de sonido, salas de concierto o formas de registro, productores, etc.) que la música utiliza para existir y que las vivencias de la música no son independientes de los diferentes dispositivos que en cada situación son accionados, y propone la idea de música como mediación y hasta de la sociología de la música como sociología de la mediación. Por otro lado, sin descalificar cualquiera de las dos razones opuestas que conducen los análisis ora al reconocimiento de la trascendencia del par sujeto-objeto (tendencia individualizante de la construcción estética), ora a la sociologización de la música como máscara de juegos de identidad social (tendencia de la sociología a lo colectivo), Hennion se propone tomar aquellos vectores como límites de cualquier tentativa de explicación:

⁵ En el mismo sentido, Howard Becker (1982: xi) afirmó: se podrá decir que no hizo sociología del arte, pero habrá que reconocer que hizo sociología de las ocupaciones artísticas.

Trataremos de reconocerlos, pero sin utilizarlos como recurso explicativo. La regla del juego es fácil de enunciar y de cumplir: está prohibido utilizar aquellos dos registros opuestos y cómplices como recurso explicativo, el reconocimiento de la música como trascendente y su denuncia como creencia constitutiva del grupo social. (Hennion, 1993: 21)

Para comenzar la discusión en torno de la música como objeto de análisis sociológico, vale la pena subrayar algunas contribuciones de la llamada *perspectiva de la producción*. En lo esencial, se puede decir que la *perspectiva de la producción* propone una inversión de sentido en el objetivo analítico: en vez de externizar el análisis de prácticas y objetos culturales (especialmente musicales), concentrando la atención en las relaciones entre tales prácticas y factores que les son externos (por ejemplo, las variables de caracterización sociográfica),⁶ propone un centramiento analítico en los protagonistas de la producción cultural y las relaciones que establecen entre sí y con sus prácticas, investigando en profundidad los procesos y condiciones socioculturales implicados en la propia producción cultural; de este modo, sociedad y cultura surgen intrínsecamente conectadas y ya no sólo articuladas como si se tratara de un espejo. Además, la *perspectiva de la producción* asume una actitud nominalista con relación a los productos culturales, lo que significa focalizar de igual modo los distintos dominios de producción simbólica y cultural, incluyendo la tradicional distinción entre popular y erudito. En la medida en que se trata de analizar procesos y condiciones socioculturales implicados en la producción cultural, tales procesos y condiciones son siempre comparables entre sí, independientemente de los dominios específicos (popular/erudito; cultural/científico; musical/cinematográfico; etc.) a que pertenecen.

⁶ Esta línea de análisis es normalmente enmarcada por modelos teóricos que sustentan como explicativas ciertas variables particularmente discriminantes, por ejemplo, las pertenencias sociales y los niveles de escolaridad, y han permitido evidenciar los principales desequilibrios socio-estructurales que la esfera de la cultura experimenta, especialmente las desigualdades en el propio acceso a la cultura y su goce, así como efectos de reproducción de esos desequilibrios en función de la propia posibilidad de accionar las prácticas culturales como recurso social y de la arbitrariedad social presente en los criterios de legitimidad cultural y en las correspondientes jerarquías de bienes y actividades.

3. La música como vehículo de sentido

El problema de la música como objeto, vehículo y promotor de sentido constituye una cuestión ampliamente debatida y que, por eso, vale la pena no pasar por alto. La discusión sobre este tema no es reciente y las divergencias surgen enseguida a propósito de saber si es o no pertinente hablar de sentido del discurso musical, y si lo es, ¿en qué términos?

Según Eduard Hanslick (crítico y musicólogo del siglo XIX), no es razonable discutir el problema del sentido de la música más acá o más allá de la dimensión estética en el marco del propio discurso musical. Lo que un compositor podría exponer a través de la manipulación de los sonidos serían ideas estrictamente musicales. No se trata de negar que la música pueda producir emociones y sentimientos o remitir al oyente a ideas de naturaleza no musical, sino de subrayar que el discurso musical, aunque sea una construcción intelectual, se limita al campo de la estética sonora. Para Hanslick (s.f.), una idea musical es un fin en sí mismo y no un medio de representar sentimientos y pensamientos.

Vale la pena notar que las tesis y argumentos de Hanslick surgen a propósito de la tradición musical occidental erudita y que, incluso en el seno de esa tradición, es posible encontrar posiciones divergentes, especialmente en los propios músicos compositores. Algunos comparten aquellos argumentos, yendo incluso más lejos al subrayar la total independencia entre música y cualquier espacio expresivo o semántico. Por ejemplo, según Igor Stravinski (1935): “La música es, por su propia naturaleza, impotente para expresar cualquier cosa que sea, sentimientos, actitudes del espíritu, humor psicológico o fenómenos de la naturaleza”. Y, según John Cage (1957): “Es preciso permitirles a los sonidos ser sonidos... ellos nunca deben ser portadores de una idea o de una asociación a cualquier cosa que sea” (*apud* AA.VV., 1971: 89). Otros, sin embargo, acentúan el valor expresivo de la música y subrayan su potencial para referir y producir emociones, por ejemplo, Richard Wagner para quien la música puede expresar lo indecible en lenguaje verbal, o Ludwig van Beethoven que insistía en la relación entre música y filosofía. Para este último compositor, la música estaba muy lejos de ser una mera abstracción, música eran ideas, sobre todo ideas (*apud* Victorino d’Almeida, 1993: 11). Felix Mendelssohn va más lejos al expresarse del siguiente modo:

