

Ramón Barce

# Sociología de la Música

El compositor y crítico musical Ramón Barce impartió en la Fundación Juan March, entre el 26 de noviembre y el 5 de diciembre últimos, un curso titulado «Sociología de la música». El martes 26 habló de «Lo que la música dice y lo que no dice»; el jueves 28, de «Los mecanismos del folklore»; el martes 3 de diciembre, de «El espejismo de la historia»; y el jueves 5, de «Política y música».

Se ofrece a continuación un resumen de las cuatro conferencias.

No parece posible, por ahora, presentar de manera sistemática y unívoca un panorama de la Sociología de la Música, pues esta disciplina está realmente aún en período de formación. La Sociología, en general, continúa siendo conflictiva en ese mismo sentido, en cuanto a poseer un terreno unívoco propio y unos métodos específicos. Todavía, en algunos casos, se mantiene la idea de que la Sociología, como en otro tiempo la Fenomenología o incluso antes la Psicología (la comparación es de Th. Adorno), no es una ciencia con terreno propio, sino una manera de considerar fenómenos ajenos.

George Simmel, en 1908, expresó esto muy precisamente: «La Sociología es un nuevo método, un auxiliar de la investigación para llegar, por nuevas vías, a los fenómenos que se dan en otros campos del saber. Pero este papel que desempeña la Sociología no es esencialmente distinto del que desempeñó la inducción cuando en su día penetró como un nuevo principio de investigación en todas las ciencias posibles... La Sociología no contiene ningún *objeto* que no esté tratado ya en las ciencias existentes, sino que es sólo un nuevo camino para todas ellas, un método científico que, justamente por ser aplicable a la totalidad de los problemas, no constituye una ciencia de por sí».

Esta desconfianza en poseer un terreno propio, que albergó la Sociolo-

gía en general, ha pasado a las sociologías especiales, a la Sociología de la Música. Uno de los primeros trabajos de conjunto, la *Sociología de la Música*, de Kurt Blaukopf (escrita en 1938, aunque no publicada hasta 1950), considera aún su misión como una «ciencia transitoria» auxiliar de la Historia de la Música.

En este medio siglo transcurrido, la Sociología de la Música ha ido encontrando objetivos y métodos que permiten suponer la creación de un *corpus* de materiales específicos y, por consiguiente, de una sistemática para su tratamiento, objetivos que hoy por hoy están aún lejos de lograrse. Así pues, nuestra exposición tenderá, sobre todo, a presentar algunos de esos posibles materiales específicos.

El primero de ellos podría enunciarse así: si la Sociología de la Música abarca de alguna manera todas las relaciones posibles entre música y sociedad, será preciso ante todo investigar el carácter social del «objeto musical» en sí.

¿Tiene verdaderamente carácter social ese objeto, la «obra»? La contestación, desde el punto de vista de la Sociología empírica, no tiene duda: la obra musical es un objeto, incluso una mercancía, que genera una multitud de ocupaciones y de movimientos dineros. En este aspecto no se diferencia sustancialmente de otros productos artísticos: una escultura, una novela, un drama. Pero nos importa ahora algo



**Ramón Barce** (Madrid, 1928) realizó estudios musicales y de Filosofía. En 1958 fundó, con otros compositores, el grupo Nueva Música. En 1964 cooperó en la fundación del grupo Zaj. De 1967 a 1974 dirigió la revista Sonda. Es autor de *Canadá-Trio*, los nueve *Conciertos de Lizara*, ocho *Cuartetos de cuerda*, los 48 *Preludios para piano*, *Música fúnebre*, cuatro *Sinfonías* y la *Sonata Leningrado* para violonchelo y piano. Desde 1982 es subdirector de la revista *Ritmo*. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1973 y ha sido uno de los fundadores y primer presidente (1976-1988) de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

mucho más esencial: ¿afecta ese carácter social igualmente a la obra en sí? ¿Existe en ella algo que pueda ser transferido a y desde la vida social?

