



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Los músicos y su profesión

Trabajo artístico y profesionalización en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico

Marta Casals Balaguer

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Facultad de Economía y Empresa - Universidad de Barcelona

Doctorado en Sociología

LOS MÚSICOS Y SU PROFESIÓN

Trabajo artístico y profesionalización
en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico

Marta Casals Balaguer

**Tesis presentada para obtener el título de Doctora en Sociología
por la Universidad de Barcelona**

Director: Dr. Arturo Rodríguez Morató

Universidad de Barcelona
Facultad de Economía y Empresa
2017-2018



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

Copyright © 2018 por Marta Casals Balaguer. Todos los derechos reservados.

Als meus pares, Elisabet i Ricard

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a la Universidad de Barcelona por otorgarme una Beca de Apoyo para el Personal Investigador en Formación (APIF-UB), que me ofreció la oportunidad de poder dedicarme (casi) por completo estos últimos años a la presente investigación y lograr, así, la realización y finalización de esta tesis doctoral.

Dentro del ámbito académico, quería agradecer a diferentes personas que han estado presentes a lo largo del desarrollo de este proceso. De entrada, quería dar las gracias a Joaquim Rius Ulldemolins, por creer en este proyecto cuando recién empezaba a gestarse. También quería agradecer a los compañeros y compañeras del CECUPS y del CRIT por los intercambios académicos y tantas horas de despacho y cafetería. Y quería agradecer con cariño a Natàlia Cantó-Milà, por las conversaciones y reflexiones compartidas durante una parte importante de este proceso.

Quería agradecer especialmente a mi director, Arturo Rodríguez Morató, por el acompañamiento a lo largo de estos cuatro años, por sus aportaciones que sirvieron de guía y que me ayudaron a definir e ir encaminando esta tesis doctoral.

Muchas gracias también a Panos Panay y a Nicole d'Avis, del Berklee Institute for Creative Entrepreneurship (BerkleeICE), por abrirme las puertas de Berklee durante mi estancia de investigación en Boston el pasado otoño de 2016; experiencia que me permitió conocer y aprender de una universidad norteamericana tan cosmopolita, especial y única como es el Berklee College of Music.

Mi agradecimiento más sincero a todos los entrevistados y entrevistadas que creyeron en esta investigación doctoral. Esta tesis no hubiera sido posible sin su confianza y sus palabras.

En el ámbito personal, agradecer sinceramente a mis padres y hermanos, abuelos y abuelas, y a mi familia Balaguer y a mi familia Casals, por el entusiasmo y los ánimos recibidos. Gracias de corazón por creer en este proyecto y animarme a seguir adelante con él. De la misma manera, agradecer a mis amistades por todo el acompañamiento y apoyo durante estos años de realización de la tesis.

Y especialmente quiero dar las gracias y dedicar esta tesis a Ricardo, por la ayuda incondicional que me ha ofrecido tanto desde la parte investigadora como personal, por sus sugerencias, orientaciones, ideas y apreciaciones a lo largo del desarrollo de toda la investigación y también por su apoyo constante que me ha permitido tirar adelante y finalizar con tanta ilusión esta tesis doctoral.

ÍNDICE

ÍNDICE	7
Resumen	11
INTRODUCCIÓN	17
A. Planteamiento de la investigación	17
B. Antecedentes.....	25
C. Justificación.....	28
D. Estructura de la tesis	29

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO, METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN Y CONTEXTOS INSTITUCIONALES DEL CASO DE ESTUDIO	33
1. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA	35
1.1 El campo artístico de Pierre Bourdieu	36
1.2 Los mundos del arte de Howard S. Becker.....	38
1.3 Los círculos colaborativos de Michael P. Farrell.....	43
1.4 La profesionalización del arte y el trabajo artístico	46
1.5 La música como disciplina y escena artística	52
1.6 Síntesis del marco teórico	58
2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	61
2.1 Perspectiva metodológica.....	61
2.2 Alcance de la investigación.....	63
2.3 Censo orientativo y selección de la muestra.....	66
2.4 Técnicas de recolección de información.....	71
2.4.1 La entrevista	71
2.4.2 Observación participante.....	75

2.5 Notas de la investigadora.....	77
3. CONTEXTOS INSTITUCIONALES DEL CASO DE ESTUDIO	81
3.1 Orígenes de la escena del jazz y la música moderna en Catalunya	81
3.2 La escena musical actual en Barcelona	83
3.3 La consolidación del sistema formativo	86
3.4 Los estudios de jazz y música moderna en la actualidad.....	95

SEGUNDA PARTE

PROFESIONALIZACIÓN EN EL UNIVERSO DEL JAZZ Y LA MÚSICA MODERNA	101
4. LA ENTRADA AL MUNDO PROFESIONAL.....	103
4.1 La entrada al mundo musical	105
4.2 Dimensión de selección estilística	109
4.3 Dimensión de selección instrumental y/o vocal.....	113
4.4 La entrada al mundo profesional	118
4.5 El apego a la música	122
5. DINÁMICAS DE PROFESIONALIZACIÓN	131
5.1 La concepción del profesional de la música	132
5.1.1 La figura del <i>músico profesional</i>	133
5.1.2 ¿El músico profesional es artista?.....	138
5.1.3 La identidad social del músico profesional	142
5.2 Principales dificultades de desarrollo	148
5.2.1 La oferta y la demanda de músicos en la escena de Barcelona	149
5.2.2 Los canales actuales de acceso a la música	154
5.2.3 Condiciones laborales del profesional de la música.....	158
5.2.4 El asociacionismo de los profesionales de la música.....	166

TERCERA PARTE

RETOS DE DESARROLLO DE LAS CARRERAS ARTÍSTICAS EN LOS MÚSICOS DE JAZZ Y MÚSICA MODERNA.....	173
6. FACETAS PROFESIONALES EN EL ÁMBITO MUSICAL.....	175
6.1 El músico-profesor	177
6.2 El músico-compositor	185
6.3 El músico-intérprete.....	190
7. ESTRATEGIAS ARTÍSTICO-PROFESIONALES DEL MÚSICO.....	203
7.1 Dimensión administrativa.....	206
7.1.1 Tareas de gestión y promoción.....	206
7.1.2 Organización del tiempo	212
7.2 Dimensión artístico-creativa	214
7.2.1 Construcción de la identidad artística y publicación de obra..	215
7.3 Dimensión social dentro del colectivo.....	220
7.3.1 Los círculos de profesionales y las redes de contactos.....	221
7.3.2 El colectivo artístico como plataforma básica de creación...	225

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

<i>CONCLUSIONS</i>	233
<i>FINAL THOUGHTS</i>	257
BIBLIOGRAFÍA	261
ANEXOS.....	275
ANEXO I. GLOSARIO	277
ANEXO II. ÍNDICE DE TABLAS	285
ANEXO III. LISTADO DE ENTREVISTADOS	287
ANEXO IV. GUION DE ENTREVISTA – MÚSICOS.....	293

Resumen

La presente tesis doctoral realiza un análisis del universo de músicos de jazz y música moderna de la ciudad de Barcelona, poniendo el foco de estudio en la configuración de las estrategias de desarrollo profesional que estos músicos desempeñan y los procesos de creación y práctica artística que llevan a cabo. La estructura de análisis de la tesis se divide en dos grandes partes: las dinámicas de profesionalización del trabajo artístico de la música y la configuración de estrategias profesionales a partir de los retos de desarrollo que presentan las carreras artísticas en el ámbito musical.

En la primera parte se analizan los aspectos relacionados con las dinámicas de profesionalización de las prácticas artísticas que discuten la conceptualización del *músico profesional* y también se exponen las principales dificultades de desarrollo que dicho profesional de la música afronta actualmente dentro de la escena artística estudiada. En la segunda parte de la tesis se identifican y analizan las facetas profesionales predominantes que aparecen en el ámbito musical y, a su vez, se estudian las principales estrategias artístico-profesionales que los músicos desarrollan actualmente y que tienen una incidencia en la generación de oportunidades de trabajo dentro del campo artístico. Se expone que dichas estrategias artístico-profesionales están caracterizadas por tres dimensiones estructurales: la dimensión administrativa, que recoge principalmente las tareas de gestión y promoción; la dimensión artístico-creativa, con la construcción de la identidad artística y la creación de obra; y la dimensión social dentro del colectivo, con las estrategias relacionadas con las dinámicas de cooperación y colaboración entre los círculos de músicos y la conformación de la plataforma creativa.

La investigación realizada se enmarcó en una perspectiva metodológica cualitativa y las principales técnicas de recolección de información que se utilizaron fueron la entrevista y la observación participante. Se entrevistaron, principalmente, músicos profesionales del campo del jazz y la música moderna de la escena musical de Barcelona y, a su vez, se realizaron entrevistas a otros agentes del sector musical y a diferentes informantes cualificados, tanto del ámbito de la música profesional de reconocimiento internacional como del campo académico.

Palabras claves: músico, profesión artística, profesionalización, estrategias artístico-profesionales, jazz, música moderna, Barcelona

Abstract

The present doctoral thesis analyzes the universe of modern music and jazz musicians from the city of Barcelona, focusing the study on the configuration of the professional development strategies that these musicians develop and on their processes of artistic creation and practice. The analysis structure of the thesis is divided into two major parts: the dynamics of professionalization of the artistic work of music and the configuration of professional strategies based on the development challenges presented by artistic careers in the musical field.

In the first part, the aspects related to the dynamics of professionalization of the artistic practices that condition the conceptualization of the *professional musician* are analyzed, and the main development difficulties that the music professional currently faces within the studied art scene are exposed. The second part of the thesis identifies and analyzes the predominant professional characteristics that appear in the musical field and, in turn, studies the main artistic-professional strategies that musicians currently employ and that affect the generation of job opportunities within the artistic field. We study how these artistic-professional strategies are characterized by three structural dimensions: the administrative dimension, which mainly includes the tasks of management and promotion; the artistic-creative dimension, with the construction of the artistic identity and the creation of work of art; and the social dimension within the collective, with strategies related to the dynamics of cooperation and collaboration between musicians' circles and the creation of creative platforms.

The research performed was framed from a qualitative methodological perspective, and interviews and participant observation were the main information gathering techniques used. Participants, primarily professional musicians in the field of jazz and modern music in the Barcelona music scene, were interviewed. Interviews were also conducted with other agents of the music sector and with other qualified informants, some recognized internationally in the field of professional music and others in the academic field.

Keywords: musician, artistic profession, professionalization, artistic-professional strategies, jazz, modern music, Barcelona

Resum

La present tesi doctoral realitza una anàlisi de l'univers dels músics de jazz i música moderna de la ciutat de Barcelona, posant el focus d'estudi en la configuració de les estratègies de desenvolupament professional que aquests músics desenvolupen i els processos de creació i pràctica artística que duen a terme. L'estructura d'anàlisi de la tesi es divideix en dues grans parts: les dinàmiques de professionalització del treball artístic de la música i la configuració d'estratègies professionals que sorgeixen a partir dels reptes de desenvolupament que presenten les carreres artístiques dins l'àmbit musical.

A la primera part de la tesi s'analitzen els aspectes relacionats amb les dinàmiques de professionalització de les pràctiques artístiques que discuteixen la conceptualització del *músic professional* i també s'hi exposen les principals dificultats de desenvolupament que aquest professional de la música afronta actualment dins l'escena artística estudiada. A la segona part de la tesi s'identifiquen i s'analitzen les facetes professionals predominants que apareixen a l'àmbit musical i, a més a més, s'estudien les principals estratègies artístic-professionals que els músics duen a terme actualment i que tenen una incidència en la generació d'oportunitats de treball dins el camp artístic. Estudiem que aquestes estratègies artístic-professionals estan caracteritzades per tres dimensions estructurals: la dimensió administrativa, que agrupa principalment les tasques de gestió i promoció; la dimensió artístic-creativa, amb la construcció de la identitat artística i la creació d'obra; i la dimensió social dins del col·lectiu, amb les estratègies relacionades amb les dinàmiques de cooperació i col·laboració entre els cercles de músics i la conformació de plataformes creatives.

La investigació realitzada es va emmarcar en una perspectiva metodològica qualitativa i les principals tècniques de recollida d'informació que es van utilitzar van ser l'entrevista i l'observació participant. Principalment es van entrevistar músics professionals del camp del jazz i la música moderna de l'escena musical de Barcelona i, a més a més, també es van realitzar entrevistes a altres agents del sector musical i a diferents informants qualificats, tant de l'àmbit de la música professional amb reconeixement internacional com del camp acadèmic.

Paraules claus: músic, professió artística, professionalització, estratègies artístic-professionals, jazz, música moderna, Barcelona

INTRODUCCIÓN

A. Planteamiento de la investigación

El músico que actualmente busca vivir de la práctica artística se encuentra, a lo largo de su carrera, con dificultades estructurales para poder desarrollar una trayectoria de manera estable y con oportunidades laborales periódicas. En las últimas décadas, la figura del músico profesional ha visto reformular sus posibilidades de trabajo y ha tenido que asumir, en la mayoría de casos, modalidades de prácticas artístico-musicales que son diferentes de las expectativas de desarrollo que podía tener durante su etapa de formación. El caso de los géneros¹ del jazz y la música moderna no son una excepción. Los músicos que integran dichos colectivos han tenido que adaptarse a una escena de la música a nivel mundial altamente integrada al paradigma digital y a un mercado de trabajo artístico, y concretamente musical, marcado por unas dificultades de desarrollo que acaban condicionando la adopción de múltiples estrategias por parte de los músicos, principalmente caracterizadas por la pluriactividad y la intermitencia.

¹ A lo largo de la presente tesis doctoral, se utilizará el término *género* (musical) para referirse a las distintas categorías en que se pueden ordenar las obras y composiciones musicales según los rasgos de forma y contenido que compartan. A su vez, utilizaremos el término *estilo* musical para referirnos a las características que identifican más específicamente la tendencia artística de un conjunto de obras musicales.

Los orígenes del jazz se remontan a finales del siglo XIX en diferentes ciudades de Estados Unidos, como por ejemplo Nueva Orleans, Chicago y Nueva York, entre otras (Tirro, 2007; Berendt, 2005). El nacimiento del nuevo género musical surgió, a grandes rasgos, a raíz de la confluencia de las comunidades afroamericanas junto con los inmigrantes, principalmente europeos y criollos, que residían entonces en las tierras norteamericanas (Herzhaft, 2003). El bagaje musical que todos esos colectivos tenían permitió que se fueran desarrollando diferentes y nuevas formas musicales que, de manera genérica, se acuñaron bajo la denominación de jazz, y que a lo largo de la historia ha agrupado subgéneros como son el *be bop*², *swing*, *cool jazz*, *smooth jazz*, *dixieland*, *acid jazz*, *latin jazz*, flamenco jazz o jazz fusión. En paralelo, y sobretodo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se fueron popularizando otros géneros de música popular, mayoritariamente también de origen afroamericano, como son el *funk*, el *r'n'b* (*rhythm and blues*) y el *soul*, entre otros. Todos estos géneros se acuñan, actualmente, bajo el término “música moderna”³ o “música afroamericana” y comparten escena musical contemporánea junto con otros géneros de música popular, como podrían ser el rock, el pop, la música folk o la música electrónica.