Las personas se quejan a menudo de la ambigüedad de la música, de que tienen muchas dudas en cuanto a lo que deben pensar

cuando la oyen. Entretanto, toda la gente entiende las palabras. En mi caso ocurre todo lo contrario. No sólo con relación al conjunto de una frase, sino también con relación a las palabras individuales; éstas me parecen muy ambiguas, muy vagas, y tan fácilmente susceptibles de comprensión errónea en comparación con la música [...]. Los pensamientos que me son expresados en una pieza de música de la que yo disfruto no son indefinidos de forma que no pudieran ser verbalizables; por el contrario, son muy definidos. (*apud* Cooke, 1989: 12)

La cuestión no es, pues, pacífica. Aunque se reconozca que la música posee elevado potencial expresivo, que actúa sobre nosotros y que es posible verbalizar los efectos que produce y lo que evoca (una atmósfera, un movimiento, un sentimiento, un paisaje, excitación, serenidad), está lejos de ser consensual que el discurso musical posea, por sí mismo, potencial significativo y, si acaso lo posee, ¿cómo discernirlo?

Algunos autores —por ejemplo, Suzanne Langer (1969)— se empeñaron en demostrar que existe un paralelismo entre las propiedades acústicas de la música y las propiedades de la llamada “vida interior” (física y mental), y defienden su carácter esencialmente emocional. Deryck Cooke es uno de los autores que más energía puso en el análisis y en la afirmación de que existen “correspondencias naturales entre los efectos emocionales de ciertas notas de la escala y sus posiciones en las [...] series armónicas”, subrayando, en particular, aspectos como la fuerza de la *quinta* o el placer de la *tercera mayor* (1989: 25) y argumentando que, en la música de base tonal, todos los compositores utilizaron frases melódicas, armonías y ritmos muy similares para expresar o evocar las mismas emociones. Según Cooke, la música se caracteriza fundamentalmente por la capacidad de evocar o expresar emociones, y, además, la música constituye un lenguaje en el específico sentido de que se puede identificar un idioma y compilar una lista de significados. Aunque reconozca que un diccionario completo del lenguaje musical sea difícilmente construible, Cooke suministra, por así decir, un *phrase-book* de la música occidental de base tonal.

El problema es que el carácter natural de la relación propuesta (un significado inherente percibido a través de los oídos; una manipulación de vibraciones sensorialmente perceptibles en relación con una estructura de base neurobiológica) hace presumir su universalidad y, por ende, su carácter a-histórico. Sin embargo, muchos autores han subrayado que la escala

musical occidental no es única, no es natural, ni se funda en las leyes de constitución del sonido. Por el contrario, en las palabras de A. J. Ellis, “la escala musical occidental es muy artificial y caprichosa” (1985: 526). La verdad es que las reglas de la música “no son leyes en el sentido físico, sino convenciones que los músicos acordaron” (Davis, 1978: 15). Para el oído occidental, la escala diatónica (do, re, mi, etc.) es considerada, no sólo normal, sino la base natural de la organización musical y cualquier fragmento musical construido sobre la base de otros principios (melódicos y armónicos) se vuelve difícil y poco inteligible. Por ejemplo, es raro tocar y difícil cantar intervalos inferiores a un medio tono, aunque eso sea posible y practicado en otras culturas musicales. Si bien la generalidad de los instrumentos musicales utilizados en el marco del repertorio de la tradición erudita occidental permite ejecutar intervalos inferiores a medio tono, la verdad es que, en el aprendizaje de tales instrumentos, se es entrenado para no hacerlo (por ejemplo, controlando la intensidad del soplo en el caso de los metales), y el clavicémbalo, el órgano y el piano (instrumento de excelencia en las actuales ejecuciones de esta tradición) no permiten en absoluto ejecutar tales intervalos. Además, las formas tradicionales de notación musical (pentagramas) no lo prevén y, por otro lado, las llamadas leyes de la armonía sólo fueron adoptadas en un pasado relativamente reciente y solamente en la tradición musical (ya no sólo erudita) de la civilización occidental. En otras palabras, el modo en que la estandarización de los sonidos se organiza en música en las diferentes sociedades es resultado de procesos culturales y no de cualesquiera determinaciones acústicas o naturales. En suma, lo que para los occidentales parece un elemento esencial de la música termina siendo una convención socialmente construida y poderosamente establecida. En el análisis socio-histórico de Max Weber (1998), la construcción de un sistema de notación musical, el proceso de construcción de la escala tonal temperada y el constante desarrollo de la armonía, que caracterizan la erudita tradición musical occidental, corresponden globalmente al surgimiento y sedimentación del proceso de racionalización que caracteriza a esa misma civilización. En lo esencial, la argumentación de Weber responde al siguiente cuestionamiento: ¿por qué la armonía musical, siendo una característica de la mayor parte de las polifonías de cariz popular, conoce un particular desarrollo en Europa?

