

La Sociología de la Música en Max Weber: Aportes para su Difusión

Por Ma. LUISA RODRÍGUEZ SALA DE GÓMEZGIL,
del Instituto de Investigaciones Sociales de la
Universidad Nacional Autónoma de México.

La contribución de Max Weber en los diferentes campos de la Sociología y la Economía ha sido ampliamente estudiada y difundida. Si bien, en nuestro mundo hispano-americano no se conoce, vertida al español, la totalidad de su obra, sí se cuenta con una magnífica traducción de la parte esencial de la misma; nos referimos a su *Economía y Sociedad*. Sin embargo, uno de los campos explorados por Max Weber, el de la Sociología de la Música, ha permanecido poco o nada analizado en nuestro medio. En general los estudiosos de la Sociología han prestado mínima atención a esta rama de su disciplina y aún existen tendencias de pensamiento que niegan la relación obvia existente entre la Música y la Sociología. El trabajo de Max Weber es, sin duda alguna, una de las primeras aportaciones al campo de la Sociología de la Música, de aquí su gran importancia, ya que por medio de él se suscitó la inquietud en posteriores estudiosos quienes en mayor o menor escala han desarrollado parte de sus teorías basadas en lo dicho por Max Weber, o, cuando menos, han intensificado su interés en este campo de la Sociología.

Deseamos contribuir al homenaje que nuestra Revista Mexicana de Sociología rinde a Max Weber, difundiendo su contribución en este fascinante campo de la Sociología, el de la Música y sus numerosas conexiones con lo social. Pero, en realidad, antes de iniciar algunos comentarios acerca del trabajo de Max Weber, creemos necesario intentar una breve incursión en el tema a tratar, con la finalidad de aclarar algunos conceptos y establecer la relación existente entre la Música y lo Social. Para ello, y de acuerdo con lo estudiado e investigado por nosotros sobre el tema, consideramos que una Sociología de la Música deberá contar entre sus finalidades y objetivos

el estudio de los temas que trataremos de analizar brevemente en las páginas siguientes.

Desde luego y, tal vez como un primer capítulo, se expondrían los conceptos acerca de lo que es la Música, desde el punto de vista socio-psicológico.

Tratar de establecer "qué es la música" resultaría una labor casi imposible de realizar, ya que los criterios para responder a esta cuestión pueden ser numerosísimos. Bien sea que exprese su criterio al respecto un teórico musical, o un músico, o un físico, o un filósofo, o un teólogo, o un poeta, o un científico, o un sociólogo, o un psicólogo, o un historiador o un estudioso de la estética, el concepto varía y adquiere caracteres diferentes.

Resultaría muy largo y complicado enumerar, cuando menos, todo lo que se ha pensado acerca de la Música y sus relaciones con la belleza. Pocos ejemplos demostrarán la importancia que en distintas épocas se ha dado a este interesante tema. Platón pensaba que sólo la Música y la Filosofía pueden captar el sentido de los procesos vitales en un ideal de belleza incommovible, sustancial y abstracto. El mundo de lo bello —para el mismo filósofo— se encuentra en el ámbito de lo absoluto, invisible, y presupone la existencia del arte ideal; además, la divinidad aparece como el concepto íntimo y originario de lo bello, que no es susceptible de representación. Es oportuno recordar que Platón, también, llegó a considerar a la Filosofía como la forma más excelsa de la Música. Para Aristóteles, la belleza puede realizarse en la obra de arte concreta; y la Música, por ser fluída en su esencia, aparece como un supuesto de la exposición de los sentimientos espirituales. Plotino estableció que el concepto de la belleza se encuentra en el interior del alma humana y que el artista no es el reproductor de una idea que actúa sobre él desde afuera, sino un modulador de la belleza que, cuando es genial, obra por el influjo de una voluntad divina. Para este filósofo la Música es la realización formal de la musicalidad inmanente y carece de objetividad. Además, el alma es el lugar de nacimiento de toda creación artística y, a la vez, el objeto mismo de la Música. Con el cristianismo, la última razón de la Música se relacionó con las energías espirituales del hombre y quedó orientada hacia la vida ultraterrena. San Agustín afirmó que la música exalta el espíritu. En el siglo xvii John Cotton dijo que la Música es el movimiento auditivo de todas las voces, en tanto que el filósofo Leibnitz vio en la Música un oculto movimiento matemático. Un poco más tarde, ya en pleno siglo xix Combarieu afirmó que esta manifestación estética es el arte de pensar por medio de tonos, en tanto que para Debussy representa una totalidad de fuerzas disueltas o liberadas. Para Ricardo Strauss la Música traduce impresiones y sentimientos, en tanto que según Strawinsky no es posible que exprese algo.