Con la llegada del jazz a Catalunya a partir de la década de 1920 y el desarrollo en paralelo de lo que se denominó más tarde como música moderna, ambos géneros se fueron popularizando y estuvieron presentes en programaciones de

² Todos los anglicismos que vayan apareciendo a lo largo de la tesis aparecerán en cursiva y se recogerán en el Anexo I. Glosario.

³ Término que se utiliza, dependiendo del territorio o influencia cultural, para denominar la música de raíz afroamericana que se desarrolló en Norteamérica a lo largo del siglo XX. En Catalunya es usual utilizar el término “música moderna” y así es como se denomina en los estudios oficiales de música de los conservatorios que ofrecen dicha especialidad.

diferentes salas de conciertos y festivales de varias ciudades catalanas. La realidad y la experiencia de formación a la que podía optar un músico que quisiera especializarse en jazz y música moderna entre los años 1970 y 1990 fue muy diferente de la que viven los actuales estudiantes y futuros profesionales del sector. Los músicos que ejercían entonces conformaban un sector profesional musical de jazz y música moderna mucho más reducido y la distribución del trabajo que existía permitía que la mayoría de los que mantenían un alto nivel técnico profesional, y habiendo recibido algún tipo de formación, tanto en el ámbito local como en el extranjero, optaran por tener oportunidades de trabajo más periódicas y mejor remuneradas⁴.

Actualmente las opciones de formación en estos géneros musicales se han ampliado y los músicos en el ámbito catalán cuentan con la posibilidad de estudiar un Grado Superior (equivalente a una titulación de Grado universitario) especializado en alguno de dichos géneros⁵, hecho que ha posibilitado un acercamiento hacia la normalización de la figura del artista musical de jazz y música moderna dentro de la escena musical catalana y una asimilación del colectivo dentro de una escena más internacional.

Partimos de la hipótesis que esta ampliación de las posibilidades formativas que tienen actualmente los músicos de jazz y música moderna en el ámbito catalán ha conllevado cambios en la conformación del colectivo de profesionales y, por ende, ha reformulado la concepción de lo que supone ser músico profesional hoy en día. A su vez, las oportunidades que presenta el mercado artístico y el sector de la música en Barcelona nos permiten dibujar un

⁴ Siempre dentro de las características de lo que supone un trabajo en el campo artístico, como más adelante analizaremos.

⁵ Ver más en el capítulo 3, apartado 3.3 “La consolidación del sistema formativo”.

escena completa donde los músicos, como principales agentes del campo, llevarán a cabo sus trayectorias artísticas desarrollando multitud de estrategias profesionales.

En esta tesis, pues, nos centraremos a estudiar el colectivo de músicos de jazz y música moderna de la ciudad de Barcelona a partir de la formulación de la siguiente pregunta de investigación que estructurará el desarrollo de la presente tesis doctoral: “¿Cómo manejan actualmente los músicos su carrera artístico-profesional?”. A su vez, perseguiremos responder las siguientes preguntas secundarias: “¿Qué supone ser un profesional de la música hoy en día y cómo los propios miembros del colectivo lo perciben?”, “¿Cuáles son las principales facetas profesionales del músico actual?”, “¿Cuáles son las principales estrategias artístico-creativas que los músicos adoptan frente a los retos de desarrollo que presenta la escena musical actual?”, “¿Qué influencia tienen los círculos de músicos en el desarrollo de oportunidades de trabajo artístico?” y “¿Cuáles son las principales dinámicas de relación y creatividad entre los músicos de jazz y música moderna?”.

En consonancia con dichas preguntas de investigación, el objetivo principal que se plantea en la presente investigación es el de estudiar las condiciones, las lógicas y los retos de desarrollo de la carrera artístico-profesional de los músicos de jazz y música moderna de Barcelona. A continuación aparecen tres objetivos específicos que nos permiten definir con más detalle el foco de análisis de la investigación. El primero de los objetivos específicos será el de estudiar la configuración de las estrategias de desarrollo profesional que adoptan los músicos actualmente, en concreto la elección de sus empleos y compromisos profesionales y la organización de sus relaciones. El segundo será analizar la

configuración de los procesos de creación y de práctica artística, en particular la elección de diferentes marcos de práctica creativa, más o menos ligados a la composición o a la interpretación, a la grabación o al directo. Y el tercer y último objetivo específico será identificar y analizar los modos en los que las estrategias artístico-profesionales se combinan dando lugar a mayores o menores posibilidades de desarrollo artístico-profesional.

De esta manera, identificamos que los músicos son los principales agentes del campo artístico de la música, pero también valoramos que, en paralelo, aparecen otros agentes, como serían la administración pública en el sector cultural y educativo, o el sector privado, formado por promotores y empresas de la industria musical, que incidirán de pleno en las posibilidades de producción y desarrollo de las carreras profesionales de los músicos de jazz y música moderna, así como en el resto de géneros musicales presentes en la escena musical barcelonesa. Por lo tanto, no solo tendrán un peso analítico central el tipo de relaciones y dinámicas colaborativas y de cooperación que establecerán los diferentes músicos dentro del colectivo y en el momento de constituir la escena musical, sino también qué tipo de relación desarrollarán con la administración y los agentes implicados en el mercado de la industria musical para dar paso a un tejido más o menos estable de la producción artística.

Partiremos de la premisa que el colectivo de músicos de jazz y música moderna se engloba en los *mundos del arte* (Becker, 1982) contruidos a partir de múltiples espacios de relación e interacción entre sus miembros que dan paso a unos círculos en su mayoría de carácter colaborativo (Farrell, 2003) y de cooperación (Becker, 1982) entre sus profesionales. Entenderemos el término de *carrera*

artístico-profesional en el ámbito musical desde la perspectiva de trabajo artístico que diferentes autores han desarrollado y analizado en sus respectivos estudios (Becker, 1982; Menger, 1983, 1999, 2005; Faulkner, 1985; Rodríguez Morató, 1996; Perrenoud, 2007; Guadarrama, 2014).

Estudiaremos también las diferentes estrategias artístico-profesionales que los músicos desarrollan en el campo de la música profesional analizando la combinación de estrategias profesionales, principalmente caracterizadas por un alto índice de multiactividad e intermitencia (Menger, 1997). Se entenderán como *estrategias* aquella combinación de actividades de carácter profesional (Sarfatti Larson, 1977) que permitirán a los músicos desarrollar procesos de gestión de la creación y a la vez gestionar procesos de práctica más de carácter profesional dentro del sector musical. En relación a los procesos de gestión de la creación, en el caso de los músicos, nos referiremos a la creación como aquella realización artísticamente valorada tanto en el campo de la composición de obras como el de la interpretación de estas mismas. En relación a los procesos de práctica más de carácter profesional, éstos se conformarán por aquellas actividades que se vinculan de igual manera a la práctica musical pero que no serán el foco principal del acto creativo e interpretativo, y serán actividades relacionadas con la docencia, la producción, la gestión de proyectos, etc.

Será a partir de los intercambios entre diferentes profesionales y agentes del sector que se constituirá la *escena musical*⁶ (Bennet & Peterson, 2004). Como ya hemos anunciado, en esta tesis doctoral nos centraremos a analizar la escena de jazz y música moderna que se desarrolla en la ciudad de Barcelona. Como explicaremos más adelante, dicha escena se inició, durante las primeras décadas

⁶ Concepto que desarrollaremos en el Marco Teórico, subapartado 1.5 “La música como disciplina y escena artística”.

del siglo XX, como una escena de carácter local, pero actualmente se define por ser una escena también global que teje redes de colaboración a nivel internacional y en la cual los elementos de identificación en cuanto a producción y composición de sus miembros van más allá de las dinámicas urbanas que se desarrollan en la ciudad.

A lo largo del desarrollo de la presente investigación, se pretenden presentar las principales estrategias artístico-profesionales que desempeñarán los músicos y los elementos estructurales que las definen, a partir del estudio realizado entre los profesionales del sector, y así comprender tanto la singularidad de las estrategias individuales como el impacto que éstas tienen a la hora de conformar los imaginarios colectivos de la profesión de músico en la actualidad. A su vez, se espera poder observar y describir los principales determinantes que conllevan a la adopción de unas u otras estrategias dentro del campo de la música profesional. Para ello se establecerán cuatro dimensiones analíticas que permitirán estructurar el análisis de la presente investigación:

- i. **La educación y la formación artística como base de valorización y profesionalización del músico.** Dimensión donde incidirán los aspectos más relacionados con la formación y la técnica que determinarán los diferentes criterios de valorización que se establecerán como método de reconocimiento y de los cuales partirán las diferentes aproximaciones a la práctica artística profesional.
- ii. **El desarrollo técnico-artístico como consolidación de la identidad artística.** En esta dimensión se valorarán los aspectos más relacionados con la técnica y el desarrollo artístico del músico. Se valorará que la

constitución y la perpetuación de la identidad artística de cada músico se irá desarrollando en función de la muestra y la defensa que el mismo profesional hará a lo largo de la carrera de sus aptitudes para defenderse como músico profesional.

iii. **Las actividades profesionales como estrategias artísticas de desarrollo.**

Dimensión que parte de la base que la música, como disciplina artística que se engloba dentro del campo artístico, agrupa actividades que tendrán un orden de centralidad concreto dentro de la práctica musical, y que serán necesarias para dar como resultado la producción musical que se irá generando. La gestión de las diferentes aptitudes imprescindibles para sostener y producir capital musical conllevará la adopción de múltiples estrategias artístico-profesionales. El espacio y los escenarios donde se producirán la creación, ejecución y explotación de las obras musicales y el capital cultural de esta disciplina artística ofrecerán características concretas que estructurarán una serie de oportunidades que los músicos del propio sector deberán saber aprovechar.

iv. **El colectivo de profesionales del sector como plataforma de promoción de la creatividad.**

Dimensión desde la cual se observará el artista musical analizado como una figura social que establecerá redes de colaboración y de cooperación con otros miembros del colectivo de las que dependerán, en gran parte, la calidad y la productividad de su propuesta artística. Dentro de este estadio de colectivización será donde el músico establecerá su marco de creación que tendrá que gestionar y promover, dando a conocer su obra y protegiéndola al mismo tiempo con la defensa del derecho de autoría.

B. Antecedentes

A lo largo de los años, el artista musical y profesional de la música ha sido estudiado desde diferentes perspectivas analíticas de las ciencias sociales y humanistas. En relación al foco de análisis de la presente investigación, que se centra en un artista musical contemporáneo, y concretamente en la figura del músico especializado en jazz y/o música moderna, partimos de algunos referentes teórico-analíticos cruciales en el sector de las ciencias sociales.

Primeramente, en relación a las profesiones artísticas, partimos de los estudios del sociólogo francés Pierre-Michel Menger que, con numerosas obras de investigación sobre la figura de los artistas de diferentes disciplinas, ha ido planteando a lo largo de estos últimos treinta años unas dimensiones de análisis que enmarcan la realidad del trabajo artístico. Entre otras, encontramos *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine* (1983) y *Portrait de l'artiste en travaillant: Métamorphoses du capitalisme* (2002), o sus artículos directamente relacionados con la multiactividad de los profesionales de la cultura, como el titulado "Artistic Labor Markets and Careers" (1999).

A su vez, otro de los grandes referentes de la presente tesis doctoral es el estudio que el sociólogo español Arturo Rodríguez Morató elaboró para su tesis doctoral, titulada *Sociología de los creadores artísticos. El caso de los compositores españoles contemporáneos* (1996). En ella, Rodríguez Morató realizaba un análisis exhaustivo sobre el universo de los compositores españoles contemporáneos al siglo XX, la especificidad de sus itinerarios biográficos y estableciendo, a su vez, una comparativa con las dinámicas socioprofesionales entre dichos

compositores españoles y el análisis del caso francés desarrollado por Menger durante la década de los años 80.

También el antropólogo social francés Marc Perrenoud ha desarrollado investigaciones y estudios de gran impacto alrededor de lo que él conceptualiza como los “músicos comunes” y su trabajo artístico, investigación que publicó como *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires* (2007). A su vez, Perrenoud publicó recientemente junto al sociólogo Pierre Bataille un estudio sobre los músicos intérpretes en Suiza (2017) que también actúa como un antecedente importante para la presente investigación. Por su parte, la socióloga mexicana Rocío Guadarrama elaboró un estudio muy relevante en 2014 enfocado a evaluar la multiactividad e intermitencia que caracteriza el trabajo artístico y las trayectorias de los músicos de concierto en México.

En relación específica con el mundo del jazz, encontramos como estudios centrales las obras que los sociólogos norteamericanos Howard Becker y Robert R. Faulkner desarrollaron en las comunidades de músicos de jazz de Estados Unidos y a través de las cuales estudiaban, principalmente, cómo se construían los discursos estéticos y de interacción durante la interpretación en directo. Entre otras, encontramos la obra titulada *Do you know...? The jazz repertoire in action* (2009), publicada por ambos autores, o la obra de referencia en el campo de la sociología de las artes *Art worlds* (1982) de Becker. Como precedente, Becker había escrito en su libro *Outsiders* (1963) un capítulo titulado “La cultura de un grupo desviado de la norma: el músico de baile”, que resultó ser un punto de partida crucial en su análisis sobre los músicos de jazz de los años 50 en Chicago. Por su parte, Faulkner publicó dos libros más centrados en las dinámicas del colectivo de músicos de los estudios de grabación de Hollywood,

Music on demand: Composers and careers in the Hollywood film industry (1983) y *Hollywood studio musicians: Their work and careers in the recording industry* (1985). El también sociólogo norteamericano Paul Lopes escribió una obra socio-histórica de gran relevancia sobre el desarrollo del jazz titulada *The rise of a jazz art world* (2004) y la socióloga Ingrid Monson un estudio sobre la improvisación en jazz titulado *Saying something. Jazz improvisation and interaction* (1996).