Sea como fuere, no existe una contradicción insuperable entre tales posiciones, o sea: la predisposición de base neuro-sensorial (innata y a-histórica) puede yuxtaponerse a la complejidad de estructuras y arreglos

musicales culturalmente contruidos. Pero queda el problema de percibir cómo, en una cultura dada, determinados significados se asocian a ciertos patrones sonoros. Si se permite el paralelismo con el lenguaje verbal (escrito y hablado), vale la pena subrayar que el aprendizaje de una lengua no se reduce al desarrollo de una capacidad técnica para comunicar; simultáneamente se absorben conceptos, categorías y formas cognitivas de la cultura que nos envuelve. Cuando niños, no creamos un lenguaje, aprendemos los lenguajes que nos rodean, aceptando los patrones de pensamiento que transmiten implícitamente. Es más: es en la interacción con los otros, a través de sus reacciones, que se aprenden las nociones prevalecientes de lo correcto y lo errado, de lo más y lo menos eficaz, etc. Las personas se van volviendo competentes y confiados participantes en una comunidad lingüística; sin embargo, sólo algunos serán capaces de especificar las reglas de la correcta utilización que su discurso presupone y, hasta entre peritos, con frecuencia tales materias son objeto de discusión y no consensuales. Pues bien, la familiarización con el lenguaje musical a través de la socialización probablemente no es un proceso muy distinto de lo que pasa con el lenguaje.

Sin embargo, según Jean-Jacques Nattiez (1971), la relación entre significante y significado en la música no es directamente comparable a lo que pasa en el lenguaje, en la medida en que cada uno reacciona a una obra musical de acuerdo con las respectivas idiosincrasias, anteriores experiencias y recuerdos. A pesar de eso, Nattiez reconoce que, en una población culturalmente homogénea, las reacciones provocadas por la música son relativamente limitadas, y es posible identificar relaciones estadísticamente válidas entre diversos fragmentos musicales y los modos en que son interpretados o sus respectivos significados. El ya mencionado trabajo de Deryck Cooke (1989) consiste, precisamente, en una elucidación de los procesos allí involucrados en el plano de los códigos intra-musicales (cf. *supra*). A su vez, Christian Béthune estudió con cuidado músicos de jazz y ejemplifica la transmisión de significados a través de la cita musical: a veces, la cita musical constituye una dedicatoria o rinde un homenaje; en otros casos, capitalizando contenidos semánticos no estrictamente musicales, por ejemplo, los títulos de las obras, la cita musical permite transmitir información entre músicos sin que el público se dé cuenta: bastará evocar la melodía de *Ain't She Sweet* para indicar que llegó una bella mujer, una réplica que evoque *Love For Sale* indicará que el mensaje fue percibido y que el comportamiento de esa mujer es venal (Béthune, 1998: 104).

En cualquiera de los casos, lo que importa subrayar es que las relaciones referidas por Nattiez o las propuestas por Cooke, así como la comunicación a través de citas subrayada por Béthune, implican un compartir culturas musicales. Como dice R. Scruton (1983), el significado de la música ni le es inherente ni se deriva de meras intuiciones; el sentido atribuido a la música surge fundamentalmente como consecuencia de la actividad de grupos de personas en determinados contextos culturales. El modo en que se le da sentido a la música no es innato, sino que depende de la adquisición de conocimientos comunes, de ideas consideradas ciertas con relación a como debía sonar. En cada cultura, algunos patrones convencionales de sonido organizado pasan a ser aceptados como normales o incluso naturales. Leonard Meyer va más lejos sugiriendo que es en la medida en que los compositores asumen una cultura musical compartida que pueden prever los efectos que su música tendrá en el público y planear su trabajo de acuerdo con eso (Meyer, 1970: 40-41). Según Meyer, también Howard Becker subraya que las respuestas al mundo artístico deben entenderse como derivadas de la capacidad de los artistas de manipular las expectativas de la audiencia: “Sólo en la medida en que artista y público comparten conocimiento y experiencia con las convenciones evocadas es que el trabajo artístico produce efectos emocionales” (Becker, 1982: 30). Desde el punto de vista de la manipulación de los sonidos en movimiento (música), se trata de jugar con progresiones melódicas o armónicas que generan tensión (en atención a la escala en que el tema se estructura y descansa) y crean expectativas, en la medida en que se retarda su resolución, y que producen concordancia musical (armónica) y satisfacción emocional cuando la progresión regresa al *tono* dominante.