Esta enumeración se podría prolongar indefinidamente, si analizáramos las expresiones, no sólo de los músicos y musicólogos, sino también de los especialistas en otras ramas del saber. Pero, a pesar de tantas posibles definiciones o concepciones, no resulta sencillo establecer con toda claridad “qué es la Música”, pero si es mucho más simple exponer de qué está hecha la música. Esencialmente la música está hecha con melodías, armonías y ritmos. Es indiscutible que una melodía consiste, cuando menos, en una simultaneidad de sonidos. El ritmo, que depende de las múltiples combinaciones que afectan a la duración de los sonidos influye, lo mismo sobre las melodías que las armonías; no hay, en consecuencia, ni melodía ni armonía sin ritmo.

La Música, desde sus inicios, está íntimamente ligada al actuar humano, ya que desde que el hombre existe sobre la tierra ha sido capaz de producir diferentes sonidos, los cuales han dado origen a las manifestaciones musicales más primitivas. Realmente el hombre mismo puede considerarse como un instrumento de música, el más simple, si se quiere, pero el primero y el eterno. Brillante e interesantemente desarrolla A. Salazar esta idea al escribir en su obra: “La Música como proceso histórico de su invención”¹ lo siguiente:

“La Música comienza en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música. Desde que el hombre existe sobre el planeta ha sido capaz de producir con su propio cuerpo diferentes clases de sonidos. Con el aparato respiratorio, pulmones, laringe, boca, emite sonidos que, en un principio inarticulados, pero siempre expresivos de una volición, terminarán por integrarse en módulos de cuyo conjunto y articulación saldrán diferentes formas de comunicación humana. Con sus manos y sus pies puede producir, además, sonidos percutidos: cuando choca una mano con otra, cuando hace chasquear los dedos... Merced a diversos ardidés puede regular la emisión de sonidos fisiológicos, puede decirse; cambiarlos de intensidad, de entonación y aun de timbre y de volumen... Cuando el hombre descubre que los sonidos que puede producir con su propio cuerpo son capaces de regulación, la Música nace. Hasta entonces solamente había sonidos más o menos expresivos de algo, pero no interesantes en sí mismos. Cuando el hombre comprende que puede manejarlos, combinarlos, el sonido se convierte en materia de algo nuevo, en vehículo de algo extraordinario”.

La Música a la que estamos habituados es de origen europeo y ni es toda la Música, ni tampoco, siempre ha sido tal como la escuchamos. La Música oriental —china y japonesa, de preferencia— es muy distinta a la euro-

¹ Salazar Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*, F.C.E.; 1950; p. 11.

pea y también emociona a muchos millones de personas y en las mismas condiciones se encuentra la Música autóctona o indígena. No es correcto, pues, decidir que una clase de Música sea mejor o peor que otra, mediante un criterio numérico basado en alguna mayoría de personas que acepte o rechace, o simplemente prefiera, tal o cual clase de Música. En términos absolutos no puede asegurarse que la Música sea mala o buena, o mejor o peor, porque el efecto que produce no depende exclusivamente ni de su estructura ni de su sencillez o de su complejidad; no depende de la Música en sí misma sino, también de las condiciones de la persona que la escucha y del medio y la época en que viva. En cambio, parece razonable aceptar que siempre existe alguna clase de Música adecuada lo mismo a la persona que a su ambiente. Por otra parte, es evidente que puede fácilmente distinguirse la Música vulgar de la original, la perdurable de la que tiene existencia efímera, la que nos parece complicada y difícil de la que nos resulta sencilla y fácil y así sucesivamente.