Hay toda una ilustre ciencia, la Hermenéutica, que en el terreno musical se ha dedicado a rastrear lo que del mundo exterior se refleja en la obra musical: Kretschmar y Riemann, y después Moser y Adorno, se han ocupado de acumular detalles y posibles vías de penetración en la materia

sonora, en esa materia que, al sentir de algunos, queda fuera de toda relación intrínseca con el mundo «exterior» (o real, o social).

Nosotros intentaremos solamente indicar cómo en los distintos estratos de la materia sonora se filtran, a todos los niveles, contenidos simbólicos que están hondamente arraigados en nuestro mecanismo de recepción.

Ante todo, hay un *primer grado* del material sonoro, constituido por los componentes físicos del sonido: la altura, la intensidad, la duración, el timbre. Es sorprendente constatar que tales componentes no son nada neutrales ni abstractos, sino que actúan automáticamente (aunque no únicamente, ni tampoco con regularidad sistemática) sobre nuestro sistema de asociaciones, originando de inmediato una cadena de relaciones que constituye un primer escalón de «significados».

En un *segundo grado* entrarían ya los materiales sonoros sometidos a una primera elaboración por el compositor: intervalos melódicos y armónicos, ritmos, núcleos melódicos, formas musicales, tempi. Aquí el nivel de significación aumenta considerablemente: el compositor maneja una materia (ya de por sí levemente significativa) y construye con ella secuencias que no pueden dejar de tener, *al menos*, sentido formal.

Por último, en un *tercer grado* entrarían aquellas estructuras (y superestructuras) de conjunto que son ya, *explícitamente*, las que orientan la obra significativamente hacia una dirección determinada: el simbolismo general, la idea misma de «estilo» y de intención, todos los tipos de *contextualización*, y, en último término, las indicaciones exógenas o no específicamente musicales: título, textos, ocasión, objetivo, programa.

### *Los mecanismos del folklore*

Uno de los campos propios de la Sociología de la Música es el estudio

del folklore. No, por supuesto, la recogida, clasificación y valoración de las canciones y danzas; pero sí lo que se refiere a la esencia del hecho folklórico. La pregunta básica ¿qué es el folklore musical? no puede ser contestada desde el terreno de la Musicología ni desde el de la Historia de la Música, sino desde el de la Sociología.

Ante todo, ¿a qué llamamos, en general, «hecho folklórico»? Es quizá una de esas preguntas que se eluden por parecer obvias, por contener una respuesta evidente y de todos sabida, pero en realidad no es así. Hay quien piensa que folklore es toda actividad cultural tradicional; para otros, es todo hecho humano, cultural o no, arraigado en la tradición.

En el Congreso de Folklore de São Paulo, en 1954, el gran investigador cubano Fernando Ortiz, a la vista de la intrincada problemática allí expuesta, declaró: «Llevo estudiando más de medio siglo una cosa que parece que no se sabe bien lo que es».

Para Saintyves, el folklore es «la vida popular dentro de la vida civilizada» (entendiendo por «civilizada», desde luego, simplemente *más industrializada* y tecnologicada). Evidentemente, todos los estudios folklóricos tienden a dirigirse hacia un material que de alguna manera se considera «residual» de otra cultura anterior y más primitiva insertada en «nuestro mundo moderno».

Paulo de Carvalho Neto intentó una delimitación del hecho folklórico que resume bien esas tendencias clásicas. Para él, los rasgos tipificadores del folklore son: a) que se trate de un material anónimo; b) no institucionalizado (estos dos rasgos los considera *específicos* o básicos); c) que sea antiguo; d) que sea funcional; y e) que sea prelógico, primario.

El más somero comentario a estos rasgos descubre enseguida su fragilidad, su ambigüedad y su dependencia de los criterios románticos de los hermanos Grimm y de Arnim Brentano, que a comienzos del siglo XIX inicia-

ron estos estudios con la recogida de cuentos y poemas populares.