Se diría que, una vez socializados y familiarizados con determinadas formas y estructuras convencionales, músicos y oyentes se enfrentan con un mundo musical que les parece normal, organizado y poco o incluso no problemático. Como recuerda insistentemente Pierre Bourdieu, una vez que las configuraciones culturales están establecidas, ellas pasan a ser asumidas como naturales (Bourdieu, 1972, 1979). El hecho de que, en cualquier cultura, las personas asocien ciertos sonidos a ciertos significados sociales, es inevitable si efectivamente existe algún tipo de práctica social llamada música. Sin embargo, eso no significa que cualquier asociación particular sea necesaria o natural. En suma, la posibilidad de compartir sentido y comunicar significados presupone una comunidad de personas que, de resultas de una socialización, comparten marcos de referencia más

o menos comunes que les suministran un conocimiento considerado cierto (Schutz, 1972: 74), o, en palabras de Meyer (1970), las expectativas adecuadas para interpretar lo que se oye de manera culturalmente competente.

Por otro lado, la socialización musical no reside sólo en el involucramiento directo con la música (oyendo o practicando), sino en todas las formas de relacionamiento con ella, especialmente las diferentes modalidades de interacción social en que se oye, practica y también se habla sobre música. Músicos, profesores, críticos de la especialidad y también los públicos hablan frecuentemente sobre música, lo que no deja de tener efectos recíprocos en lo tocante a las percepciones y representaciones sobre la música, aunque nadie esté obligado a suscribir las tesis defendidas por otros, por lo demás, muchas veces contradictorias. De cualquier modo, también en el plano discursivo se van suministrando formas posibles (y, a veces, dotadas de alguna autoridad) de pensar, oír y sentir música. Según Alexandre Melo, la importancia del papel cultural de los críticos de arte (y, más genéricamente, de los intermediarios culturales) como generadores de opinión se debe a la “complicidad vivencial e intelectual con una comunidad artística, la complicidad analítica y de sensibilidad entre una práctica de escritura y el conocimiento de un conjunto de obras” (Melo, 1994: 58-59). Sea como fuere, la verdad es que está en vigor un consenso implícito con relación a la idea de que vale la pena argumentar y discutir sobre el sentido y el valor de la música, sea en los planos estético y emocional, sea en los planos cultural y social. De hecho, tales asuntos resultan bastante importantes para muchas personas y los debates son con frecuencia intensos, y participar en un debate es compartir un mundo cultural, compartir presupuestos sobre la naturaleza de la música y los conceptos con los cuales se la puede comprender.

Siguiendo la perspectiva desarrollada por las *teorías de la recepción*, se puede argumentar que ni el lenguaje común ni la comunicación musical se deben entender como vehículos a través de los cuales un mensaje sin ambigüedad pasa de un transmisor a un receptor. A semejanza del emisor, también el receptor tiene un papel activo en la atribución de sentido a los sonidos organizados de acuerdo con las convenciones lingüísticas o musicales; el significado de la música depende, pues, tanto de procedimientos interpretativos del oyente como del trabajo del compositor.

Theodor W. Adorno puso empeño en afirmar el carácter ideológico de la música, planteando las funciones simbólicas que en esa perspectiva están ligadas a ella. No obstante, con relación a las actuales sociedades occi-

dentales, en las que la música ya no parece desempeñar un papel predeterminado en situaciones sociales específicas, Adorno escribió:

[...] la música existe con una función de divertimento. [...] Ella se presta particularmente a eso, en virtud de su no conceptualización les permite en gran medida a los oyentes sentirse seres sensibles en su compañía, hacer asociaciones de ideas, imaginar lo que en el momento desean. Ella cumple funciones de realización de deseo y satisfacción. (Adorno, 1970: 7-8)

Según Tia DeNora (1986), es la propia indeterminación del significado musical lo que permite y amplía la variabilidad de atribuciones (y vivencias) de sentido. También aquí se subraya que el significado de la música no le es inherente ni se deriva de inherentes capacidades cognitivas de la especie humana. Los significados son generados en el proceso comunicativo de la interacción entre personas (y no son menos reales por eso) y, en virtud de una formación formal o de experiencias informales, se aprende a oír música como patrones de sonido coherentes y significativos, del mismo modo que se aprende a atribuir sentido a todo lo demás en el mundo social. Además, es importante enfatizar la idea de que la construcción de sentido sobre objetos y prácticas musicales ocurre a través de la actividad de individuos y grupos en la medida en que practican, persiguen y desarrollan sus gustos, preferencias e intereses. La construcción de sentido y la negociación que ella implica son parte constitutiva de la vida cotidiana y, como dice DeNora, “la cultura representa una lucha sobre la definición de la realidad social y por eso el problema de los significados de los objetos es también el problema de quién los define o se apropia de ellos, dónde, cuando, cómo y con qué objetivo” (DeNora, 1986: 93).