Es oportuno aclarar que la Música, probablemente desde su origen, en muchas ocasiones ha sido un espectáculo secundario por cuanto que ha intervenido como segundo término de otro, que se considera como el de primera importancia; este es el caso, que todavía se da en la actualidad, de la Música escrita para la danza —para cualquier forma de danza—; lo mismo ocurre cuando la Música queda reducida a un acompañamiento de la Poesía o es, simplemente, el fondo sonoro de una película de cine, o, simplemente, de un programa de radio o de televisión. Este carácter, de arte secundario, debe haber influido mucho sobre los músicos clásicos, y también, sobre los autores de tratados de Composición debido a la gran cantidad de reglas que se consignan para hacer, de hecho, Músicaailable. En efecto, en cualquier libro de Composición se pueden encontrar definiciones y reglas para hacer distintas clases de danzas como las *andadas* (marcha, entrada, pavana, alemanda); las *lentas* en compás ternario (sara-banda, chacona, pascalle); las *movidas*, también en compás ternario (minuetto, mazurca, vals, *länder*, pasapié, gallarda, loure, corrente, giga); y las escritas en compas binario (gavota, branle, rigodón, bourrée, polka, galop, czarda). Es indudable que la Música ha evolucionado de arte secundario a gran arte para cumplir, por sí misma, los más altos fines del arte.

Es un hecho sobradamente conocido que las diferentes tendencias que han predominado en las distintas etapas evolutivas de la Música se han designado con nombres y se han significado, también, por medio de conceptos convencionales siempre. No puede precisarse con exactitud, por ejemplo, lo que deba entenderse por clásico y romántico, lo mismo que por impresionista y expresionista, etc. Sin embargo, es indudablemente cierto que

siempre se sabe a qué clase de Música se refieren estos términos que, por demás, son bastante impropios. Generalmente, por medio de tecnicismos y a partir de distintos criterios, pueden hacerse muy variadas clasificaciones de las obras musicales —y de hecho se hacen— que permiten diferenciar, sin duda, una gran cantidad de clases distintas de Música. Un criterio histórico —pongamos por caso— es mucho más que una simple referencia cronológica, puesto que es inseparable de la influencia que haya tenido sobre la Música la evolución económica, social y política de los pueblos; lo mismo puede decirse de un criterio de nacionalidades, que no puede reducirse a una simple posición geográfica. Nadie discute las clases de Música que se producen por haberla concebido para un solista o para distintos conjuntos. La técnica del uso de los diferentes instrumentos, lo mismo por las limitaciones que impone que por los nuevos recursos que aporta, da también por resultado que aparezcan y se desarrollen muchas clases de Música. Y no hay que olvidar que constantemente se modifican los instrumentos, se abandonan algunos y se inventan otros. De acuerdo con los tecnicismos propios de la Teoría (en general) de la Música, se pueden establecer muy diversas clasificaciones de las obras musicales, *fundadas hasta en valoraciones cuantitativas exactas*; ahora sí, aplicando el análisis estadístico y, también, las técnicas tipológicas. Así pueden ser descubiertas con exactitud los caracteres —musicales— de las obras según sus autores o, lo que es lo mismo, identificar los caracteres individuales, propios y únicos de cada autor que corresponden —como es fácil advertir— a los que universalmente se han considerado como *caracteres diferenciales*. Estos mismos caracteres no solamente pueden referirse a individuos o personas, sino, también, a grupos, a nacionalidades, a etapas históricas, etc. En cierta manera, los musicólogos se aproximan bastante a este procedimiento y, por lo común, razonan acertadamente no obstante que —en esta parte—, obran empíricamente y, por lo mismo, sus opiniones son más valiosas en tanto que es mayor su experiencia. Por lo que se ha dicho se comprenderá que la tarea de clasificar correctamente las obras musicales es perfectamente realizable.