En relación al ámbito del jazz y/o la música moderna en el contexto español o catalán, no se han encontrado antecedentes de estudios sociológicos directamente relacionados con el tema. Sí que han habido investigaciones parecidas enfocadas a otros géneros musicales, como la tesis doctoral de Fernán del Val (2014) titulada *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* o la tesis doctoral de Héctor Fouce (2002) titulada *“El futuro ya está aquí”. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, o la antes citada tesis doctoral de Arturo Rodríguez Morató (1996), pero se detectó una carencia de antecedentes en el estudio del campo del jazz a nivel de colectivo y de trabajo artístico en el ámbito académico local. En otros países cercanos, como Francia, sí que encontramos obras contemporáneas que analizan cuestiones del jazz y sus artistas, como por ejemplo las obras de Marie Buscatto (2014), Philippe Coulangeon (1999) y Hyacinthe Ravet (2011), o las mencionadas en el anterior párrafo, centradas en el jazz norteamericano.

C. Justificación

La realidad actual del músico profesional parte de una acentuada precariedad del mercado artístico y de una presente transición a las estrategias productivas y de creación que ofrece el paradigma digital. Como se ha mencionado en el apartado de los antecedentes, dada la escasez de estudios sobre los colectivos de jazz y música moderna en el entorno catalán, se valora como de gran aporte elaborar una investigación que analice desde distintas dimensiones la profesión del músico, las principales estrategias artístico-profesionales que desarrolla y el impacto que ellas tendrán en la constitución de las relaciones de cooperación y colaboración entre los miembros del colectivo. A su vez, se espera poder hacer una aportación dentro del ámbito de los estudios sobre los colectivos de jazz y el trabajo artístico y en el campo de conocimiento sobre el trabajo artístico musical que otros investigadores están desarrollando actualmente a partir de estudios en diferentes ciudades y países, principalmente de Europa y Norteamérica.

Aunque las diferentes profesiones artísticas y los respectivos miembros puedan compartir ciertas estructuras de interacción y relación e incluso desarrollar estrategias de creación similares, se estima que cada una de ellas, y por tanto también la música, y en concreto el campo del jazz y la música moderna, se rigen por dinámicas específicas que resultan del tipo de prácticas que llevan a cabo. Así pues, entenderemos que la música tendrá unas características de profesión y de oficio que trataremos de analizar para comprender de qué manera los profesionales de esta disciplina artística gestionan los procesos artísticos y creativos que llevan a cabo y re-diseñan y legitiman su práctica artística como profesión en la actualidad.

D. Estructura de la tesis

La presente tesis se estructurará a partir de tres grandes partes, conformando un total de siete capítulos, los tres primeros dedicados al marco teórico, el diseño metodológico de la investigación y los contextos institucionales del caso de estudio y los siguientes cuatro constituyendo el cuerpo central de análisis de la presente investigación doctoral. Al final de la tesis, se presentará un último capítulo que recogerá las principales conclusiones que se derivan de la investigación realizada y un conjunto de reflexiones finales.

En la primera parte, como hemos comentado, se presentarán los capítulos 1, 2 y 3. El primero de ellos recoge los diferentes apartados que articulan el marco teórico de referencia a partir del cual se ha elaborado el posterior análisis. Se presentan unas primeras aproximaciones teóricas al ámbito del arte y la figura del artista. Es así como recuperamos el concepto de *campo artístico* de Pierre Bourdieu y el de los *mundos del arte* de Howard Becker. A partir de aquí se estudia el marco conceptual presentado por Michael R. Farrell sobre los *círculos colaborativos*, que en esta tesis utilizamos para estudiar el caso de los círculos artísticos en el campo del jazz. A continuación se expone el enfoque teórico que utiliza esta tesis en relación al concepto de práctica profesional y los procesos de profesionalización para estudiar, más adelante, las prácticas artísticas y sus estrategias profesionales. Recuperamos las investigaciones de Pierre-Michel Menger, entre otros, para estudiar de qué manera se pueden analizar dichas prácticas y cómo se conforman las trayectorias laborales de los artistas. En un último apartado centraremos la atención hacia la disciplina artística de la música y cómo ésta constituye lo que diferentes autores, entre otros Andy Bennet y Richard A. Peterson, denominan *escena musical*.

En un segundo capítulo de este primer apartado se presentarán los aspectos relacionados con la metodología aplicada que se desarrolló para llevar adelante la presente tesis doctoral, las principales técnicas de recolección de investigación desarrolladas (entrevistas y observación participante) y el alcance final de la investigación.

En el tercer y último capítulo de esta primera parte, titulado “Contextos institucionales del caso de estudio”, se expone un repaso socio-histórico de la llegada de los géneros del jazz y la música moderna en el ámbito catalán, cómo dicha escena musical se fue constituyendo y cómo acabó teniendo un protagonismo importante en las programaciones artísticas de diferentes salas y teatros del territorio catalán, especialmente en la ciudad de Barcelona. A su vez, el capítulo también recoge el recorrido que han tenido los centros educativos artísticos locales hasta llegar a una consolidación del sistema formativo en dichas especialidades musicales.

La segunda gran parte de esta tesis se titula “Profesionalización en el universo del jazz y la música moderna” y recoge los capítulos 4 y 5. En el capítulo 4, titulado “La entrada al mundo profesional”, se detallan las instancias de acercamiento y entrada al mundo musical, y se exponen los principales puntos que inciden en el desarrollo de la trayectoria artística del músico estudiante en su momento de entrada a la escena profesional de la música.

En el capítulo 5, titulado “Dinámicas de profesionalización”, se detallan los aspectos en relación a la profesionalización de las prácticas artísticas que condicionan la conceptualización del imaginario del *músico profesional* actual. A su vez, también se recogen las principales dificultades de desarrollo que dicho

profesional de la música y el colectivo artístico en general afrontan actualmente dentro de la escena artística estudiada.

La tercera y última gran parte de análisis de la presente tesis se titula “Retos de desarrollo de las carreras artísticas en los músicos de jazz y música moderna” y está constituida por los capítulos 6 y 7. En el capítulo 6, titulado “Facetas profesionales dentro del ámbito musical”, se presentan las principales facetas profesionales que aparecen actualmente en el ámbito musical, relacionadas básicamente con la combinación de actividades más comunes entre los músicos, es decir la interpretación, la composición y la docencia, entre otras. En el séptimo y último capítulo del bloque analítico de la tesis, titulado “Estrategias artístico-profesionales del músico”, observaremos que dichas estrategias artístico-profesionales estarán caracterizadas principalmente por tres dimensiones estructurales, que serán la dimensión administrativa, la dimensión artístico-creativa y la dimensión social dentro del colectivo.

Como hemos comentado más arriba, el final de la tesis recoge un capítulo de “Conclusiones” y “Reflexiones finales”⁷ donde se sintetizarán los principales aportes y discusiones generadas a partir de la investigación y se propondrán, a raíz de ello, nuevas posibles líneas de análisis.

⁷ La autora de la presente tesis doctoral realizó una estancia de investigación predoctoral de tres meses (septiembre-diciembre de 2016) en una institución de enseñanza superior de reconocimiento internacional (Berklee College of Music, EE.UU.). Así pues, de acuerdo con los requisitos establecidos para la concesión de la Mención Internacional del Título de Doctor regulada por el artículo 48 de la Normativa Reguladora del Doctorado RD 99/2011, las “Conclusiones” y las “Reflexiones finales” de la presente tesis doctoral estarán escritas en inglés.

Por último, se añadirán cuatro capítulos anexos que agrupan la bibliografía que se ha utilizado de referencia, un glosario con el vocabulario en inglés utilizado y también el vocabulario específico del campo musical y los géneros y subgéneros musicales; el índice de tablas; el listado de entrevistados y el guion de entrevista utilizada para el trabajo de campo.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO, METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN Y CONTEXTOS INSTITUCIONALES DEL CASO DE ESTUDIO

1. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

A lo largo del desarrollo de este capítulo se irán presentando los principales marcos conceptuales que se identifican como fundamentales para estudiar y situar el objeto de estudio de la presente investigación. De esta manera, el principal objetivo de este capítulo será el de ofrecer una revisión de la literatura existente, principalmente desde la disciplina de la sociología de las artes y la cultura, que más se aproxime y nos facilite el análisis de la figura del músico como artista contemporáneo.

Como se observará, primeramente situaremos el artista dentro de un marco contextual general, identificando aquellos subtemas relacionados con el *campo artístico* (Bourdieu, 1987) y los *mundos del arte* (Becker, 1982, 2008). Más adelante, nos centraremos a analizar y recoger las principales aportaciones teóricas que enfocan de pleno en el colectivo de artistas, los círculos colaborativos que éstos establecen (Farrell, 2003) y sus dinámicas de colaboración y cooperación.

Por último, detallaremos las cuestiones relacionadas con la profesionalización de las prácticas artísticas y nos centraremos a estudiar los aspectos más relacionados con el campo musical, la figura del músico como su protagonista y la conformación de la *escena musical* (Bennet y Peterson, 2004).

1.1 El campo artístico de Pierre Bourdieu

Para dar entrada a este apartado teórico nos centraremos en las principales aportaciones que el sociólogo francés Pierre Bourdieu hizo en relación al campo de producción cultural, que nos permitirá ofrecer un primer acercamiento de análisis al área de estudio de la presente investigación.

Para Bourdieu, el campo de producción simbólica será la esfera social donde se generarán los bienes culturales. En lo que denominará como *campo artístico* o *campo de producción cultural*, los artistas pertenecientes a las diferentes variantes disciplinares en las cuales se producirán las propuestas artísticas, entre ellas la música, conformarán “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1987, p. 108).

En el ámbito del jazz y la música moderna, que analizaremos como géneros pertenecientes al campo artístico de la música, identificaremos los músicos como sus principales agentes, pero también participarán en el juego del arte otros agentes, como podrán ser los intermediarios, los representantes, los promotores, las instituciones reguladoras de la práctica artística, las instituciones culturales de la administración pública, etc. Cada uno de ellos ocupará una posición en el campo artístico en función de lo que Bourdieu denomina el capital (económico, social, simbólico y/o cultural) y que dará lugar al *habitus*, que define como “el sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2007, p. 86), “adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito y que funciona como un sistema de esquemas

generadores de estrategias (Bourdieu, 1990, p. 141). Es decir, el capital de base con el que cuenten los diferentes agentes y el *habitus* que los acompañe, que será determinado en gran parte por el origen social del sujeto y que influirá en su posición dentro del campo; determinará, no solo la perspectiva de posibilidades que el sujeto vislumbrará, sino las estrategias que éstos llevarán a cabo para conservar o mejorar las relaciones de poder que tengan dispuestas.

Además, otro elemento de análisis dentro del concepto de *campo* es que en él se desarrollarán, tanto en el campo artístico como en los otros campos sociales, diferentes *códigos*. Por lo tanto, los diferentes espacios de creación, interpretación y producción de obras en los cuales los agentes interactuarán requerirán de un conocimiento mutuo del mismo código, por parte de sus integrantes, para ordenar dichas oportunidades de producción y explotación del capital en juego y conseguir hacer arte y que éste sea consumido por el público.

Así pues, en relación al transcurso de la evolución estética de cada disciplina artística, en el presente caso de estudio, centrado en el campo musical, observaremos que se han ido estableciendo y actualizando nuevas normas y convenciones estilísticas que acotan y delimitan las obras que se aceptaban como producciones artísticas. Para Bourdieu, lo que la gente llamará “creación” será el fruto de “la conjunción de *habitus* socialmente constituida y una cierta posición” (Bourdieu, 1984, p. 210) donde intervendrán, entre otros, la posición social que ocupará el artista, la formación que éste habrá recibido, el control que tendrá de las mencionadas convenciones estilísticas y los canales de entrada al mercado del arte y de difusión al público a los que tendrá acceso.

Bourdieu presenta las esferas de producción artística regidas por dos principios diferentes de funcionamiento. La primera estará enfocada a un propósito decididamente artístico y creativo y la segunda para satisfacer, como primer objetivo, las demandas del mercado. Dichos funcionamientos tan antagónicos dentro del campo de producción cultural conducirán a una dinámica de tensión y lucha por la jerarquización del campo.

Este planteamiento desemboca en lo que Bourdieu denominó como el modelo de campo de producción cultural y en el cual se dirimen dos subcampos, que contemplan diferentes modos de producción de las obras y de reproducción y consagración de las mismas. El subcampo de “producción restringida”, donde se producen bienes simbólicos destinados a un público que a su vez es también productor de bienes simbólicos; y el subcampo de “la gran producción simbólica”, en el cual se producen bienes simbólicos para lo que se denomina el “gran público” (entendidos como aquellos que no producen bienes simbólicos), que pueden pertenecer a los no-intelectuales de la clase dominante o a otras clases sociales (Bourdieu, 1971, p. 54-55).

1.2 Los mundos del arte de Howard S. Becker

Otro de los planteamientos teóricos que resultan básicos para articular una propuesta de análisis en el campo de la sociología del arte es la perspectiva que el sociólogo Howard S. Becker presentaba sobre los *mundos del arte*. Becker definía los *mundos del arte* como las redes de cooperación formadas por “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que este mundo, y tal vez también de otros, definen como arte” (Becker, 2008, p. 54). Todos los miembros que participan de la actividad artística

conforman, según Becker, “una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker, 2008, p. 54) y será a lo largo de esta red de cooperación donde se desarrollarán las diferentes etapas de producción y distribución de la obra artística.

La capacidad de creación y producción de una obra artística requerirá, no solo del aprendizaje y la especialización de un artista en una disciplina artística, sino de una logística de los diferentes momentos del proceso creativo, donde a menudo se verán involucrados varios agentes que tendrán más o menos vinculación y proximidad con la práctica artística en cuestión. La producción del arte, por lo tanto, requerirá en la mayoría de casos de la necesidad de cooperación y organización de un equipo de gente que será responsable, no solo de pensar e idear, sino de ejecutar, construir, interpretar y llevar a cabo el resto de actividades que permitirán que la obra artística vea la luz (Becker, 1982; Crane, 1992). “Todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -a menudo numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos adopta existencia y perdura” (Becker, 2008, p. 17). Estas formas de cooperación pueden ser puntuales o repetirse periódicamente, lo que condicionará que se creen múltiples y diversos “patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte” y que facilitarán la producción de las obras artísticas.

Becker (2008) afirma que “todo arte, entonces, se basa en una extendida división del trabajo” (p. 30) y esta división del trabajo artístico estará llena de conflictos de intereses y tomas de decisiones por parte de los diferentes agentes. Una vez la obra haya sido creada y producida, habrá que establecer los mecanismos que permitirán que ésta llegue al público. Y no solo eso, será necesario que el

público al cual estará dirigida la obra reaccione emocional e intelectualmente (Becker, 2008, p. 21). Es durante este proceso que Becker focaliza el análisis para estudiar qué decisiones se van tomando de la mano del artista como principal responsable de creación de la obra.