El anonimato no debemos entenderlo a la manera de Herder como «creación directa del pueblo», sino como creación personal, individual, pero que toma sus materiales de algo preexistente y popular y el autor termina por subsumirse —como proceso— en el anonimato.

También la no institucionalización presenta problemas: es evidente que una parte muy importante del folklore se fabrica en entidades expresamente creadas para tal fin, y cuyo producto no podemos rechazar sólo porque se haga con otros medios y se haga aquí y ahora. También en este rasgo se rastrea la idea romántica y no muy precisa de una actividad «espontánea, libre y gratuita».

Las condiciones que llama Carvalho Neto *eventuales* son igualmente cuestionables, especialmente la antigüedad. ¿Qué es, propiamente hablando, «lo antiguo»? ¿Podría tasarse, como han llegado a hacer algunos folkloristas, en *cinco años*, es decir, que un hecho se consideraría «folklórico» si se mantenía al menos cincuenta años?

¿Qué decir también del concepto «funcional»? Desde luego no cabe duda de que los hechos que llamamos folklóricos (residuales) fueron en un tiempo no residuales, sino absolutamente vivos y *funcionales*: tenían una aplicación práctica eficiente.

Pero precisamente *ahora*, al convertirse en restos desfasados en una civilización más industrializada, pierden comparativamente su funcionalidad, pues hay otros objetos o actividades *más funcionales*.

Dentro del mismo carril de razonamientos está el concepto de «prelógico, primario». La idea, en este caso, es que el hecho folklórico procede de una mentalidad infantil, no científica. Pero, propiamente hablando, lo funcional no es nunca prelógico, ya que cumple correctamente su cometido; otra cosa es que una subida del nivel

de análisis deje obsoletos unos sistemas y los sustituya por otros más eficaces, pero igualmente susceptibles de ser mejorados.

### *El espejismo de la historia*

No siempre somos conscientes de la fuerte impregnación historicista en que vivimos inmersos. Contemplamos hoy el mundo y la vida en una perspectiva histórica que nos parece perfectamente natural (quizá porque ese tipo de perspectiva es esencialmente humano), pero que en otras épocas era inexistente, al menos en la amplitud y profundidad con que hoy lo experimentamos. Esta inmersión —que afecta igualmente, aunque en distinta medida, a los espíritus avisados y a capas mucho más inconscientes de la población— forma parte de lo que conocemos bajo el nombre de «historicismo». Entenderemos por «historicismo», como hipótesis de trabajo, el resultado de la concienciación explícita del devenir histórico.

Pensemos que esta concienciación ha ido magnificándose, de dos siglos para acá, hasta crear una situación que en muchos aspectos podemos calificar de patológica.

La conciencia histórica global ha sido posible sólo cuando se hizo visible el concepto de «humanidad», acuñado por Kant y Voltaire: una entidad bien delimitada —los pueblos europeos más «adelantados»— fue poco a poco englobando a todas las tierras y razas y se creó así un «protagonista» de la historia: la humanidad.

La biografía de ese protagonista habría de ser la historia entera de la Tierra; en su espacio vital, toda esa Tierra. Así pues, se hacía imprescindible conocer su pasado y su presente, los países más activos y los que iban incorporándose.

Después, esa inquietud de conocimiento se extendió a los lugares ignotos y también, temporalmente, al futuro. Se

moldeó así la idea de «progreso» como una marcha inexorable y lineal desde un pasado oscuro a un porvenir dichoso y pleno de poderío.

Si la Economía aprovechó esta idea para una inteligente planificación de sus proyectos a varios años vista, la actividad artística —obnubilada, sin duda, por los éxitos indudables aunque trabajosos de esa planificación— decidió lanzarse igualmente hacia el futuro, e imaginó, a la manera castrense, la existencia de una avanzadilla o «vanguardia» de elegidos que se dirigía sin titubeos y por decirlo así heroicamente hacia la meta prefijada; en tanto que los restantes artistas y la mayor parte del público consumidor de arte quedaban cómodamente atrás, en la confortable burguesía de lo ya conocido y sin riesgo.