Se ha creído oportuno hacer un resumen extraordinariamente breve de las modernas tendencias de la Música a la manera como abordan estos temas los tratadistas y los críticos.

Todas las novedades, de cualquier clase que sean, tienen siempre antecedentes en épocas anteriores y como, además, lo que en un momento dado se juzgó como antecedente fue, a su vez, la novedad de otra época que tuvo, también, su antecedente, de esto se deduce que sin mayores dificultades pueden encontrarse antecedentes muy remotos hasta en las que nos parecen novedades más inusitadas y más impresionantes; en realidad, cuando se habla de antecedentes uno se refiere a los inmediatos.

Para no ir muy lejos, en esta exposición serán consideradas las tendencias modernas que aparecieron después del Romanticismo, etapa que debe entenderse —según Adolfo Salazar— como una manera de sentir dramáticamente la vida y el arte, manera en la cual el sentimiento humano es el primer móvil y la emoción, el objeto mismo del arte.

Un antecedente inmediato de lo que en la actualidad se ha desarrollado ampliamente puede encontrarse en la teoría que Alejandro Scriabin hizo a partir del conocido acorde que concibió y que, según su opinión, indistintamente produce una impresión de misterio, de inquietud o, por el contrario, sugiere la actitud contemplativa o resulta, al fin, de carácter demoníaco. Scriabin obtuvo este acorde de la serie de los armónicos naturales, utilizando los sonidos impares y suprimiendo los repetidos y, en forma de sucesión, lo utilizó como escala; en sentido ascendente, esta escala corresponde a los sonidos do, fa sostenido, si bemol, mi, la y re.

La pintura impresionista que según los críticos consiste en la disociación de los colores y la exaltación del valor de los reflejos a través del aire iluminado por el tono local, tomó esta designación del ahora célebre cuadro que Monet expuso en el Salón des Refusés en 1863. De la Pintura, el mismo nombre pasó a la Música. Debussy es el más alto exponente de la *Música Impresionista* que nuevamente según los críticos—, está hecha con más intuición que razón, con acordes insólitos que producen una nueva impresión, con enlaces de acordes disonantes, con resoluciones libres —o sea, sin resoluciones—, con un mayor uso de las apoyaturas —y hasta con la substitución de la nota real por la apoyatura—, con vaguedades tonales en embrión y con el libre empleo de la disonancia como percusión o como textura. Hay que reconocer que algo de todo esto ya había sido hecho por Chopin.

La *Música dodecafónica*, cuyo más alto representativo es, sin duda, Arnold Schönberg, fue caracterizada por Erwin Stein en lo que consideró como la teoría de la técnica atonal. De acuerdo con este autor, lo fundamental de esta escuela consiste en lo siguiente:

1. Ordenar arbitrariamente en forma de sucesión los 12 semitonos para establecer una serie fundamental (grund Gestalt).

2. Repetir la serie en acordes o motivos, con distintos ritmos, en diferentes octavas, total o parcialmente.

3. La serie puede invertirse, o leerse al revés (como lo hicieron los músicos medievales) y esta última, a su vez, puede invertirse nuevamente. Alban Berg usa acordes mayores y menores y, también, grupos con tonos enteros. Krenek construyó una serie fundamental que contiene todos los intervalos.

Josef Mathias Hauer llamó *tropos* a las sucesiones de acordes que, en esta escuela, pueden usarse en vez de las series fundamentales.

Cuando la idea guía se desarrolla en sentido horizontal y los encuentros verticales de las voces resultan accidentales, se habla de *escritura horizontalista*; en el caso contrario, en que la idea guía se expresa por medio de conglomerados de acordes, se habla de *escritura verticalista*.