Así pues, la cadena de creación y producción de las obras artísticas requerirá de una estructura compleja y articulada de diferentes agentes del sector que facilitarán y ayudarán a conducir esta obra desde el creador/artista hasta el receptor/público. Poniendo como ejemplo la aparición del jazz, como recuerda el sociólogo estadounidense Paul Lopes, este género “era una expresión colectiva de un gran número de individuos que no necesariamente compartían todos un único objetivo” (Lopes, 2004, p. 2) y que, además, no solo involucró a los artistas del jazz, sino a “productores de discos, productores de conciertos, propietarios de clubes, críticos musicales, editores de revistas y diversos públicos. Todos estos diferentes actores de jazz formaban el que Howard Becker (1982) llama ‘un mundo del arte’”.

El hecho de que el artista no exista, *a priori*, de manera aislada, condicionará el uso del lenguaje artístico que utilizará, de modo que éste pueda ser comunicado y entendido dentro de la comunidad artística y transmitido al público que consumirá la obra. Becker comenta que “las convenciones hacen posible una coordinación eficiente y fácil de la actividad entre artistas y personal de apoyo” (Becker, 2008, p. 48). Sin embargo, recalca que siempre podrán aparecer artistas que rompan con las convenciones artísticas mencionadas y desarrollen toda una línea alternativa de producción artística, y en estos casos deberán buscar nuevos canales de difusión y un renovado circuito de público receptor. Becker menciona que esta elección que hará el artista entre crear arte convencional o arte no-

convencional condicionará inevitablemente el valor estético y de reconocimiento que recibirán las obras. Becker comenta que “las limitaciones de la práctica convencional no son totales. Siempre se pueden hacer las cosas de otra manera si se está dispuesto a pagar el precio de un mayor esfuerzo o una menor circulación del propio trabajo” (Becker, 2008, p. 53).

En relación a esta cuestión, Becker presentó un esquema general con una tipología de cuatro tipos artísticos principales que se pueden encontrar en los mundos artísticos contemporáneos. El primer grupo son los que denomina “profesionales integrados”, que serán aquellos artistas que están “plenamente preparados y capaces de producir la obra de arte canónica”, que se acotan a las convenciones y tradiciones artísticas del momento y que están “plenamente integrados en el mundo del arte (...) y todas sus obras encontrarán una larga y receptiva audiencia” (Becker, 1976, p. 706).

En el caso de la música, por ejemplo, los “profesionales integrados” producirán obras que podrán ser leídas e interpretadas por instrumentos que ya existen. Una de las cuestiones que Becker comenta en relación a esta figura artística es el riesgo que “un mundo del arte completamente profesionalizado podría llegar a ser esclavo de las mismas convenciones” (Becker, 1976, p. 707) y que el trabajo artístico se convierta en un trabajo rutinario sin ápice de creatividad u originalidad. El ideal, pues, de este grupo de artistas será establecer un balance para alcanzar la creatividad dentro de los márgenes de las convenciones.

El segundo grupo son los artistas que Becker denomina los “inconformistas” (*maverick*), o “rebeldes”, aquellos que en un inicio formaban parte del mundo del arte convencional pero que llegados a un punto han decidido no asumir

todas las convenciones artísticas impuestas y que, por lo tanto, se alejan de las actividades “oficiales” del mundo del arte. Desarrollando, pues, una actividad artística y creativa en paralelo a las convenciones establecidas pueden llegar a crear una red de nuevas audiencias y, junto a otros artistas, reivindicar un reconocimiento dentro del mundo del arte de las convenciones alternativas que ellos proponen (Becker, 1976, p. 709). Es más, la propia obra “inconformista” puede llegar a ser aceptada por el mundo del arte contemporáneo y, por lo tanto, la variación o transgresión artística que el artista “inconformista” o “rebelde” proponía pasará a ser considerada arte convencional.

El tercer grupo que Becker propone son los denominados “artistas naif”, también llamados “primitivos” o “ingenuos”. Son aquellos artistas que no se han formado dentro de las tradiciones artísticas existentes y que no han tenido contacto o relación con el mundo del arte. Desconocen, por lo tanto, la manera de explicar y comunicar sobre el lenguaje artístico y el proceso de creación de las obras que realizan. Sus medidas de transmisión de conocimiento son a través de redes de cooperación, y es usual que las habilidades necesarias para crear las obras se enseñen en entornos no artísticos y sin fines creativos. Becker comenta que este perfil es muy usual dentro de las artes visuales pero no tanto en el terreno musical.

El último de los grupos que Becker presenta es el de los artistas que él denomina “artistas folk”. Éstos pertenecen al arte popular pero desarrollan su actividad artística fuera de la comunidad de arte profesional. Es usual que no conciban su práctica como “arte” y permanezcan abiertos a una amplia participación de la comunidad en general, más allá de las habilidades o cualidades artísticas que cada miembro haya adquirido. Las características del

mundo del arte que estos artistas integran están bien delimitadas con sus convenciones específicas y una base colectiva que comparte la actividad. La diferencia principal con el mundo del arte canónico sería que el principal propósito de la actividad no es estético ni profesional y que aquellos miembros con mayores habilidades o destrezas artísticas no son identificados como diferentes dentro de la comunidad.

1.3 Los círculos colaborativos de Michael P. Farrell

Volviendo a la estructura de cooperación y correlación que los distintos miembros y agentes del mundo del arte conformarán, ésta se podrá analizar desde diferentes paradigmas, algunos de ellos muy relevantes y significativos para el estudio de los círculos profesionales del mundo del arte, como sería el presentado por el sociólogo estadounidense Michael P. Farrell.

Farrell identifica los círculos colaborativos como aquellos “grupos principales que consisten en parejas que comparten objetivos similares y ocupacionales y que, a través de largos períodos de diálogo y colaboración, negocian una visión común que guía su trabajo” y, por tanto, también se convierten en primordiales a la hora de describir y analizar las actividades creativas y artísticas. Farrell estudia la conformación de los círculos colaborativos, las estructuras informales que los componen y las dinámicas que se desarrollan y que posibilitan las creaciones y producciones conjuntas sin dejar de lado la evolución y posterior separación del colectivo.

El investigador estadounidense apunta que, a menudo, “un círculo de colaboración combina la dinámica de un grupo de amigos y la de un grupo de trabajo” (Farrell, 2003, p. 7), se inicia como una “asociación casual entre conocidos que trabajan en la misma disciplina” (p. 2) y, poco a poco, concentra la actividad creativa hasta ser el centro productivo del conjunto de miembros de ese grupo, compartiendo la visión de lo que “constituye un buen trabajo, cómo funciona, qué temas merecen la pena trabajar y la forma de pensar en ellos” (p. 11).

La constitución de la mayoría de círculos colaborativos que describe Farrell suceden durante la transición de la adolescencia o primera juventud y la entrada a la edad adulta. “En el período entre la adolescencia y la edad adulta, cuando una persona se desprende de la familia, domina una disciplina y cristaliza una identidad ocupacional adulta, el círculo de colaboración se convierte a menudo en el grupo primario que completa la socialización” (Farrell, 2003, p. 11). Esto suele suceder en entornos educativos o de formación de la disciplina donde se conformarán los primeros núcleos o redes de futuros profesionales.

En relación a este punto, Farrell cita los estudios de Faulkner (1983), que investigó el caso de los compositores de Hollywood y las redes de músicos que éstos articulaban, o Peterson (1997), que estudió el caso de los músicos de música popular, circuitos artísticos donde es muy usual constituir grupos o bandas que combinan y explotan las diferentes relaciones de los círculos colaborativos.

El espacio de origen de los diferentes grupos podría llamarse "*magnet place*" (Farrell, 2003, p. 18-19), ya que, según Farrell, aunque aparentemente puede ser casualidad que los diferentes miembros se conozcan en un mismo espacio, es probable que "los miembros (de un mismo grupo) sean más propensos a compartir un lenguaje común y un conjunto de valores, y es probable que posean niveles similares de 'capital cultural'" (Bourdieu 1993; DiMaggio & Mohr 1985 citados por Farrell 2003, p. 19). En el caso de los músicos, el "*magnet place*" podría ser, en la mayoría de casos, la escuela o la institución educativa donde hayan estudiado la disciplina artística. Además, Farrell (2003) comenta que "al igual que la mayoría de las amistades, los círculos de colaboración normalmente están formados por personas de una condición relativamente igual y que poseen recursos también relativamente iguales" (p. 20).

A partir de la composición del grupo, éste irá pasando por diferentes etapas, como la inicial "etapa de trabajo creativo"; una segunda "etapa de acción colectiva" (cuando inician un largo proyecto conjunto, con las respectivas tomas de decisiones, la adopción de roles determinados y la exposición al público receptor); la posterior "etapa de separación" (a raíz de la evolución de las relaciones interpersonales entre los miembros del grupo y la ganancia de autonomía de algunos de ellos) y una final "etapa de reencuentro nostálgico" (entendido como un episodio recordatorio de la vida del grupo) (Farrell, 2003, p. 24-26). Farrell presenta, entonces, un marco analítico que integra el estudio del desarrollo profesional en relación directa con el desarrollo vital de cada uno de los integrantes de un grupo de trabajo.

1.4 La profesionalización del arte y el trabajo artístico

El desarrollo vital de cada artista incidirá de pleno en las diferentes trayectorias laborales y artísticas que éstos llevarán a cabo a lo largo de su carrera. El presente estudio se centrará, entonces, en aquellas trayectorias que hayan logrado posicionarse dentro de lo que se denomina el campo de las profesiones artísticas y el trabajo artístico.

Primeramente, para estudiar qué caracteriza las profesiones artísticas, será necesario partir de lo que se entiende por “proceso de profesionalización” y qué lugar ocupan las profesiones en la estructura de las ocupaciones. El proceso de profesionalización se entenderá como aquel a través del cual una ocupación o un conjunto de actividades pasa a ser reconocida como una profesión (Wilensky, 1964). En el traspaso de una ocupación para devenir una profesión, Wilensky contempla un proceso de profesionalización conformado por cinco puntos principales que determinan dicha transformación.

Resumidamente, se valora que el trabajo en cuestión pase a ser una actividad con dedicación exclusiva por parte del profesional; que se formulen mecanismos específicos de transmisión del conocimiento especializado; que se constituya una asociación de profesionales de la actividad y del sector, que a su vez definirán normas y modelos de actuación en relación a la ocupación profesionalizada; que se dirija hacia una regularización y protección legal de la práctica profesional en cuestión y, por último, que se formule un código deontológico que facilite e incentive el compromiso profesional hacia el propio colectivo.

En el caso de las prácticas artísticas, su identificación dentro de las lógicas de las profesiones ha resultado un desafío de análisis en el campo de la sociología por la complejidad concreta de su desarrollo y la especificidad de sus prácticas. El sociólogo norteamericano Eliot Freidson observaba que dichas prácticas artísticas conformaban un subgrupo de ocupaciones, que, pese a que sus productos tienen “un gran significado cultural y requieren de una competencia, una inspiración y una formación extrema” (Freidson, 1986, p. 439), el hecho de no tener los artistas una organización formal de profesionales suficientemente representativa ni, consecuentemente, estar protegidos legalmente en el mercado de trabajo, generaba una dificultad a la hora de evaluar sus prácticas dentro de los métodos tradicionales de estudio de las profesiones. Freidson apuntaba que “la profesión no puede definirse únicamente como una fuente de ingresos” (Freidson, 1986, p. 439), ya que en las actividades artísticas, y también científicas, como recalca el sociólogo, “se logran actividades productivas que requieren una motivación profunda, una formación especializada y una valiosa competencia, aunque no estén pagadas” (Freidson, 1986, p. 440). Es así como Freidson vincula el trabajo artístico con un trabajo “vocacional” que, por definición, es aquel que “su ejecución no obedece al deseo o la necesidad de ganancia material” (Freidson, 1986, p. 441).

Pero, siguiendo con esta lógica, ¿quiénes serían estos trabajadores del campo artístico? Diferentes autores han planteado problemáticas a la hora de identificar y definir el concepto del “artista” como trabajador del campo artístico. El artista, como afirmaba la socióloga norteamericana Diane Crane, es “(aquel) que crea algo reconocido socialmente como arte” (Crane, 1992) y a menudo se le ha relacionado, desde una concepción romántica y popular, como

un “creador de inspiración divina” que poseía un “don” y un talento especial para una determinada práctica artística.

En relación a este punto de la posesión de un “don” por parte del artista, Becker reflexionaba que, si el trabajo que desarrollan es identificado como arte y se acota a unas determinadas convenciones artísticas reconocidas por la sociedad y por los mecanismos del mercado, a la sociedad le resultará importante distinguir a los artistas y, por lo tanto, “saber quién tiene este don y quién no lo tiene porque se acuerdan derechos y privilegios a las personas que lo tienen” (Becker, 2008, p. 31). Es así como se establecerá el reconocimiento público de la obra y, por consecuente, la reputación del artista que la hizo.

Becker (2008) afirma también que “la reputación de los artistas es una suma de los valores que asignamos a los trabajos que éstos produjeron” (p. 41) y comenta que dicha reputación y el trabajo que realizará el artista se reforzará mutuamente, ya que “valoramos más un trabajo de un artista que respetamos, así como respetamos más a un artista cuyo trabajo admiramos” (p. 41). Aún así, como ya hemos comentado más arriba, la producción de arte precisará, no solo de la figura del artista principal como creador de la obra, sino de una red de cooperación entre personal especializado para conseguir finalmente una elaboración completa de dicha obra.

De esta manera, identificaremos que, en el proceso de profesionalización del arte, el artista desarrollará estrategias profesionales (*professional projects*) (Sarfatti Larson, 1977) para constituir un mercado en el cual se legitime su saber adquirido y se genere un monopolio donde configuren un grupo de profesionales que serán los que producirán las obras de arte dirigidas al

consumidor. Las estrategias consistirán en la combinación de actividades de carácter profesional que permitan a los artistas llevar a cabo tanto procesos de gestión de la creación como procesos de práctica más de carácter profesional, que conformaran actividades que no serán el foco principal del acto creativo e interpretativo pero que permitirán articular una estructura que hará sostenible el desarrollo de toda la escena musical.

Diferentes autores han realizado, a lo largo de los años, investigaciones sobre las estrategias que los artistas llevan a cabo para gestionar su práctica profesional. Identificamos, pues, éste campo analítico como uno de los puntos cruciales para el análisis que proseguiremos a desarrollar en la presente tesis doctoral.