Ante el diversificado abanico de tesis y argumentos desarrollados por músicos, críticos, analistas y otros en sus diversos debates y disputas no cabe a la sociología arbitrar el problema del sentido o del valor de la música, sean los que fueren, pero sí examinar el continuo proceso de construcción, conflicto y negociación de sentidos. Dicho de otro modo, lo que las personas dicen sobre música y lo que para ella reivindican debe ser tratado como información relativa a sus convicciones y creencias sobre ella. Creencias que son, obviamente, importantes elementos de cualquier cultura y son también una de las bases sobre las cuales las personas formulan líneas de involucramiento y acción. Según Max Weber (1998), el objetivo de la sociología del arte no implica la producción de juicios de valor relativos a la

estética. Implica, eso sí, aceptar que el trabajo artístico existe y tratar de comprender cómo y por qué es que las personas orientan sus conductas a tales artefactos. Como enseña la epistemología interpretativa de Weber, la acción humana no es sólo una respuesta a estímulos externos, dado que es formulada sobre la base de los significados que adquiere para los actores. La sociología de la música no deberá, pues, preocuparse de procurar algún verdadero significado de una obra, pero sí interesarse por lo que las personas creen que ella significa, porque es este significado el que influye en sus respuestas, el modo en que la practican y se relacionan con ella.

La idea de que la comunicación de sentido en la música implica una comunidad de oyentes tiene algunas importantes implicaciones, particularmente en el marco de las sociedades occidentales debido a la elevada diferenciación interna que las caracteriza. De hecho, la normal experiencia de socialización le proporciona a la mayoría de las personas expectativas generales y tal vez difusas (pero no por eso menos poderosas) sobre la naturaleza de la música. Pero ese conocimiento subliminal puede ser concientizado e incrementado a través de aprendizajes formales o informales y, por consiguiente, generar grupos con conocimientos especializados o incluso grupos de peritos (compositores, intérpretes, profesores, críticos, así como amantes de la música de todos los géneros). Tales grupos pueden ser bastante diferenciados de acuerdo con los tipos de música por los cuales se interesan más, y cada uno de los grupos o subgrupos puede ser visto como una comunidad de oyentes o de fruidores musicales.

En este contexto, vale la pena subrayar que los diversos géneros musicales no representan sólo diferentes opciones en un sentido meramente técnico (o musical en sentido estricto), sino que son generados y reproducidos por grupos de personas con diferentes inclinaciones emocionales y comunicativas, diferentes gustos e intereses estéticos, diferentes proyectos y distintas posiciones en los campos cultural y social, y, añádase, con diferentes combinaciones de estas dimensiones. Se sabe que el gusto musical no vive soltero. Según Pierre Bourdieu, es incluso una de las formas en que más inequívocamente se expresan las pertenencias sociales de clase (1979: 17). Sin pretender poner en tela de juicio lo esencial de esta afirmación, valdrá la pena notar que ella fue suscrita a propósito de un determinado contexto social, cultural y temporal (la sociedad francesa a finales de los años 70), y en atención a procesos de *distinción social* cuyos contornos son precisamente variables a lo largo del tiempo y de los contextos socio-culturales. Ahora bien, sobre todo a partir de los años 80, algunos estudios

evidenciaron un progresivo eclecticismo en el gusto de las clases dominantes, en particular en el dominio musical. Según Philippe Coulangeon (2003), lo que distingue el comportamiento de las clases dominantes es menos la familiaridad con la cultura “legítima” (y la virtual *distinción* que de ella se derivaría) que la diversidad de preferencias, al tiempo que las clases populares muestran preferencias francamente menos eclécticas, y es ahí donde se encuentra el mayor número de amantes exclusivos, cuyo caso extremo lo representan los fans.

La incursión en el debate de algunos problemas a propósito de sus sentidos permitió sugerir que la música puede ser muchas cosas, no sólo en el plano de las experiencias sensoriales y emocionales, sino también en los planos cognitivo, perceptivo y proyectivo, y ciertamente también en los planos cultural y social que informan y de algún modo conforman aquellos.

4. Los músicos como objeto sociológico

Queriendo ahora centrar la discusión en el grupo de los músicos profesionales (compositores e intérpretes), valdrá la pena comenzar por percibir cómo es que los músicos se tornan músicos, cómo se inician y se involucran en el medio musical. Alguna forma de adquisición de competencias musicales constituye ciertamente una condición necesaria, pero se sabe que los espacios de ese aprendizaje pueden ser muy diferenciados: desde contextos informales, como el autodidactismo y los grupos de amigos, generalmente ausentes en una transmisión oral de conocimientos basada en las competencias del llamado oído, y más o menos complementada por manuales de iniciación, a contextos de aprendizaje fuertemente formalizados, que permiten obtener certificaciones diplomadas, y que no prescinden del conocimiento teórico de los códigos musicales y su transposición a una notación escrita. En cualquier caso, importa subrayar que ser músico no se deriva sólo de una competencia técnica. Es necesario formar parte de una red de relaciones sociales para que tengan lugar los procesos de iniciación, primero, y los procesos de adquisición de competencias musicales y eventual profesionalización, después. ¿En qué medida, por ejemplo, los contextos sociofamiliares de origen desempeñan un papel relevante en la iniciación musical e incluso en la configuración de las relaciones con la música? ¿Cómo se constituyen y desarrollan esas relaciones y cuáles son los elementos determinantes en la opción por determinado género musical? ¿O cuáles las circunstancias determinantes

de una profesionalización, así como de su continuidad e incluso de su eventual éxito?