El *contrapunto disonante*, que se explica claramente por medio de su designación, fue utilizado por Paul Hindemith. En este caso, según los tratadistas, lo escrito debe valer por sí mismo, por el tejido sonoro resultante y sin ningún dramatismo romántico. Esta tendencia se ha dicho que puede ser denominada *objetiva*.

La *Politonia* de Darius Milhaud, en síntesis, consiste en escribir, al mismo tiempo, en distintos tonos. Los tropos, como acordes, contienen notas que pertenecen a distintas tonalidades. Las notas de la escala cromática pueden agruparse en acordes mayores y menores que, por turno, se pueden superponer sobre el acorde de do mayor (que es la base de la serie resonante). En la Tercera Sinfonía de Milhaud se superponen en distintas partes, las tonalidades de mi mayor y re mayor; luego, las de do, fa y re; después, la de si bemol, fa mayor, mi mayor, si bemol y re mayor.

El *microtonalismo* consiste, en síntesis, en formar escalas usando partes de tono menores que los semitonos. Para Ferruccio Busoni, la división más práctica correspondería a los tercios de tono; en cambio, esto mismo, para Aloys Haba se lograría con cuartos de tono. En México, Julián Carrillo y Augusto Novaro han usado cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

Después de este breve resumen queremos referirnos al aspecto más social que técnico de la Música y así, para iniciarnos en el tema, diremos que: la Sociología según la define el Diccionario de Sociología, es “el estudio científico de los fenómenos que se producen en las relaciones de grupo entre los seres humanos. Estudio del hombre y de su medio humano en sus relaciones recíprocas”.²

En consecuencia lo “social” es “lo que se refiere a las relaciones recíprocas de seres humanos en interacción, ya sea como individuos o como grupos” según la misma fuente antes citada. Desde luego que este término es de una gran amplitud y comprende todos los fenómenos que constituyen la materia de la Sociología. Cualquier tipo de manifestación artística y cualquier grado de relaciones humanas pueden ser campo de lo social. Claro está que en lo cultural —y en este caso, lo musical—, sus esferas de acción y sus consecuencias son motivo de comportamiento social y por lo tanto rama de la Sociología.

Para establecer claramente la significación de la Música como fenómeno

² *Diccionario de Sociología*, editado por Henry Pratt Fairchild, F.C.E., México-Buenos Aires, 1960, p. 282.

eimnentemente social, nos referiremos a lo escrito por un gran especialista, el Dr. Alphons Silbermann, quien dice: “La música representa esencialmente un fenómeno social. Social por el hecho de ser humana y también porque establece una comunicación entre el compositor, el intérprete y los oyentes. Se dice pues, que la Música rodea al individuo en su vida social, y precisamente con diferentes conceptos o puntos de vista y especialmente captable en nuestra época. Representa un fenómeno social, en primer lugar, por su papel o su función”

En el estudio de este tema habría que poner especial atención a este aspecto —la función que desempeña la Música en la sociedad—. Para ello habría que sistematizar lo que está ocurriendo en nuestro propio medio, lo que nosotros observamos a nuestro alrededor.

Indudablemente que en el plano más elevado, en el plano de una élite musical, las personas acuden a un local, pagan sus entradas para escuchar a un virtuoso, a un director eminente, a uno o varios cantantes famosos, etc. asisten pues, a lugares exclusivamente dedicados a eso, con la finalidad única de oír música y con ello están rindiendo, en realidad, un culto a la Música. Pero ¿por qué asumen esa actitud? ¿qué es lo que le pasa a la gente cuando asiste a esos lugares? ¿qué es lo que expresa la Música? Está claro que en esos lugares y a través de la audición de ejecuciones musicales, se cumple la satisfacción de alguna necesidad de orden superior, lo cual está en íntima relación con lo que significa la Música.