El sociólogo francés Pierre-Michel Menger, a raíz de los estudios que ha llevado a cabo en comunidades de artistas de diferentes disciplinas artísticas, menciona varias características que identifican de manera general la ocupación laboral en el ámbito artístico. Entre otras, una entrada de los profesionales de la cultura en el sector laboral del arte en una edad más temprana que en otros sectores profesionales, un alto nivel de formación, unas altas tasas de trabajo autónomo, menos remuneración en comparación con perfiles profesionales de similar etapa formativa, la asunción que durante el proceso de creación y producción de una obra artística podrán aparecer imprevistos y que es posible que en algunos momentos reine un aire de incertidumbre.

Es por ello que Menger apunta que la concentración espacial de los diferentes profesionales implicados (en una misma área urbana, por ejemplo) facilitará la flexibilidad y la adaptabilidad a las diferentes necesidades y requerimientos

que irán surgiendo a lo largo del desarrollo de diferentes producciones artísticas. Esto conducirá a un aprendizaje acumulativo necesario para sacar rendimiento de las diferentes situaciones de inestabilidad con la que los profesionales se irán enfrentando.

A su vez, Menger destaca la necesidad que tendrán los artistas de la "*démultiplication*" (1997), término que el autor utiliza para denominar la combinación de múltiples tareas en paralelo que el artista desarrollará para sostener la práctica artística, habilidad que le exigirá dominar diferentes registros para adaptarse a las diferentes situaciones laborales que irán apareciendo. La "*démultiplication*" será, pues, una calidad usual para sostener las estrategias profesionales mencionadas y requerirá de una habilidad versátil por parte del músico.

En el caso de la música, y como expondremos más adelante en los capítulos analíticos de la tesis, diferentes ejemplos de actividades que se pueden llevar a cabo en paralelo a la práctica creativa o interpretativa podrían ser la docencia del lenguaje artístico de la música o la técnica concreta de un instrumento y la producción o la dirección artística de proyectos musicales de otros músicos, entre otros.

A lo largo de la construcción de la carrera del artista irán sucediendo diferentes estadios evolutivos que dibujarán la trayectoria profesional en el campo artístico. Es usual que la transición entre el estadio de estudiante en formación y el estadio de semi-profesional y profesional resulte ambiguo y fluctuante. La precocidad y la falta de experiencia quedarán manifiestas en el ámbito profesional, en el que jóvenes estudiantes o recién formados entrarán a

desarrollar proyectos de creación propia sin el bagaje de conocimientos del sector a su favor. Según Menger, el trabajo artístico puede resultar muy atractivo por su nivel de satisfacción personal y la variedad de actividades que agrupa, por el sentimiento de comunidad que se construye entre sus miembros y la sensación de no-rutina que conlleva, pero a la vez implica también una gran situación de inseguridad a la hora de no recibir ingresos regulares y la necesidad casi obligada de mantener como mínimo una segunda actividad o trabajo en paralelo, que usualmente suele ser la docencia.

En la mayoría de espacios profesionales del sector cultural, la formación oficial no será un requisito *sine qua non* para acceder a las oportunidades laborales que se irán presentando, sean o no remuneradas. Tampoco por el hecho de tener estudios de especialización superior en algunas de las áreas artísticas un profesional del sector tendrá asegurada la posibilidad de poder desarrollar la carrera artística y el acceso directo a los circuitos laborales correspondientes. Es por ello que la formación autodidacta, el aprendizaje continuo y el “*learning-by-doing*” son muy usuales en los diferentes submundos artísticos (Menger, 1999), e incluso se puede tener la sensación de que el proceso de aprendizaje no llega nunca a su fin y que siempre podrá haber gente que cuestionará o pondrá en duda el talento o la preparación que pueda tener un artista.

1.5 La música como disciplina y escena artística

Y, por último, en esta presentación de encuadre teórico previo al cuerpo analítico de la presente tesis, se ha considerado oportuno presentar aquellas perspectivas analíticas concretamente relacionadas con los estudios de la práctica musical, por su especificidad y relevancia en la investigación que nos ocupa.

Partiremos de la concepción de la música como disciplina artística conformada por diferentes actividades, como podrán ser la creación, el estudio y el ensayo, entre otros, que podrán desarrollarse tanto individual como colectivamente, dependiendo de la formación instrumental y del momento de realización de cada proyecto. Pero recalcaremos que la interpretación y, sobre todo, la difusión y la comunicación del acto artístico de la música con el público será fruto de una interacción y una experiencia vivida socialmente. Para producir música y compartirla con el público será necesario, no solo la figura de un compositor y un oyente, sino también la de un intermediario que hará de intérprete.

La práctica musical, popularmente conocida con la expresión “hacer música”, es resultado de una serie de procesos de carácter cognitivo, motriz y sensorial que permiten producir y ejecutar las obras musicales. Dentro del proceso de sensibilización, aprendizaje, adquisición, asimilación y desarrollo del lenguaje artístico musical aparecen multitud de fases y diversidad de caminos para llegar a esta asimilación y control de la técnica y el conocimiento musical.

A menudo la gente relaciona el “conocer o saber música” con el control de la práctica de un instrumento concreto, pero los mismos músicos se encuentran con un conflicto a la hora de auto-definirse como profesionales porque su conocimiento y concepción de la profesión musical va más allá de saber “hacer música” con un instrumento, pues es usual que a lo largo de su trayectoria hayan tenido que incorporar, como analizaremos más adelante, multitud de otras habilidades para poder vivir de la profesión musical, como la docencia, la producción, la dirección, etc.

El recorrido académico que hará un músico, sea en un conservatorio municipal, en escuelas privadas de música o recibiendo clases particulares, incluso siguiendo una formación autodidacta, acabará condicionando la autonomía y el reconocimiento que tendrá tanto a nivel interno del colectivo musical como en la sociedad en general, y serán unos rasgos que, como también estudiaremos a lo largo del análisis de la presente tesis, repercutirán en la generación de mayores oportunidades de trabajo y posibilidades para desarrollar una carrera profesional exitosa.

La interpretación, como acción social que es, necesitará de diferentes agentes para poder desarrollarse y, por lo tanto, será muy importante la construcción de una buena red de contactos y miembros del colectivo que conformarán la red de profesionales que cada músico tendrá para poder desarrollar mejor su actividad musical. Utilizando el vocabulario que presentaba Farrell (2003), el entorno educativo podrá ser un “*magnet place*” para la confección y futuro asentamiento de las redes de profesionales. A partir de entonces, la misma interacción entre los miembros de la red les permitirá seguir adquiriendo habilidades y

conocimiento musical; incluso les ayudará a reducir el riesgo y perpetuar la posibilidad de generar nuevos conocimientos (McAndrew & Everett, 2015).

Para analizar las prácticas musicales y entender mejor los mecanismos de construcción y relación del colectivo será necesario conocer y concretar los diferentes elementos o unidades básicas que compondrán el acto creativo musical. Los sociólogos Howard S. Becker y Robert R. Faulkner, a raíz de los estudios que desarrollaron sobre los músicos de jazz en Estados Unidos, establecieron cuatro unidades básicas de análisis: las canciones (entendiendo sus formas, estructuras y cómo se distribuyen), los intérpretes, las situaciones de hacer música ("*playing situations*") y el repertorio de trabajo ("*working repertoire*") (Faulkner y Becker, 2005). A través del análisis del repertorio y partiendo del conocimiento sobre "qué saben los músicos, qué piensan que saben los otros músicos y qué saben realmente conjuntamente" (Faulkner y Becker, 2009), llegaron a diferentes niveles de análisis de las dinámicas de relación entre los diferentes miembros del colectivo musical jazzístico.

Con el conjunto de estos indicadores podían analizar cómo se estructuraban socialmente estos grupos de profesionales, no solo a partir del uso que hacían del repertorio en común utilizado como recurso, sino para estudiar cómo pensaban y qué repercusión social tenía la elección de un repertorio u otro. Como hemos visto, la interrelación de los profesionales de la música será crucial a la hora de desarrollar los lazos necesarios para llevar a cabo la práctica musical y confeccionar toda la red social que permitirá su subsistencia.

El jazz es un lenguaje musical que construye su discurso estético fundamentalmente a través de la improvisación y el intercambio de propuestas entre los diferentes músicos tocadas en directo. Becker exponía que “en el jazz, la composición tiene mucha menos importancia que la interpretación. Los *standards* que tocan los músicos (...) no son más que el marco para la verdadera creación” (2008, p. 28).

Uno de los espacios de interacción del jazz donde se ponen en juego más recursos musicales son las *jam sessions*, encuentros de carácter informal donde los músicos tocan mayoritariamente *standards* de jazz (temas provenientes de la tradición del jazz más popular) y sobre los que construyen nuevos discursos musicales. En este espacio de interacción, el diálogo se construye a través de la improvisación⁸ y de códigos comunes que caracterizan estéticamente el estilo del jazz.

La socióloga norteamericana Ingrid Monson, a raíz de sus estudios sobre la interacción y la improvisación en los círculos de la escena del jazz en Estados Unidos, afirmaba que “la buena improvisación jazzística es sociable e interactiva como una conversación” (Monson, 1996, p. 84). Será así como, a través de un intercambio de propuestas interpretadas y escuchadas, los músicos formularán sus ideas que condicionarán la creación de un discurso grupal. Por lo tanto, la relevancia de poder formar parte de un grupo creativo de trabajo o participar de espacios de interacción e intercambio artístico resultará esencial para el nacimiento de un estilo. De estas prácticas artísticas colaborativas

⁸ Becker y Faulkner, p. 28. citan a Barry Kernfeld (Gorve Online, véase “Improvisation”), que da una definición clara y concisa: “(Es) la creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, al tiempo que se está ejecutando. Puede indicar la composición inmediata de la obra por los que la ejecutan, o la elaboración o el ajuste de un marco ya existente, o cualquier cosa entre medio”.

resultarán, no solo una producción común, sino la posibilidad de que cada artista encuentre y desarrolle su propia “voz” e identidad artística.

Para finalizar, estudiaremos que dichas prácticas artísticas musicales se desarrollarán en el contexto de una *escena musical* determinada. El concepto de *escena*, que tiene su origen en el campo periodístico, ha ido teniendo más y más peso en el campo de la investigación académica a raíz de las propuestas teóricas de diferentes autores.

Entre otros investigadores, el investigador canadiense Will Straw (1991) lo utilizó para estudiar la producción y creación de música popular. La investigadora británica Sara Cohen (1999) utilizó también este término para aplicarlo a la escena del rock en Liverpool y estudiar de qué manera dicha escena se constituía a partir de las interacciones entre las personas que la conformaban. Según Cohen, aparecieron diferentes elementos para estudiar los intercambios entre los músicos de rock analizados y todos ellos condicionaban la constitución de subgrupos y la producción musical que éstos desarrollaban.

Por otro lado, el sociólogo australiano Andy Bennet y el sociólogo norteamericano Richard A. Peterson (2004) definían el término *escena* para “designar los contextos donde los clústeres de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente entre ellos” (Bennet y Peterson, 2004, p. 1).

Estos dos autores presentaron tres tipos de escenas actuales:

- i. las “escenas locales”, que se desarrollarán en un espacio delimitado e incluso en un espacio de tiempo específico, donde sus miembros utilizarán música y símbolos culturales de otros sitios, pero “que se recombinarán y se desarrollarán de manera que acaben representando la escena local” (Bennet y Peterson, 2004, p. 8);
- ii. las “escenas translocales”, que consistirán en diferentes escenas locales que compartirán un mismo estilo de música y que estarán en contacto unas con otras y donde sus miembros se relacionarán entre sí sin pertenecer todos originariamente a la misma escena local;
- iii. las “escenas virtuales”, donde sus miembros interactuarán a través de plataformas virtuales e internet y usualmente separados geográficamente, compartiendo a través de conversaciones por internet material y contenido musical.

Dichas tipologías de *escena* resultarán cruciales en los análisis de escenas musicales específicas para poder destacar los rasgos más representativos e identificativos de cada una de ellas y, a su vez, detallar las similitudes o contrastes que podrían tener con otras escenas musicales.

1.6 Síntesis del marco teórico

A través de los cinco apartados que constituyen el presente marco teórico de la tesis hemos recogido las principales aportaciones que desde el campo de la sociología de la cultura y de las artes, mayoritariamente, sirven de referencia para plantear el análisis que se desarrollará en la presente tesis doctoral. Hemos partido de los conceptos de *campo artístico* de Bourdieu (1987) y los *mundos del arte* de Becker (1982) para situar los artistas como los principales agentes del sector cultural. En el caso de estudio que nos ocupa, serán los músicos los que centrarán nuestra atención dentro del marco del campo artístico musical y los artífices que posibilitarán la articulación y existencia de las obras musicales. Será en el *campo artístico* o *campo de producción cultural* (Bourdieu, 1987) específico de la música, y concretamente de los circuitos de los músicos de jazz y música moderna, donde estudiaremos qué reglas de funcionamiento inciden en el desarrollo de los caminos artísticos de dichos músicos.

A su vez, partimos de la concepción de una realidad artística, la de los *mundos del arte* (Becker, 2008), donde se desarrollan múltiples formas de cooperación entre sus diferentes integrantes para llevar a cabo las distintas producciones artísticas. Este aspecto resultará fundamental para entender cómo se constituirán las diferentes interacciones entre los miembros que conformaran dichos *mundos del arte*. Durante el análisis de la presente tesis doctoral también tendremos presente los principales tipos artísticos que Becker planteó que se podían encontrar en los mundos artísticos contemporáneos. La primera figura, la de los “profesionales integrados”, resultará un elemento básico para analizar las dinámicas de profesionalización y las facetas del músico profesional actual.

También hemos estudiado que los artistas y los diferentes agentes del campo artístico conforman *círculos colaborativos* (Farrell, 2003) que condicionan la generación de los espacios artísticos y de práctica creativa que en ellos se desarrolla. El punto de partida de Farrell nos ha permitido acercarnos al análisis de las dinámicas de relación entre los músicos y la incidencia que éstas tienen a la hora de condicionar las posibilidades de desarrollo de las trayectorias. Los espacios de interacción y de encuentro de los músicos, el tipo de relaciones que establecen y las etapas de crecimiento y maduración artística son algunas de las pautas de observación que resultarán relevantes para poder analizar de modo más global el las carreras artísticas de los músicos estudiados.

A continuación se han recogido las aportaciones teóricas que situaban el concepto de proceso de profesionalización (Wilensky, 1964) para transportarlo al campo de la profesionalización del arte y el trabajo artístico (Freidson, 1986; Menger, 2009). Después hemos centrado la atención en las estrategias artístico-profesionales (Sarfatti Larson, 1977) y qué características principales definen la profesión artística y las trayectorias laborales que de ella se derivan.