Esta primera patología dominó la creación musical de medio siglo, al menos, desde la institucionalización del atonalismo por la Escuela de Viena hasta hace pocos años. Sus teorizadores, especialmente Theodor W. Adorno, vieron en el dodecafonismo atonal la consumación última de la historia de la música: algo como una ceremonia autofágica en la que el arte se devoraba a sí mismo.

Esta idea catastrofista del *finis historiae* ya había sido explicitada, pocos años antes, por Spengler, pero era una auténtica constante en la cultura y en el arte de la época, que se muestran empapados de dolor, angustia, desesperación, impotencia, fatalismo, aun en espíritus de muy diversa índole, como pueden serlo Hoffmannsthal y Karl Kraus.

La salvación, para un arte supuestamente agotado, sólo podía venir de algún recurso demencial e irracional, como el que nos propone Thomas Mann en su *Doktor Faustus*, recurso, por otra parte, estrechamente emparentado con sentimientos hoy actualísimos.

Así, lo que en principio era una apología de la Escuela de Viena como

culminación de la historia de la música, se convierte simultáneamente en el final de toda historia, en un callejón del que no se puede salir, en la desaparición de la música misma: «Acaso no sea ya posible otra música que la que toma como criterio esa exigencia extrema: su propio enmudecimiento», escribe lapidariamente Adorno en 1964.

Este segundo grado de la patología historicista ha hecho crisis por la reacción anti-hiperexpresiva de algunos compositores de hoy, que por diversos caminos se han apartado de los sombríos contenidos de la Escuela de Viena y están alcanzando perspectivas más luminosas.

Junto a ellos también están los «nuevos vanguardistas», los *postmodernos*, que tratan de salvar el escollo historicista con medios muy simplificados y eludiendo el choque frontal con los problemas, ya que a veces convierten en caricatura el «enmudecimiento» adorniano, lo cual, si estéticamente es poco relevante, quizá pueda tener algún saludable efecto psicológico.

### *Música y política*

Naturalmente, las relaciones de la obra musical con todo tipo de ideología, y concretamente con la política, pueden analizarse desde ángulos muy diversos, siempre sobre la base de aceptar la posibilidad de ciertos «contenidos» en la música que vayan más allá del mero *ethos*; especialmente si se admite —como parece justo— que en el análisis sociológico de la obra musical han de utilizarse tanto los datos externos como los internos, sobre todo si nos informan sobre la intencionalidad del compositor (que es también un rasgo estético, pero ante todo sociológico y que hay que tener en cuenta).

Así pues, títulos, programas implícitos o explícitos, textos y la ocasión misma de la obra (sus circunstancias

concretas) constituirán el núcleo ideológico de la composición.

Se ha lanzado mucho la acusación de «politización» para algunas obras musicales (y también en otros terrenos artísticos) con un matiz peyorativo. Se ha dicho sistemáticamente que los contenidos políticos perjudicaban a la estructura artística y eran por lo tanto rechazables.

Pero esta acusación no parece tener ningún fundamento lógico, ni parece que se haya hecho reflexivamente; pues la política —toda ideología— no es ni peor ni mejor «contenido» que cualquier otro.

Pensemos que el rechazo de este tipo de contenidos podría extenderse, por ejemplo, hasta la descalificación total de toda la música religiosa, funcional (litúrgica) o no; es decir, de una parcela esencial de la música europea...

En realidad, ese tipo de descalificaciones más bien da la sensación de ser una operación intencionada y dirigida a desvalorizar obras pertenecientes al «partido contrario» (¡nunca al propio!), de la misma manera que la oposición política crítica de manera obsesiva todas las acciones del partido gobernante, aun en el caso —frecuente— de que esas acciones coincidan exactamente con la propia política de la oposición.