Para poder comprender el significado de la Música y lo que sucede en los aficionados a ella, resulta útil realizar una comparación con lo que representa el cine. Aquí, frente a las exhibiciones cinematográficas, podemos salirnos, podemos librarnos de la forzosa sujeción al tiempo y al espacio, fácilmente nos remontamos a otras épocas, por más antiguas que sean y nos trasladamos a los más apartados lugares de nuestro mundo. Asistimos, plácidamente a representaciones en las cuales se exhiben prototipos de justicia, de moral, de sabiduría, de belleza, etc. . . todo se resuelve muy acertadamente, y cuando no sucede así y se exponen las bajezas y tristezas de la vida, el espectador se siente satisfecho de pensar que él no atraviesa por tales situaciones y en esta forma el cine cumple una función de placer.

A la gente que va a escuchar Música le suele pasar algo semejante; por una parte y a través de ella puede escaparse de la sujeción a las leyes naturales del Universo, tal como sucede en el cine, ya que por medio de su imaginación, la Música le traslada a otros tiempos y también a otros lugares. Por otra parte, la Música, planteada en términos de psico-fisiología es un excitante que produce una reacción en quienes la escuchan, reacción que se traduce en todo un complicado conjunto de emociones, de sentimientos, de estados de ánimo, de producción de imágenes y hasta de ideas y —obvia-

mente— también, modificaciones de carácter fisiológico que son más numerosas y variadas de lo que generalmente se supone.

Casi de manera universal se acepta que —en lo fundamental— una obra de arte debe producir lo que se ha llamado emoción estética, aún cuando, en verdad, no siempre se trata de una emoción en sentido psico-fisiológico. Sí es cierto, en cambio, que la Música modifica, influye, o perturba de distintas maneras y en grados diversos de intensidad, tanto el estado de ánimo cuanto el estado fisiológico. Si lo bello causara en nosotros modificaciones o alteraciones que nos parecen agradables y si lo feo produjera lo contrario, como la obra de arte solamente perturba o modifica, tanto el estado de ánimo como el fisiológico, de esto se deduce que las creaciones artísticas no necesariamente deben expresar lo bello para tener valor estético.

Una obra de arte tiene pues, este valor cuando produce lo mismo un estado de serenidad y paz interior, que cuando causa inquietud, ansiedad o angustia o miedo, o si se quiere, ternura o cólera, resignación o indignación y así sucesivamente. Lo más bello, lo más sublime, igual que lo más horrible, pueden ser estímulos para la creación de una obra de arte. La indiferencia frente a la obra, es el signo de su carencia de valor.

Pero, en esta breve revisión de lo que significa la Música, pueden encontrarse mayores profundidades; hasta la fecha no se ha averiguado cuáles puedan ser los alcances de la Música en términos de funciones de orden subconsciente; es decir, cuando la Música forma símbolos sonoros al estilo de los símbolos oníricos; así, por ejemplo hay ritmos musicales que, indudablemente provienen del mundo de la vida erótica-sexual, pero que ya están sublimados. Estos simbolismos, que por medio del sonido, del ritmo, de la melodía, etc. . . llegan al subconsciente, están moviendo las tendencias, las inhibiciones, los complejos, los deseos reprimidos y a los cuales la Música da salida y satisfacción, en la misma forma que lo hace el sueño.

En estrecha relación con este mundo subconsciente, se puede localizar toda la magnífica tradición que cargamos en nuestro subconsciente de la cual ha hablado C. G. Jung tan interesantemente en su *Psicología del Hombre Primitivo* al referirse a los arquetipos. Precisamente, todas estas funciones subconscientes quedan expresadas por la Música y es todo ello una de las causas fundamentales por las que se acude a rendirles culto.

Conservando el apego a la idea fundamental de estos incisos, la función de la Música en nuestro mundo contemporáneo, podemos afirmar, sin lugar a dudas, que todo nuestro ambiente nacional está casi saturado de Música gracias a los medios de difusión, entre los cuales, el radio ocupa primer lugar. Con muy contadas excepciones, la Música que transmite el radio es la conocida como música popular, reproducida en una escala industrial

y casi de manera ininterrumpida durante todo el tiempo que trabajan las radiodifusoras. Es indiscutible la influencia de esta Música sobre la gente, conformando actitudes, filosofía de vida y nacionalidad.