Entre otras, identificamos la "*démultiplication*" (Menger, 1997), que se refiere a la combinación de múltiples tareas que un artista llevará a cabo para sostener la práctica artística. Identificamos el tipo de análisis que Menger plantea, y que más adelante también recogeremos con los estudios sobre la "pluriactividad" de Perrenoud (2009) y la "multiactividad" Guadarrama (2014)⁹, como crucial para desarrollar el planteo analítico de la presente tesis doctoral.

⁹ En el capítulo 6 "Facetas profesionales dentro del ámbito musical".

Por último, hemos focalizado la atención en el caso de la música como disciplina artística, y en concreto en las especificidades del género del jazz como lenguaje artístico marcado por la improvisación y la importancia de la interpretación en vivo. En concreto destacamos los estudios de Becker (1963, 1982) con los músicos de jazz de Chicago en los años 40, y la obra que publicó junto con Faulkner (2009), donde discutían de qué manera, a través de un análisis del repertorio utilizado por los músicos, se podían establecer diferentes niveles de análisis de las dinámicas de relación entre los músicos. Para terminar, hemos recuperado el concepto de *escena musical* (Bennet & Peterson, 2004), que nos permitirá ubicar las características del contexto en el cual se desarrollarán las prácticas artísticas y qué tipo de escena éstas constituirán.

2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo se expondrá el enfoque y diseño metodológico que se ha seguido a lo largo de la presente investigación doctoral. En un primer apartado se presentará la metodología general planteada y el alcance de la investigación. A continuación se explicarán cada uno de los procedimientos de investigación específica empleados, su justificación teórica y el alcance obtenido con cada uno de ellos.

2.1 Perspectiva metodológica

Como se ha presentado en el apartado de Introducción, el universo social que persigue estudiar la presente tesis doctoral será el del colectivo de músicos de jazz y música moderna residentes actualmente en Barcelona. A su vez, partiendo de dicho análisis y del enfoque teórico previamente presentado, basado principalmente en los estudios existentes sobre la multiplicidad de universos artísticos y en particular sobre los universos musicales, con esta tesis doctoral también se espera poder acumular una serie de constataciones y evidencias que aporten, más allá del caso específico, en el campo de conocimiento sobre los universos artísticos.

Teniendo en cuenta las dimensiones analíticas y los objetivos planteados para dicha investigación, que buscaban estudiar, principalmente, las condiciones y los retos de desarrollo de las carreras artístico-profesionales de los músicos, así como realizar un análisis exhaustivo de la configuración de los procesos de creación y práctica artística y las estrategias de profesionalización que éstos llevaban a cabo, se decidió optar por una metodología de investigación principalmente cualitativa.

Como en toda investigación de carácter cualitativo, se perseguía “conocer la perspectiva del sujeto estudiado, comprender sus categorías mentales, sus interpretaciones, sus percepciones y sentimientos y los motivos de sus actos” (Corbetta, 2007, p. 344). La investigación se focaliza en una muestra que no pretende reproducir de manera representativa las características de la población de estudio ni analizar sus características sociodemográficas, sino “cubrir una variedad de situaciones sociales” (Corbetta, 2007, p. 348) que ofreciera a la investigadora “una comprensión en un nivel personal de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de la gente” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 16).

Como se explicará en el punto 2.4 del presente capítulo, la entrevista y la observación participante fueron las principales técnicas de recolección de información de carácter cualitativo que se llevaron a cabo para realizar el trabajo de campo.

Con la primera, principalmente se perseguía conseguir un cuerpo de discursos que ilustrara el amplio abanico de situaciones, experiencias y trayectorias que viven actualmente los músicos de jazz y música moderna en los círculos que

constituyen la escena barcelonesa y a partir de ahí poder analizar las dimensiones específicas que pretendía estudiar la presente investigación. Con la técnica de observación participante, se pretendía realizar un acercamiento al universo de estudio y extraer de ahí conocimiento sobre el funcionamiento y las dinámicas internas de los colectivos y círculos de músicos.

2.2 Alcance de la investigación

Para llevar a cabo el análisis sobre la dinámica creativa y profesional de los músicos de música moderna y jazz el foco de investigación se centró, como hemos dicho, en el colectivo de los músicos de música moderna y jazz que viven actualmente en Barcelona y forman parte de la escena artístico-musical de la ciudad.

El primer criterio de corte que condujo a la concreción del objeto de estudio fue el de la selección del género musical. El jazz y la música moderna, como hemos sintetizado en el apartado introductorio de la tesis, son géneros musicales que pertenecen a la categoría de música popular y que fueron desarrollándose, expandiéndose y consolidándose a nivel mundial a lo largo del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI. Los músicos que se han dedicado a dichos géneros han seguido caminos en paralelo a los músicos especializados en otros géneros, como podrían ser la música clásica, la contemporánea o la música antigua. Identificamos que una de las grandes diferencias que *a priori* tendrían los músicos vinculados a los géneros del jazz y la música moderna sería la falta de legitimación que desde la academia y las instituciones habrían recibido durante gran parte del siglo XX, en comparación con la comunidad de músicos de música clásica, por ejemplo.

Como se explicará en el capítulo 3, no fue hasta principios del siglo XXI que, al menos dentro del sistema universitario español, no se incorporaron los estudios de jazz y música moderna dentro de la oferta formativa de algunos conservatorios y escuelas de música. Fue a partir de entonces que los músicos de jazz y música moderna pudieron optar de manera oficial y pública a dichos estudios superiores y, de esta manera, legitimar con un título oficial la formación recibida; opción que condicionó cambios en los caminos de profesionalización de dicho colectivo de músicos. Así pues, de cara al planteo de la presente tesis doctoral, se evaluó que un estudio detallado del universo social de los músicos de jazz y música moderna podría resultar de gran interés para los estudios de las profesiones artísticas en el contexto de los mundos del arte contemporáneos.

El segundo criterio de corte que condujo a la concreción del objeto de estudio fue el de la selección geográfica. Los criterios que llevaron a acotar el universo de los músicos a los circuitos de profesionales que residen y/o trabajan actualmente en la ciudad de Barcelona, y que forman parte, por lo tanto, de la escena musical barcelonesa, fueron los siguientes:

- i. **Formación académica.** En primer lugar, en Barcelona existe un alto número de escuelas de música y educación superior en jazz y música moderna. Concretamente tres escuelas (Escola Superior de Música de Catalunya, Taller de Músics-Escola Superior, Conservatori del Liceu) donde se imparten, entre otras titulaciones, el Grado Superior en Jazz o Música Moderna y una cuarta escuela donde se imparte el Grado Superior en Rock, Músicas Urbanas y Nuevas Tendencias. Eso conlleva una alta concentración de estudiantes y músicos de los diferentes

subgéneros en la escena musical de la ciudad y, por lo tanto, dicha circunstancia da lugar a unas dinámicas complejas de oferta y demanda dentro del sector, como analizaremos más adelante.

- ii. **Relevancia histórica.** Como segundo punto, se contempló el legado histórico que el género del jazz ha tenido en la ciudad de Barcelona, donde ha habido una tradición muy relevante de la escena jazzística, con un flujo de músicos autóctonos y extranjeros muy importante. La escena que se fue constituyendo a lo largo de las décadas de la segunda mitad del siglo XX en Barcelona ha dejado una herencia palpable en la tradición del jazz que se produce y se consume en la ciudad.
- iii. **Diversidad del colectivo.** Además, debido al gran número de músicos que residen actualmente en la capital catalana, y el acceso que éstos tienen a escuelas de música de Grados profesionales y superiores que imparten distintos tipos de recorridos académicos, la diversidad estilística que se programa y se ofrece en los circuitos artísticos de la ciudad es muy alta. Esto conlleva un entorno heterogéneo de mezcla estilística muy atractivo para el público y productivo para la oferta musical.
- iv. **Internacionalización.** A su vez, el hecho de que históricamente la ciudad de Barcelona se haya considerado un foco importante de recepción de estudiantes y músicos de diferentes países también ha significado un ida y vuelta constante de los profesionales. Como se verá más adelante, la alta concentración de profesionales y las no tan altas posibilidades para ejercer la práctica musical en la ciudad o el país han favorecido un

incremento del éxodo de los recién licenciados a otras universidades de Europa (sobretudo) para seguir estudiando y perfeccionando sus técnicas.

2.3 Censo orientativo y selección de la muestra

Una vez acotado el rango de géneros musicales y geográfico de la investigación, se estudió de qué manera se podría alcanzar una selección de la muestra representativa del colectivo de músicos de jazz y música moderna de Barcelona. Frente a la ausencia de un sindicato u organización similar que concentre la totalidad o gran mayoría de los artistas trabajadores de la ciudad y, a su vez, la falta de estudios y datos oficiales sobre la población activa en el sector de la cultura, y concretamente de la música, en Barcelona, se tomó la decisión de elaborar un listado que aglutinara el máximo número de músicos de jazz y música moderna en activo en la ciudad y que constituyera, por lo tanto, el censo orientativo sobre el cual hacer la posterior selección de la muestra de músicos entrevistados.

Primeramente cabe explicar que la investigadora y autora de la presente tesis doctoral partía de un conocimiento previo profundo sobre el universo de estudio. Su bagaje como música en activo durante estos últimos diez años, tanto desde la vertiente interpretativa como pedagógica¹⁰, le permitió partir de unas redes de contactos muy amplias dentro del colectivo que pretendía investigar.

¹⁰ La autora de la tesis doctoral, Marta Casals, está diplomada en Magisterio en Educación Musical (UAB, 2010) y tiene un Máster en Gestión Cultural (UOC, 2012) y un Máster en Humanidades: arte, cultura y literatura contemporáneas (UOC, 2016). En paralelo, desarrolló una carrera como maestra de música y como música intérprete y compositora.

Este acceso que la autora tenía a través de sus contactos le facilitó una rápida ubicación y entrada en el escenario de estudio.

Para elaborar el censo, se recolectaron datos sobre más de 500 músicos en activo en la escena musical de Barcelona. Dicha búsqueda se realizó a través de diferentes canales y plataformas, mayoritariamente digitales¹¹, recopilando información sobre los músicos que han ido participando recientemente en los múltiples festivales de jazz y/o música moderna que se programan alrededor del territorio catalán a lo largo del año, y también en las carteleras de las principales salas que programan música en la ciudad; los músicos que han publicado disco en los últimos años; las formaciones instrumentales y vocales de los distintos grupos que se programan en dichos festivales, etc. Cada vez que se localizaba el nombre de un nuevo músico, se llevaba a cabo una búsqueda de información concreta sobre él o ella que permitía ampliar sus datos y biografía básica y confirmar o descartar que fuese, efectivamente, un músico que perteneciese a la escena actual de la ciudad.

De esta manera, durante meses se fue constituyendo un listado que incluía, más allá del nombre artístico o real del músico, seis aspectos básicos que permitirían, posteriormente, hacer la selección de la muestra. Las características básicas que se tuvieron en cuenta fueron las siguientes:

¹¹ Páginas web oficiales de los diferentes músicos, también de festivales, salas de conciertos, clubes, discográficas, etc.; noticias que incluyeran notas de prensa de los medios de comunicación que mencionaran su biografía; redes sociales como Facebook, Instagram; plataformas de distribución musical online como Bandcamp, Soundcloud, Spotify, etc.

- i. En un primer apartado se tomó nota del sexo (hombre o mujer) y lugar de nacimiento de los distintos músicos. En relación al lugar de nacimiento, se optó por diferenciar los músicos que eran catalanes y los que habían nacido fuera del ámbito catalán, ya fuera provenientes de España o de cualquier país extranjero.
- ii. En un segundo bloque de características básicas se especificó la formación académica que había recibido cada músico. Para ello se establecieron las siguientes tres categorías: estudios en el extranjero, estudios superiores en Catalunya o España o sin haber cursado estudios superiores de música.
- iii. En el tercer bloque de características se focalizó en la especialidad artístico-musical de cada músico. Para ello, se establecieron dos aspectos principales: el instrumento principal y la especialidad de género musical. Para el instrumento principal, se consideraron los instrumentos guitarra, piano, batería y/o percusión, voz, instrumento de viento y violín y un último grupo con “otros” instrumentos. En relación a la especialidad de género musical, se delimitó si pertenecían principalmente a la escena de jazz o de música moderna.
- iv. En un último apartado se tuvieron en cuenta las características en relación al momento de desarrollo de la trayectoria artístico-profesional de cada músico. Para ello, se decidió que todos los músicos que conformarían el listado habrían desarrollado o estarían desarrollando las

respectivas carreras profesionales entre los años 1996 y 2016¹². Para ello, se delimitaron cuatro franjas de desarrollo de la etapa profesional: los *iniciados* con 0-5 años de carrera, los *jóvenes* con 6-10 años de carrera, los *medianos* con 11-15 años de carrera y los *veteranos* con más de 15 años de carrera.

A continuación mostramos un cuadro resumen de los criterios de corte delimitados para confeccionar el censo orientativo:

Características personales
<ul style="list-style-type: none"> • sexo: hombres, mujeres • lugar de nacimiento: Catalunya, España o país extranjero
Formación académica
<ul style="list-style-type: none"> • estudios superiores en Catalunya o España • estudios en el extranjero • sin haber cursado estudios superiores de música
Especialidad artístico-musical
Instrumento principal
<ul style="list-style-type: none"> • instrumentos principales (guitarra, piano, batería y/o percusión, voz, instrumento de viento, violín) • un grupo con "otros" instrumentos
Especialidad de género musical
<ul style="list-style-type: none"> • el jazz • la música moderna
Etapa de desarrollo de la trayectoria profesional
<ul style="list-style-type: none"> • los <i>iniciados</i> con 0-5 años de carrera (1) • los <i>jóvenes</i> con 6-10 años de carrera (2) • los <i>medianos</i> con 11-15 años de carrera (3) • los <i>veteranos</i> con más de 15 años de carrera (4)

Tabla 1. "Características básicas del censo orientativo". Elaboración propia.

¹² Esta acotación temporal se justifica debido al período durante el cual se inauguraron y consolidaron las principales escuelas de estudios oficiales de Grado Superior en música moderna y jazz en Barcelona y Catalunya.

Una vez conseguida la elaboración de un censo orientativo con más de 500 nombres de músicos en activo en la ciudad de Barcelona, se llevó a cabo la selección de una muestra representativa de músicos.