Según un reputado maestro y compositor, aunque llegue al conocimiento del público individualmente firmada, la propia innovación musical ocurre en el seno de una comunidad de músicos y no en genios solitarios: “La verdadera vocación de un compositor crece en contacto con otros compositores” (Boulez, 1992: 53). Los estudios de David Aronson (1982) o de K. A. Cerulo (1984) muestran eso mismo, o sea, que la evolución y la innovación son generalmente resultado de grupos que comparten la misma perspectiva, y que hasta el compositor aparentemente solitario debe ser visto como operando en el seno de un contexto social específico, una comunidad de músicos, o, en las palabras de Becker (1982) un *art world*, en el cual ciertas convenciones y expectativas se establecen y ejercen un control normativo sobre el proceso de producción musical.

A este propósito, Samuel Gilmore introdujo una útil distinción entre lo que llama *escuelas de actividad* y *escuelas de pensamiento* (1988: 206). Estas últimas son escuelas en las que los artistas son incluidos por los críticos, teóricos e historiadores, sobre la base de supuestas similitudes de su trabajo, pero que no presuponen la existencia de grupos sociales reales. Las primeras, por el contrario, se refieren a grupos sociales reales, en la medida en que son constituidas por el conjunto de participantes en un *art world* cualquiera a medida que desarrollan y mantienen prácticas comunes entre especialistas interdependientes. Mientras que las escuelas de actividad constituyen un importante grupo de referencia y las identidades artísticas ahí generadas se revelan cruciales para la realización de performances, las escuelas de pensamiento se revelan menos importantes (Gilmore, 1988: 208-9). En su estudio, Gilmore identificó en Nueva York tres submundos distintos relativos a la ejecución de obras en el marco de la tradición erudita occidental, cada uno de los cuales representaba una escuela de actividad alternativa y era portador de un conjunto de convenciones diferente. Cada uno de esos tres submundos funciona como grupo de referencia, y el reconocimiento como participante (musicalmente activo como intérprete o compositor) implica una orientación del individuo a las respectivas convenciones, al tiempo que diferentes perspectivas y valores estéticos, competencias musicales y preferencias performativas son generadas sistemáticamente por la especificidad de los procesos socioculturales actuantes en cada mundo artístico.

Aunque se sitúen profesionalmente en la esfera de la producción musical, compositores e intérpretes no dejan de ser también susceptibles de una evaluación como receptores, quizá con importantes especificidades derivadas de ser participantes activos y elementos interdependientes en el medio social en que la música se genera. Y tiene sentido preguntar qué condiciones y circunstancias conforman la construcción de las identidades sociomusicales de estos profesionales. El estudio de Gilmore evidencia que, hasta en el seno de un mismo género musical (la tradición erudita de la música occidental, en este caso), es posible detectar configuraciones distintivas de prácticas, valores y representaciones relativos a las formas de vivir la música. En los planos de la recepción y el consumo, se ha tratado esta cuestión y las referencias a la importancia de las pequeñas diferencias intra-género musical son frecuentes y consideradas significativas. Por ejemplo, Antonio Pinho Vargas se refiere a este problema sugiriendo que los fans de los *Rolling Stones* tendrían mayor aversión a los *Beatles* que, por ejemplo, a Sinatra o a Karajan, de quien ni siquiera hablaban (2002: 334). En palabras de Antoine Hennion (1981: 226):

Al clasificar géneros, los oyentes se clasifican a sí mismos. [...] un grupo de amantes del *pop* hará distinciones muy finas en el interior de ese mismo género, y agrupará las variedades francesas en dos o tres categorías homogéneas; inversamente, un joven auditorio popular y femenino dará noticia de un vasto abanico de contrastes entre los ídolos de variedades, relegando el conjunto de la música *pop* a una rúbrica marginal destinada a especialistas, al lado del jazz y de la música clásica.

Hablar de diferentes géneros musicales remite ciertamente a diferentes códigos intra-musicales, pero también remite a diferencias socioculturales que habitualmente están ligadas a ellos. Tales diferencias son relativamente claras en el marco de un análisis sobre el funcionamiento social de las músicas que concentre su atención en las grandes tendencias, el modo en que ellas operan institucionalmente con el todo social; que concentre su atención, por ejemplo, en los locales en que se toca una pieza sinfónica y quién la oye, en comparación con los locales en que actúa un grupo de rock y quién asiste. O que cuestione las relaciones de estas formas musicales (entre otras posibles) con el mercado, con la industria y con el Estado. ¿Se pasan o no en las estaciones de radio y en los canales de televisión, en cuáles y en qué horarios? E incluso ¿qué comportamientos se asocian a

unas y otras? Y así sucesivamente. Sin embargo, tales diferencias no son directamente transponibles a un contexto de análisis individuo a individuo, pertenezca éste a los universos de la producción o de la recepción musicales. A este nivel, habrá ciertamente espacio para múltiples variantes y combinaciones.