Este tipo de Música se puede considerar como secundaria en tanto que acompaña a los textos de canciones y consecuentemente está íntimamente ligada a producciones literarias, buenas o malas, pero en fin literarias y que por medio de la Música llegan a considerarse agradables. El trabajo del sociólogo en esta parte de la Sociología de la Música consistiría en estudiar sistemáticamente las letras de esas canciones, averiguar cuáles son los temas tratados, qué tipo de filosofía de vida difunden y qué conceptos divulgan. Consideramos que, generalmente, se canta algo que no corresponde a la realidad psico-social y que se desea; se trata pues de enmendar esta realidad y se expresa por medio de las canciones lo que se desea que ocurra en la propia existencia. De aquí que ciertas canciones sean más aceptadas, probablemente porque el contenido de ellas refleje con mayor acierto las condiciones y los deseos insatisfechos. Pero, también podría ser que esas letras que tienen como soporte la Música Popular sean un trasunto fiel de las condiciones sociales y los problemas psicológicos de la colectividad.

En esta forma hemos planteado dos hipótesis casi opuestas, las cuales se afirmarían o se destruirían mediante un estudio sistemático de esas aportaciones literarias.

La influencia de la Música en este terreno es importantísima, ya que, es muy posible, que sin ella, tales textos se perdieran, o cuando menos no ejercerían influencia en la sociedad. Esta Música Popular que presenta rasgos propios en cada nación, y que aún dentro de un mismo país, manifiesta modalidades diversas, es siempre de un fuerte contenido nacionalista, representando el sentir de nuestro pueblo. Su influencia social es indiscutible, se constituye en un factor de unidad nacional, interviene directamente en la conformación de la nacionalidad, manteniendo las tradiciones, identificando a los diferentes núcleos sociales, defendiendo lo nacional frente a las agresiones culturales extranjeras y fomentando en el público sentimientos y actitudes nacionalistas.

En la vida real y detrás de esta Música Popular están los músicos, los encargados de crearla y difundirla y, consecuentemente, son ellos quienes —muchas veces inconscientemente— contribuyen a mantener nuestra tradición, nuestra unidad nacional y a defendernos frente a las cada día más frecuentes, tendencias extrañas.

En esta misma realidad en que vivimos, es importante averiguar e investigar cuáles son las instituciones sociales en las cuales aparece la Música ejerciendo influencia en su estructura y funcionamiento.

De acuerdo a esto podemos establecer lo siguiente: La Música es insepa-

table de los centros de diversión, contribuye a que la gente se divierta, lo cual es una necesidad fundamental de las personas. Aquí, la Música y los músicos desempeñan una función de gran trascendencia social y psicológica, acerca de la cual podrían escribirse páginas y páginas y que ya ha sido tratada en otro trabajo nuestro.³

Este mismo aspecto presenta otra faceta, precisamente cuando la gente llama a los músicos para que contribuyan a dar realce a sus diferentes ceremonias sociales. La sociedad no puede vivir sin ceremonias; para mantener su cohesión, para defender su estructura y permanencia, cada vez que ocurre un cambio importante en la vida, tanto del individuo como de la colectividad, la sociedad inventa una ceremonia para subrayarlo, para hacerlo más significativo, para que el sujeto o el grupo social afectados por el cambio, tengan un recuerdo poderoso e inolvidable. No hay ceremonia en la que no esté presente la Música; bien sea que se trate de los de tipo místico-religioso o de carácter nacional, la Música desempeña un papel importante.

En nuestro país, y por lo que se refiere al individuo, se pueden: fijar todas estas ceremonias, desde que nace hasta que muere; delimitar la función de la Música en cada una de ellas tanto entre los núcleos campesinos como entre los urbanos; fijar las modalidades propias a cada uno de ellos; estudiar en qué forma afecta el cambio social y determinar la influencia de la movilidad social.