Dicha selección, que *a priori* no tenía establecido un número exacto de músicos a entrevistar, se llevó a cabo a través de dos principales etapas, que explicamos a continuación:

- i. En una primera etapa se seleccionó una pequeña muestra de músicos para entrevistar, buscando que pertenecieran a diferentes formaciones y ramas estilísticas dentro de los géneros del jazz y la música moderna, que hubiera tanto hombres como mujeres, tanto catalanes como extranjeros y que tuvieran diferentes bagajes académicos y de desarrollo de la trayectoria.
- ii. En una segunda etapa, que se fue desarrollando en paralelo a la realización de las primeras entrevistas, se fue ampliando la selección de la muestra a medida que los músicos entrevistados iban sugiriendo nombres de otros músicos para ser entrevistados. Dichos nombres se contrastaban con el censo orientativo y así se iba confeccionando el listado final de entrevistados. Esta estrategia metodológica se basó en la estrategia denominada “bola de nieve”, que se utiliza para ampliar la red de contactos de manera contrastada con diferentes informantes y entrevistados y conseguir alcanzar un mayor grado de diversidad y representatividad en la selección de la muestra de entrevistados para el caso de estudio.

De esta manera se fue elaborando la selección de los músicos que constituyeron, finalmente, la muestra definitiva de entrevistados. Dicha muestra persiguió incorporar un amplio abanico de músicos que formaran parte de los círculos de trabajo e interacción actualmente en activo en la escena musical de la ciudad de Barcelona para constituir, así, una mirada el máximo de heterogénea y representativa posible del universo estudiado.

2.4 Técnicas de recolección de información

2.4.1 La entrevista

Se escogió la entrevista semi-estructurada como principal método para el trabajo de campo de la presente investigación. Se realizaron un total de 55 entrevistas semi-estructuradas, 34 de ellas a músicos profesionales del campo del jazz y la música moderna en activo en la escena musical de Barcelona. Las 21 entrevistas restantes fueron hechas, por un lado, a diferentes agentes que tienen o han tenido una posición importante dentro de la escena musical y del mundo artístico en general, como son un primer grupo de miembros vinculados a la formación musical, a la Administración pública, propietarios de salas de concierto y/o organizadores de festivales y miembros portavoces de asociaciones de profesionales. Por otro lado, se realizaron entrevistas a dos tipos de informantes cualificados:

- i. músicos profesionales de la escena de la música internacional de gran reconocimiento en el campo del jazz y/o la música moderna,

- ii. expertos académicos de renombre internacional que han desarrollado investigaciones directamente relacionadas con el universo de los músicos o con el ámbito de los mundos artísticos en general.

Para cada tipología de entrevista se elaboró un guion que recogía los principales temas a tratar y modelos de preguntas que podían ser formuladas o re-formuladas durante la entrevista, en función del desarrollo de la misma. El guion de la entrevista semi-estructurada que se realizó al principal grupo de entrevistados, los músicos de jazz y música moderna, se inspiró en los guiones de entrevista utilizados por Menger (1997) y Rodríguez Morató (1996), y que tuvieron especial relevancia en el análisis de los universos artísticos que cada uno de los investigadores estudió.

El guion de entrevista¹³ para los músicos de jazz y música moderna se estructuró en tres principales bloques de preguntas:

1. **Datos académicos y profesionales.** Se buscaba establecer un primer contacto con el entrevistado, pasando revista a su trayectoria en formación y entrada en el mundo profesional de la música.
2. **Profesionalización.** Se buscaba adentrarse en la percepción que el entrevistado tenía en relación a la profesión del músico, la descripción de actividades que realizaba a diario en su práctica artístico-profesional y la valoración y expectativas de desarrollo que tenía puestas en ellas. A su vez, se planteaban cuestiones sobre la creación en el campo musical y la

¹³ Ver Anexo IV. Guion de entrevista.

práctica de la enseñanza como actividad en paralelo a la práctica interpretativa o compositiva.

3. **El colectivo de músicos y la escena musical en Barcelona.** Se pretendía contextualizar las instancias artístico-musicales de carácter laboral en las cuales los músicos acostumbran a trabajar. A su vez, se buscaba reflexionar sobre las características que definían el colectivo de músicos existente en la escena de Barcelona y de qué manera éstas influían en el desencadenante de las oportunidades de trabajo que los músicos tenían.

Las entrevistas realizadas a otros agentes del sector de la música siguieron un esquema similar en cuanto a temáticas generales pero fueron dirigidas hacia la temática y el lugar específico que cada uno de ellos ocupaba dentro del sector de la música en la escena barcelonesa y catalana.

Para llevar a cabo las entrevistas, el procedimiento que se estableció fue el siguiente. Se realizó un primer contacto con cada uno de los entrevistados con los que posteriormente, en un primer encuentro cara a cara (o a través de videoconferencia), se realizaba la entrevista. Al inicio de cada entrevista, la investigadora daba cuenta de los motivos de la presente investigación, presentaba los diferentes puntos que se tratarían a lo largo de la entrevista y se conversaba sobre el tipo de contrato confidencial y anónimo que se establecería entre investigadora y entrevistado. De esta manera, se especificaba que todo el material que saliera de las entrevistas únicamente podría ser utilizado por la investigadora, siempre preservando la confidencialidad y el anonimato de los entrevistados. Posteriormente a establecer dicho pacto entre investigadora y entrevistado, la investigadora pasaba a pedir permiso para registrar con una

grabadora de voz cada una de las entrevistas para así poder trabajar, *a posteriori*, con la transcripción y el análisis de cada una de ellas.

Aunque la mayoría de los entrevistados aseguraban que no les importaba si la entrevista era o no confidencial (ya que algunos de ellos están muy acostumbrados a realizar entrevistas para medios de comunicación diversos), se observó que el hecho de recalcar la importancia de la confidencialidad de lo que se iba a hablar durante la entrevista les permitía relajarse y no medir cada una de las palabras por el miedo que esto les pudiera comprometer si alguien, más allá de la investigación doctoral, acababa publicando alguna cita junto a su nombre en algún medio o canal de difusión. Esto favoreció un discurso más fluido y relajado, sobretodo en los tramos de la entrevista en los cuales se trataba sobre la realidad de la profesión, el mercado musical y los miembros que lo componen.

El recuento de las 55 entrevistas¹⁴ hechas se distribuye de la siguiente manera:

Total de entrevistados	
Músicos	Subtotal: 34
Jazz	19
Música moderna	15
Otros agentes del sector musical	Subtotal: 6
Administración pública	1
Asociaciones de profesionales	1
Festivales y salas	1
Escuelas de música	2
Salud	1
Informantes cualificados	Subtotal: 15
Profesionales de la escena de la música internacional	7
Académicos	8
Total	55

Tabla 2. "Total de entrevistados". Elaboración propia.

¹⁴ El listado de los entrevistados aparece en el Anexo III.

Una vez finalizadas las entrevistas, se llevó a cabo la transcripción íntegra de cada una de ellas. Este material sirvió de base para elaborar después el cuerpo analítico de la tesis. Para el desarrollo de dichos capítulos de análisis, se utilizó un gran número de citas de los entrevistados y, para preservar el anonimato que se acordó mantener con todos ellos, se decidió etiquetar a cada uno de los entrevistados en función del lugar que ocupan dentro de los diferentes bloques de entrevistas realizadas.

Dichas etiquetas seguirán la siguiente lógica:

- i. Músicos
 - a. Jazz (músico o música/J)
 - b. Música moderna (músico o música/MM)

- ii. Otros agentes del sector (otros agentes/)

- iii. Informantes cualificados
 - a. profesionales (informantes profesionales/)
 - b. académicos (informantes académicos/)

2.4.2 Observación participante

A lo largo del trabajo de campo, se decidió aplicar también el método de observación participante para complementar la cantidad y tipo de información del escenario a estudiar. Dicho método “involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el *milieu* de los últimos y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 31).

Durante las diferentes y múltiples instancias de observación participante que la autora realizó a lo largo de todo el trabajo de campo, se procuró mantener siempre una mirada observadora y analítica para llevar a cabo, *a posteriori* de las observaciones, unas notas de campo el máximo de completas y detalladas posibles que incluían los datos básicos y descriptivos del encuentro (fecha, momento, lugar de la observación), el diagrama del escenario, las interacciones formales e informales entre sus participantes y la especificación del rol adoptado por el investigador, entre otros.

Se documentaron instancias de observación participante tanto en encuentros musicales (conciertos, ensayos, jornadas de composición y/o grabación) como encuentros con diferentes instituciones del sector (en contexto educativo, de Administración Pública, con asociaciones de profesionales del sector del jazz y la música moderna, etc.). La autora tuvo la oportunidad de participar como miembro de diferentes formaciones musicales, con las cuales vivió en primera persona las diferentes dinámicas internas de sus miembros.

A su vez, durante la etapa de observación participante, se presentó la oportunidad de estar presente en encuentros de profesionales del sector para la elaboración del Pla Integral de la Música, una propuesta de marco de actuación de las políticas públicas destinadas al sector de la música que el Departamento de Cultural de la Generalitat de Catalunya, a través de la Dirección General de Creación y Empresas Culturales, elaboró conjuntamente con las principales asociaciones y entidades del sector de la música en Catalunya entre 2015 y 2016. Para ello se constituyeron ocho comisiones de trabajo que agrupaban los diferentes subsectores del campo de la música en el ámbito catalán. Entre ellas, había cuatro comisiones transversales, como la de “Estructuración del sector”,

la de “Formación”, la de “Creación, producción y exhibición”, la de “Desarrollo de públicos” y la de “Desarrollo de mercados e internacionalización”.

A su vez, se establecieron tres comisiones específicas en relación a los tres grandes grupos de géneros musicales predominantes en Catalunya, que fueron la de “Música clásica y contemporánea”, la de “Música moderna ‘amplificada’ y jazz” y la de “Música de raíz tradicional, popular y canto coral”. La posibilidad de asistir a diferentes reuniones de la comisión centrada en la música moderna y el jazz permitió a la investigadora obtener un conocimiento mucho más amplio y profundo sobre las problemáticas y las discusiones imperantes actualmente entre los diferentes agentes del sector de la música en el ámbito catalán.

2.5 Notas de la investigadora

A la hora de empezar y llevar a cabo la presente investigación fue necesario abordar una reflexión profunda alrededor de qué suponía para la investigadora tener un conocimiento previo sobre la temática y el universo de estudio que se pretendía estudiar.

Los sociólogos y también músicos Robert R. Faulkner y Howard S. Becker publicaron un artículo titulado “Studying something you are part of: The view from the bandstand” (2008) que trataba específicamente sobre este asunto. En él reflexionaban sobre dónde están los límites cuando un investigador es, a la vez, participante activo de un mundo artístico que quiere estudiar. Faulkner y Becker (2008) comentaban que en estos casos será necesario establecer métodos de control y rigor que deberán prevalecer en cada paso de la investigación, ya

que, como afirman, *a priori* se puede iniciar dicha investigación con preconcepciones.

Ser un participante activo en un mundo artístico que uno desea estudiar ayuda y a la vez dificulta su trabajo. Si usted sabe de lo que la gente que desea estudiar están hablando cuando hablan de su trabajo, ya conoce lo que a un *outsider* le podría llevaría meses aprender. Puede plantear preguntas de una manera que ellos entiendan fácilmente, identificar cosas que no entienda (que se convertirán, a medida que las investigue, en los puntos de desarrollo de su estudio), y participará en las actividades que quiera observar para escribir. Pero también encontrará obstáculos. Le resultará difícil preguntar a sus colegas sobre las cosas que ‘todo el mundo sabe’, porque la pregunta les parecerá una tontería. También comenzará su investigación con ideas preconcebidas, las ideas que dará por sentadas y tan obvias que creará que no es necesario repensar. (Faulkner y Becker, 2008, p. 15)

No es que este conocimiento previo del campo a estudiar sea una circunstancia más o menos recomendable a la hora de iniciar una investigación. Como remarcan los mismos autores, simplemente será importante el hecho de ser consciente de este hecho y aceptar el paso de “la condición del investigador que piensa” (“*researcher thinks condition*”) a la posición de “el investigador que sabe” (“*researcher knows*”) (Faulkner y Becker, 2008). Ellos mismos, en las relevantes investigaciones que han desarrollado, entre otras, focalizadas en el campo de los músicos profesionales de jazz o de Hollywood residentes en EE.UU., explican su posición de ser músicos y sociólogos a la vez. Para ellos, esta situación que conllevaba una “condición completamente participante”

(*“complete participant condition”*) y quizás por eso un nivel de profundidad más amplio a la hora de recolectar datos a través de las entrevistas y la observación-participante.

Justamente en relación a las entrevistas llevadas a cabo para la presente tesis doctoral, se puede destacar que el hecho de que la investigadora tuviera una condición *“completamente participante”*, utilizando el término propuesto por Faulkner y Becker (2008), permitió que los músicos entrevistados y también los otros agentes del sector mostraran una actitud más abierta y conectada con los motivos de la investigación.

A lo largo del desarrollo de las entrevistas realizadas, el hecho de que entrevistado e investigadora utilizaran un mismo vocabulario y terminología para hablar del campo musical y de su entorno permitió un acercamiento a la temática mucho más directo y profundo. A su vez, gracias a las redes sociales, los mismos músicos a los que se entrevistaba, a veces, previo a la realización de la entrevista, habían comprobado los conocidos en común que tenían con la investigadora y así de alguna manera habían validado el bagaje que ésta podía tener de conocimientos sobre el campo.

AVÍS IMPORTANT

El text exclòs de la present selecció ha estat retirat seguint instruccions de l'autor/a de la tesi, en existir participació d'empreses, existir conveni de confidencialitat o existeix la possibilitat de generar patents

AVISO IMPORTANTE

El texto excluído de la presente selección ha sido retirado siguiendo instrucciones del autor/ de la autora, al existir participación de empresas, convenio de confidencialidad o la posibilidad de generar patentes.

IMPORTANT NOTICE

The text excluded from the present election has been withdrawn on the instructions of the author, as there is participation of undertakings, confidentiality agreement or the ability to generate patent

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (1976). *Introduction to the sociology of music*. Nueva York: Seabury Press.
- Adorno, T.W. (2000.) *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Becker, H. (1976). Art worlds and social types. *American Behavioral Scientist* 19(6), 703–18. DOI: <http://doi.org/10.1177/000276427601900603>
- Becker, H. (1963). *Outsiders. Studies in the sociology of deviance*. Nueva York: The Free Press [(2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores].
- Becker, H. (2000). The etiquette of improvisation. *Mind, Culture, and Activity* 7(3), 171–76. DOI: http://doi.org/10.1207/S15327884MCA0703_03
- Becker, H. (2004). Jazz places. En A. Bennet y R. Peterson (Eds.), *Music scenes: local, translocal, and virtual* (pp. 17–27). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California [(2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes].
- Becker, H. y Faulkner, R. (2015). Pensando juntos: La historia de un proyecto de investigación. *Apuntes de Investigación del CECYP XVII*(25), 149–71.
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. En Arendt, H. (Ed.), *Illuminations*. Nueva York: Schocken.