Se trata sólo de campañas de descrédito. Así deben entenderse, por ejemplo, las agresiones de la crítica occidental contra las músicas de contenido político de Prokofiev o de Shostakovich, agresiones que no eran en suma sino un episodio más de la llamada «guerra fría» (agresiones que no han terminado y guerra fría que en realidad tampoco ha terminado ni terminará).

Cuando el compositor aborda una obra de contenido o de implicaciones políticas se supone que se adhiere a esas implicaciones; si es así, evidentemente, no hay nada que objetar desde el punto de vista de la ética kantiana; sí, quizá, desde un juicio

moral con respecto a esa política concreta. Pero, en todo caso, los resultados artísticos son evidentemente ajenos a esa problemática.

Puede ocurrir también que la implicación ideológica sea solamente una fórmula que el compositor adopta para conseguir unas ventajas inmediatas (dinero si se trata de un encargo, una ocasión brillante para el estreno) y mediatas (el agradecimiento y quizá la protección de algún poderoso; y también, por supuesto, la evitación de los problemas que podría traer consigo el rechazar o rehuir semejante tipo de oportunidades...).

En este caso, sin duda, podría acusarse al compositor de inmoralidad; no, desde luego, en principio, de ningún desaguisado estético: eso quedaría al margen e independiente de toda calificación ética.

En cierto sentido, la implicación política de la música es mucho mayor de lo que se piensa (y lo mismo podría decirse de todo arte, y con mayor motivo de la literatura). Ocurre, sin embargo, un fenómeno notable, y es que las banderías políticas pierden virulencia y significación cuando van convirtiéndose en «historia», más desvaída cuanto más lejana.

De la misma manera no hay costumbre —al menos yo no lo he visto jamás— de tomar en consideración política las no pocas cantatas de Juan Sebastián Bach, dedicadas a conmemoraciones onomásticas o similares de duques y príncipes electores.

Y, sin embargo, son obras políticas y no otra cosa. Porque política —aunque rastrera— es el elogio desmedido de un gobernante, el presentarlo como modelo de virtudes, el suponer que todos sus súbditos son felices sólo con verle.

Pues todo esto está en los textos que Picander y otros rimadores suministraban a Bach y que él musicaba con toda tranquilidad (sin que podamos asegurar, con los datos que poseemos, si Bach amaba tan encendidamente a sus patrones o si se trataba

## Sociología de la Música

Ramón Barce

NOVIEMBRE, 1991

Martes, 26

LO QUE LA MUSICA DICE Y  
LO QUE NO DICE

Jueves, 28

LOS MECANISMOS DEL FOLKLORE

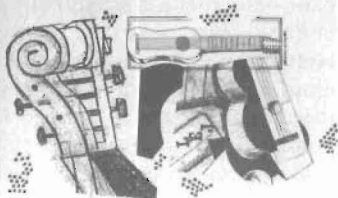
DICIEMBRE, 1991

Martes, 3

EL ESPEJISMO DE LA HISTORIA

Jueves, 5

POLÍTICA Y MUSICA



Todos los contenidos tendrán lugar los días 26, 28 de Noviembre y 3, 5 de Diciembre en el Salón de Actos de la Fundación Juan March. Cuadernos, 77. 2008. Madrid. España. S.A.

Fundación Juan March  
CURSOS UNIVERSITARIOS 1991-1992

sólo de lisonjearlos desafortadamente para obtener algún provecho).

Cuando críticos como Claude Samuel o André Lischke —por citar dos entre cientos— atacan acerbamente a Prokofiev o a Shostakovich por utilizar malos textos políticos de poetas mediocres, y asuntos en consecuencia antiartísticos, ¿pensaban en los textos políticos que utilizaba Bach? ¿O en los de Chaikowsky, que comparan a Alejandro III con una estrella del cielo?

Evidentemente, en este aspecto de las relaciones música-política opera un partidismo que no sólo no ve claro, sino que no quiere que se vea claro». □