Retomando el enfoque sobre los propios músicos, una cuestión que naturalmente se plantea consiste en saber cuáles son los exactos términos de la relación entre los diversos géneros musicales y los distintos contextos de aprendizaje y niveles de competencias musicales, sea en sus componentes más técnicos o específicamente musicales, sea en sus componentes socioculturales. Sin embargo, una comparación de diferentes géneros musicales, que en particular incluya la tradicional distinción entre géneros más eruditos y más populares, probablemente implica adoptar una malla analítica tal vez menos pormenorizada y más abarcadora, o sea, menos atenta a los contornos de pequeñas diferencias, las idiosincrasias de este o aquel artista (que, justamente, se revelan importantes en las diferenciaciones intra-género), y más atenta a diferencias que se sitúan en un plano más institucionalizado, diferencias que, siendo relativas a dimensiones objetivas y subjetivas presentes en la actividad musical profesional, son relevantes en el surgimiento, sedimentación y desarrollo de los distintos géneros musicales, o sea, en los respectivos procesos de institucionalización.

Pero, aparte de diferenciarse en los distintos géneros musicales que practican de manera predominante (*escuelas de pensamiento*, según la terminología de Gilmore —cf. *supra*), ¿en qué se diferencian entre sí los músicos profesionales? ¿Qué diferencias existirán en lo tocante a las relaciones que establecen con la música (con su práctica, sus usos, los modos en que piensan, sienten y viven, o los modos en que ella se instituyó en vehículo de un proyecto)? Hablar de formas de vivir (hacer, sentir, lidiar y pensar) la música remite al fin y al cabo a hablar de las relaciones que, en diferentes planos, se establecen con ella. Pero, ante tal diversidad y cruzamiento de planos, ¿será posible encontrar algunos principios heurísticos capaces de proporcionar una mejor visibilidad sobre tal heterogeneidad?

5. Conclusión

El recorrido seguido en este artículo sugiere que la música puede ser muchas cosas. No sólo porque constituye un universo bastante diversificado (abarcando múltiples estilos, matices y géneros musicales), sino también

porque las personas se relacionan con ella en moldes muy diversos, o sea, son múltiples los modos en que las personas (sea las personas en general, sea sus profesionales) interactúan con la música.

Aunque tenga algunas relevantes contribuciones (por ejemplo, el estudio sobre amantes de la música académica desarrollado por Hennion *et al.*, 2000), la tarea de restituir tal heterogeneidad, parametrando sociológicamente la diversidad de formas de vivir la música, en sus múltiples variantes, incluyendo la distinción entre formas culturales más populares y más eruditas, está todavía por hacer, especialmente en lo que respecta a los músicos, pero también en lo que respecta a los públicos, muchas veces sólo distribuidos en una repartición por categorías que se derivan de criterios muy parciales (por ejemplo, criterios relativos a los soportes utilizados en la audición, criterios relativos al tipo de espacios en que ocurre la audición, o, más simplemente, organizados en función de categorías sociográficas [Abreu, 2004]).

Aunque concentrado empíricamente en músicos profesionales, pero con el fin de parametrar aquella heterogeneidad y de dar respuesta al cuestionamiento que encierra el punto 4 (cf. *supra*), se desarrolló un estudio basado en la hipótesis de que los diferentes géneros musicales se asocian a diferentes *modos de relación con la música*. No es aquí oportuno sustanciar los términos de la relación propuesta (géneros musicales y *modos de relación con la música*), así como los contornos de sus articulaciones, pero puede adelantarse que el concepto de *modos de relación con la música* comprende tres planos conceptuales (1 – competencias y contextos de aprendizaje musicales; 2 – importancia relativa de la música en el contexto de la performance musical; y 3 – papeles de la música en las relaciones consigo, con el público y en sociedad), que organizan trece dimensiones analíticas susceptibles de operacionalización a efectos de observación de situaciones empíricas y permiten tipificar cualitativamente las modalidades del goce musical planteándolo en torno a dos polos: el *esencial* (se privilegian factores intrínsecamente musicales) y el *relacional* (se privilegian factores extrínsecos o no intrínsecamente musicales) (Campos, 2007).

En lo esencial, se trató de profundizar de modo integrado en un conjunto diversificado de relaciones específicas de las prácticas musicales, incorporando dimensiones y mediaciones inherentes a su práctica y tipificando cualitativamente las diferentes modalidades de su goce, en especial cuando se aborda la música en sus dimensiones más institucionalizadas. Se trató, en síntesis, de sustanciar la relación que los músicos estable-

cen con la música, parametrando la estructura de disposiciones (estructuradas y estructurantes) más directamente implicadas en el campo musical, y potenciando así una evaluación, sea de los contextos de actualización del *habitus* (en los planos cognitivo, relacional y reflexivo), sea como elemento constitutivo de los procesos sociales implicados en una producción cultural con gran proyección mediática. El concepto de *modos de relación con la música* se revela, incluso, adecuado para analizar el goce musical, sea con relación a sus productores (compositores e intérpretes), sea en atención a los consumidores (aunque en este caso con necesarias adaptaciones), pero se trata de materias que he desarrollado en otra parte (Campos, 2007a, 2007b).