- Bennet, A. y Peterson, R. (2004). *Music scenes: local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berendt, J. (2005). *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de Sociologie*. París: Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1987). L'intérêt du sociologue. En P. Bourdieu, *Choses dites* (pp. 124-131). París: Ed. de Minuit [(1988). El interés del sociólogo. En P. Bourdieu, *Cosas dichas* (pp. 108-114). Buenos Aires: Gedisa]
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Estados Unidos: Columbia University Press.
- Bureau, M., Perrenoud, M. y Shapiro R. (dir.). (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.
- Burland, K. (2005). *Becoming a musician: A longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students* (Tesis doctoral). Sheffield: University of Sheffield.
- Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz: musicalités, féminités, marginalités*. París: CNRS.
- Buscatto, M. (2014). La fabrique du jazz par ses intermédiaires. *La Vie Des Idées*. Recuperado de <http://www.laviedesidees.fr/La-fabrique-du-jazz-par-ses.html>
- Byrne, D. (2007). David Byrne's survival strategies for emerging artists and megastars. *Wired Magazine: Issue 16.01*. Recuperado de <https://www.wired.com/2007/12/ff-byrne/>
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.

- Carr, J. (2009). *Creative industries, creative workers and the creative economy: A review of selected recent literature*. Edinburgh: Scottish Government Social Research.
- Casals Balaguer, M. (2017). An analysis towards the construction and the role of collaborative circles in jazz musicians of Barcelona. *Digithum*, (20). DOI: <http://doi.org/10.7238/d.v0i20.3100>
- Clayton, P. y Gammond, P. (1989). *Jazz A-Z*. Madrid: Editorial Taurus.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, S. (1999). Scenes. En Horner y Swiss (Eds.), *Key terms in popular music and culture*. Oxford: Blackwell.
- Collins, R. (2004). *Interaction ritual chains*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Connell, J. y Gibson, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity and place*. Londres: Routledge.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España.
- Coulangeon, P. (1999). The worlds of art faced with becoming a group of salaried workers. The case of jazz musicians in France. *Revue Française de Sociologie* 40(4), 671-688
- Coulangeon, P. (2004). *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*. París: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Crane, D. (1992). *The production of culture. Media and the urban arts*. Newbury Park, California: Sage Publications.
- Crane, D. (1994). *The sociology of culture: Emerging theoretical perspectives*. Blackwell Publishers.

- David, R. (1999). *Complete guide to film scoring. The art and business of writing music for movies and TV*. Boston: Berklee Press.
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius*. Berkeley: University of California Press.
- DiMaggio, P. (1986). Can Culture Survive the Marketplace?. En P. DiMaggio (Ed.), *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint* (pp. 65–92). New York: Oxford University Press.
- Elias, N. (1978). *What is sociology?*. Columbia University Press.
- ESOPE. (2005). *Precarious employment in Europe. A comparative study of labor market related risks in flexible economies*. Bruselas: European Commission.
- Farrell, M. (2003). *Collaborative circles*. Chicago: University of Chicago Press.
- Faulkner, R. (1973). Career concerns and mobility motivations of orchestra musicians. *The Sociological Quarterly* 14, 334–49. DOI: <http://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1973.tb00864.x>
- Faulkner, R. (1983). *Music on demand: Composers and careers in the Hollywood film industry*. New Brunswick, NJ: Transaction, Inc.
- Faulkner, R. (1985). *Hollywood studio musicians: Their work and careers in the recording industry*. Lanham, MD: University Press of America Inc.
- Faulkner, R. y Becker, H. (2005). The jazz repertoire. *Sociologie De l'Art. Les Mondes Du Jazz Aujourd'hui* 2006/1, 15–24. DOI: <http://doi.org/10.3917/soart.008.0013>
- Faulkner, R. y Becker, H. (2008). Studying something you are part of: The view from the bandstand. *Ethnologie Française XXXV III* (1), 15–21. DOI: <http://doi.org/10.3917/ethn.081.0015>

- UNESCO. (2014). Revitalización de la recomendación de la UNESCO relativa a la condición del artista de 1980. Unesco. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- VanMaanen, H. (2009). *How to study art worlds: On the society functioning of aesthetic values*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Weber, M. (1944). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En J. Winckelmann (Ed.), *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* (pp. 1118-1183). Madrid: Fondo de Cultura Económica [(1922). *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der Verstehender Soziologie*. Mohr (Paul Siebeck), Tubinga.]
- Wilensky H.L. (1964). The professionalization of everyone?. *American Journal of Sociology* 70(2), 137-158. Berkeley, CA: Department of Political Science, University of California. DOI: <http://doi.org/10.1086/223790>
- Willems, E. (1976). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Eudeba.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Zolberg, V.L. (1980). Displayed art and performed music: Selective innovation and the structure of artistic media. *Sociological Quarterly* 21. DOI: <http://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1980.tb00606.x>
- Zolberg, V.L. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zolberg, V.L. (2014). Sociology of the arts. En M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press.

Fuentes documentales en línea

CONCA. (2010). Codi de bones pràctiques a l'àmbit de la creació. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CONCA). Recuperado de:
http://conca.gencat.cat/web/.content/arxiu/publicacions/codi_bones_practiques_musica/Codibaixa180311.pdf

CONCA. (2011). Pla integral de les arts escèniques per a tots els públics. Barcelona: Departament de Cultura. Recuperado de:
http://cultura.gencat.cat/web/.content/icic/documentos/arxiu_icic/pla_integral.pdf.pdf

CONCA. (2011). Codi de bones pràctiques professionals a les arts escèniques i musicals per a infants i joves. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CONCA). Recuperado de:
http://conca.gencat.cat/web/.content/arxiu/publicacions/codi_bones_practiques_professionals_arts_esceniques/codiartseseniques2011.pdf

Real Decreto 617/1995, 21 de abril de 1995, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte sobre el Currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música (BOE núm. 134, 6 de junio de 1995). Recuperado de:
<https://www.boe.es/boe/dias/1995/06/06/pdfs/A16607-16631.pdf>

Ajuntament de Barcelona. (2016). Estadístiques de turisme 2016. Barcelona: ciutat i entorn, Ajuntament de Barcelona. Recuperado de:
<http://www.barcelonaturisme.com/uploads/web/estadistiques/2016OTB1.pdf>

Monegal, Ferran. (9 de enero de 1977). Magnetófonos contra músicos. *La*

Vanguardia, p. 30. Recuperado de:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/01/08/pagina30/33635944/pdf.html?search=m%C3%BAsic%C3%B3s%20de%20barcelona>

Se extiende el paro entre los músicos. (26 de octubre de 1978). *La Vanguardia*, p.

21. Recuperado de:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1978/10/26/pagina21/33746600/pdf.html?search=situaci%C3%B3n%20de%20paro>

ANEXOS

ANEXO I. GLOSARIO

i. VOCABULARIO EN INGLÉS

<i>booking</i>	nombre. Reserva y contratación de la programación de conciertos de un músico. Si no lo asume el propio músico, lo usual es que esta tarea la asuma un <i>booking agent</i> , un “agente de reserva de conciertos”, que será quien establecerá los contactos con los promotores y responsables de las salas de conciertos para conseguir confirmar la agenda de conciertos.
<i>business</i>	nombre. Todas aquellas actividades relacionadas con el “negocio” de la música y la industria musical.
<i>casting</i>	nombre. Selección de músicos para una función, espectáculo o concierto.
<i>feedback</i>	nombre. Reacción e intercambio de sensaciones respecto a un producto o propuesta.
<i>freelance</i>	adjetivo. Independiente, trabajar para diferentes empresas y en múltiples proyectos, no ser trabajador de una única empresa.
<i>know-how</i>	nombre. “Saber hacer”, se refiere a la transferencia de conocimiento adquirida por medio de la experiencia, también denominado “pericia”.

<i>jam session</i>	nombre. Sesiones de música improvisada, encuentros donde los músicos tocan mayoritariamente <i>standards</i> de jazz y otros temas provenientes de la música popular y sobre los que construyen nuevos discursos musicales. Coloquialmente también se utiliza el término <i>jam</i> o <i>jams</i> .
<i>likes</i>	nombre. “Me gusta”, nombre que se usa para designar el botón que aparece en diferentes redes sociales para mostrar la afinidad o preferencia de gusto hacia una publicación.
<i>management</i>	nombre. Conjunto de tareas relacionadas con la administración y gestión de proyectos, en el caso que nos ocupa, culturales y musicales.
<i>master class</i>	nombre. Clase magistral, usualmente término utilizado para denominar sesiones puntuales de formación que ofrecen músicos especializados y de reconocimiento internacional.
<i>mastering</i>	nombre. “Masterización” de una obra musical, proceso por el cual se revisa y termina de ajustar la mezcla de una canción o un conjunto de canciones para dar por conseguido el producto final y, posteriormente, poder ser editado y difundido.
<i>merchandising</i>	nombre. Término que usualmente se vincula a la oferta de productos, también conocidos como “objetos promocionales”, relacionados directamente con un producto o servicio principal y que persiguen estimular e incentivar la conducta de consumo del público.
<i>road manager</i>	nombre. Persona encargada de organizar y supervisar la gira de un músico o grupo, asumiendo principalmente las tareas y necesidades relativas a la logística de movilidad, alojamiento y manutención del músico o músicos del grupo, así como controlar

	<p>toda la documentación relativa a estos movimientos. Junto con esta figura, también es usual que aparezcan los roles de <i>tour manager</i> y <i>stage manager</i>, aunque a veces puede asumirlos la misma persona.</p>
<p><i>sideman</i> o <i>sidewoman</i></p>	<p>nombre/adjetivo. Músico profesional que toca o graba con uno o varios grupos los cuales él o ella no lidera ni de los cuales es miembro regular.</p>
<p><i>streaming</i></p>	<p>nombre. Retransmisión digital de contenido multimedia, como podría ser un concierto, un programa de televisión o una película, disponible entre ordenadores.</p>
<p><i>standards</i> (<i>de jazz</i>)</p>	<p>nombre. Canciones y temas musicales ampliamente conocidos por los músicos de jazz que constituyen una parte importante del repertorio interpretado en este género. Provenientes mayoritariamente de la música popular o de compositores norteamericanos de diferentes décadas del siglo XX, los temas considerados <i>standards</i> de jazz se fueron recopilando en diferentes libros que contenían, a modo de guion, la melodía, los acordes y, en caso que hubiera, la letra de cada tema.</p>
<p>escena <i>underground</i></p>	<p>adjetivo. Término para designar escenas culturales alternativas o contraculturales a la hegemónica. En el campo musical, conjunto de salas y escenarios que programan música alternativa a las corrientes principales (<i>mainstream</i>).</p>

ii. VOCABULARIO ESPECÍFICO DEL CAMPO MUSICAL

“bareto”	nombre. Forma coloquial de denominar los bares de barrio o populares.
bolo	nombre. Actuación o concierto, usualmente entendidos fuera de una programación oficial o de temporada. En inglés se utiliza la palabra <i>gig</i> .
caché	nombre. Remuneración económica que recibe un artista o músico por una actuación o similar.
“cobrar en negro” o “cobrar en B”	verbo. Expresión coloquial para designar aquellos trabajos que no se han declarado a la Administración Tributaria y que, por lo tanto, no cotizan como tales.
colgar (en las redes sociales)	verbo. Publicar información (escrita o gráfica) en plataformas digitales que acogen comunidades de individuos, en el caso de los músicos, usualmente utilizado para difundir información sobre la actividad profesional, futuros conciertos, grabación de un disco, una gira, etc.
“en cartera”	nombre. Conjunto de bandas o formaciones musicales que un mánager puede tener dentro de su oferta de músicos de los cuales gestiona y organiza las respectivas actuaciones, giras, discos, etc.
estilo musical	nombre. “Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor ⁴⁷ ”.
género musical	nombre. “Cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de

⁴⁷ Definición proveniente del Diccionario de la RAE.

	contenido ⁴⁸ ".
micromece- nazgo	nombre. Es un mecanismo de financiación colectiva de proyectos de carácter cultural, social, educativo, etc. En inglés, <i>crowdfunding</i> .
"pasta"	nombre. Término coloquial y popular utilizado para referirse al "dinero".
solo	nombre. Pieza o fragmento musical interpretado por un músico. En los géneros del jazz y la música moderna, se acostumbra a dar en fragmentos intermedios de las piezas que, sobre una base rítmico-armónica concreta, el músico interpretará y creará en directo a partir de un conjunto de recursos estilísticos vinculados al lenguaje musical del género.
"tablas de escenario"	nombre. Expresión que se utiliza para referirse a la experiencia adquirida a partir de realizar actuaciones en directo, es decir, al conjunto de conocimientos y <i>know-how</i> que permitirán al músico desenvolverse con éxito sobre un escenario.

⁴⁸ Sexta acepción de "género" que aparece en el diccionario de la Real Academia Española. Enlace: <http://www.rae.es>

iii. GÉNEROS Y SUBGÉNEROS MUSICALES

Música moderna o afroamericana

- blues
- disco
- funk
- góspel
- hip hop
- neo soul
- pop
- r'n'b (*rhythm and blues*)
- reggae
- rock'n'roll
- ska
- soul

Jazz

- acid jazz
- avant-garde jazz
- bebop
- cool jazz
- dixie o dixieland
- flamenco jazz
- free jazz
- hard bop
- jazz fusión
- jazz modal
- latin jazz
- New Orleans jazz
- ragtime
- smooth jazz
- swing

ANEXO II. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Criterios de selección para la muestra de estudio.....	69
Tabla 2. Total de entrevistados.....	74
Tabla 3. Centros de la Titulación Superior en Jazz y Música Moderna.....	92
Tabla 4. Entrevistas a músicos.....	287
Tabla 5. Entrevistas a otros agentes del sector.....	289
Tabla 6. Entrevistas a informantes cualificados profesionales.....	290
Tabla 7. Entrevistas a informantes académicos cualificados.....	291

AVÍS IMPORTANT

El text exclòs de la present selecció ha estat retirat seguint instruccions de l'autor/a de la tesi, en existir participació d'empreses, existir conveni de confidencialitat o existeix la possibilitat de generar patents

AVISO IMPORTANTE

El texto excluído de la presente selección ha sido retirado siguiendo instrucciones del autor/ de la autora, al existir participación de empresas, convenio de confidencialidad o la posibilidad de generar patentes.

IMPORTANT NOTICE

The text excluded from the present election has been withdrawn on the instructions of the author, as there is participation of undertakings, confidentiality agreement or the ability to generate patent