Traducción del portugués: *Desiderio Navarro*

© Sobre el texto original: Luís Melo Campos.

© Sobre la traducción: Desiderio Navarro.

© Sobre la edición en español: Centro Teórico-Cultural Criterios.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1971), “Dossier débat: musique e politique”, *Musique en Jeu*, nº 3.
- Abreu, Paula (2004), “Ouvir, comprar, participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais”, en *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Adorno, Theodor W. (1970), “Reflexions en vue d’une Sociologie de la Musique”, *Musique en Jeu*, nº 7 [1958].
- Almeida, Antonio Victorino d’ (1993), *Música*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Aronson, David (1982), “Le jazz: une musique en exil”, *Revue Internationale des Sciences Sociales*, xxxiv (4).
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Béthune, Chistian (1998), “Imitação e criação em Jazz”, *O papel do Jazz*, nº 3.
- Boehmer, K. (1980), “Sociology of Music”, en: S. Sadie (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan.
- Boulez, Pierre (1992), *A Música Hoje 2*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Bourdieu, Pierre (1972), *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Ginebra, Librairie Droz.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Bowler, Anne (1994), “Methodological Dilemmas in the Sociology of Art”, en: Diana Crane (coed.), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford/Cambridge, MA, Blackwell.
- Campos, Luis Melo (2007a), *Músicas e músicos: modos de relação*, Lisboa, Celta Editora (en prensa).
- Campos, Luis Melo (2007b), “Modos de relação com a música”, *Sociologia. Problemas e Práticas*, nº 53.
- Cande, Roland de (2003), *História Universal da Música*, Porto, Afrontamento.
- Carvalho, Mario Vieira de (1991), “Sociologia da Música. Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº I.
- Cerulo, K. A. (1984), “Social Disruption and its Effects on Music — An Empirical Analysis”, *Social Forces*, nº 62.
- Cooke, Deryck (1989), *The Language of Music*, Oxford, Oxford UP.

- Coulangeon, Philippe (2003), "La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question", *Revue Française de Sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 3-33.
- Crane, Diana (1994), "Introduction: The Challenge of the Sociology of Culture to Sociology as Discipline", en: Diana Crane (org.), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford /Cambridge, MA, Blackwell.
- Davis, John B. (1978), *The Psychology of Music*, Londres, Hutchinson.
- DeNora, Tia (1986), "How Is Extra-Musical Meaning Possible? Music as Place and Space for 'Work'", *Sociological Theory*, n° 4.
- Eco, Umberto (1972), *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70.
- Ellis, A. J. (1985), "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, n° 33.
- Gilmore, Samuel (1988), "Schools of Activity and Innovation", *Sociological Quarterly*, n° 29.
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. (1997), *História da música ocidental*, Lisboa, Gradiva.
- Hanslick, Eduard (s/d), *Do belo musical*, Lisboa, Edições 70 [1854].
- Hennion, Antoine (1981), *Les professionnels du disque*, París, Editions A.M. Métailié.
- Hennion, Antoine (1993), *La passion musicale*, París, Editions A.M. Métailié.
- Hennion, Antoine et al. (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, París, La Documentation Française.
- Herzfeld, Friedrich (s/d), *Nós e a música*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Langer, Suzanne (1969), *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard UP.
- Martin, Peter J. (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester, Manchester UP.
- Melo, Alexandre (1994), *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Melo, Alexandre (2000), "Entrevista com Alexandre Melo", *Notícias Magazine*.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern UP.
- Meyer, Leonard (1970), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago UP.
- Moles, Abraham (1958), *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, Flammarion.
- Nattiez, Jean-Jacques (1971), "Situation de la sémiologie musicale", *Musique en Jeu*, 5.
- Peterson, Richard A. (1994), "Culture Studies through the Production Perspective: Progress and Prospects", en: Diana Crane (coed.), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford, UK/Cambridge, USA, Blackwell.

- Press, Andrea L. (1994), "The Sociology of Cultural Reception: Notes toward an Emerging Paradigm", en: Diana Crane (coed.), *The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford /Cambridge, MA, Blackwell.
- Schutz, Alfred (1972), *The Phenomenology of the Social World*, Londres, Heinemann Educational.
- Scruton, R. (1983), *The Aesthetic Understanding*, Manchester, Carcanet Press.
- Small, Christopher (1998), *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Londres, Wesleyan UP.
- Vargas, Antonio Pinho (2002), *Sobre música. Ensaios, textos e entrevistas*, Porto, Afrontamento.
- Weber, Max (1998), *Sociologie de la musique*, París, Editions Metailie.