Por lo que toca a las ceremonias de orden colectivo, el papel de la Música, —fundamentalmente el mismo que en lo que se refiere al individuo—, puede asumir algunas características especiales. Posiblemente las ceremonias más simples sean las de tipo patriótico; aquellas dedicadas a conmemorar a nuestros héroes y a festejar fechas significativas de nuestra historia; en ellas, invariablemente, aparece la Música acompañando estos acontecimientos en forma de ejecuciones semi-clásicas. Aún en las ceremonias más austeras que marcan un cambio en la vida de la colectividad, como lo es el de régimen presidencial, aparece la Música. Pero veamos ¿cómo es esa ceremonia?: Se reúne el Congreso de la Unión, se invita a los representantes de los gobiernos acreditados ante el nuestro, a altas personalidades de nuestro mundo político-económico, asisten los representantes de todos los medios de difusión, todos ellos se dan cita en un lugar especial, ya sea la sede misma del Congreso o algún otro sitio habilitado como tal; tienen que ir los dos Presidentes; tiene que officiar el Presidente del Congreso, y se lleva a cabo una ceremonia que consiste en que el Presidente saliente le entrega el símbolo del poder al Presidente del Congreso y él a su vez se lo impone al Presidente

³ *Estereotipo del Mexicano*. "Cuadernos de Sociología", Instituto de Investigaciones Sociales, U.N.A.M., México, D. F. 1965.

entrante. Todo esto constituye una ceremonia que se repite, igual en todas las ocasiones. Aquí la Música interviene en la forma de los honores que se rinden a los Presidentes al tocarles el Himno Nacional acompañado de la Marcha Dragona. Hemos expuesto un claro ejemplo de una ceremonia que marca el cambio del Ejecutivo.

Pero, hay otro tipo de ceremonia con un fabuloso ritual y una tradición magnífica, como lo son, por ejemplo, La Navidad y el Fin de Año; en ambas aparece nuevamente la Música. Otro tanto sucede con las Posadas, de fuerte arraigo popular y nacional, en ellas, invariablemente se "cantan las posadas" además de tocarse otro tipo de Música, generalmenteailable.

En resumen: cada vez que ocurre un cambio en la vida de la persona o de la colectividad, la sociedad inventa o crea una ceremonia y en ella aparece, ineludiblemente, la Música.

Para ampliar un poco esta idea, se puede estudiar la participación de la Música dentro de la actividad y las funciones de muy diversas instituciones sociales; las dos más importantes: la Milicia y la Iglesia. A través de los siglos y en todo el mundo se han producido himnos, cantos guerreros y diferentes manifestaciones de música sagrada. Esto quiere decir que para cultivar el sentimiento patriótico y el sentimiento religioso no bastan las palabras, las ideas, los textos, las acciones; todas ellas deben ir reforzadas por la Música. Esta función de la Música es de una gran importancia social.

Aparte de estas dos máximas instituciones sociales, podemos mencionar otras; entre ellas, la escuela. En la escuela, desde el Jardín de Niños, se producen y practican cantos y juegos; aquí la Música es una técnica formativa de la personalidad de los niños, que les enseña hábitos, los disciplina y los educa, y casi podría decirse que la Música enseña tanto o más que los maestros. En la primaria se sigue cultivando como materia formativa.

En otras instituciones sociales, las encargadas de vigilar la salud, los hospitales, la Música se ha empleado como una ayuda para lograr el restablecimiento de los enfermos, para tranquilizarlos y distraerlos. También, y de efectos mucho muy profundos en su aplicación en los manicomios, donde se ha visto como puede tranquilizar o agitar, qué clase de Música sirve para calmar tal o cual forma de locura, es lo que se conoce en el mundo de la medicina como la musicoterapia, de resultados positivos.

Importante es también la función de la Música en las cárceles e instituciones de regeneración social; se ha visto la bondad de este medio para ayudar a los delincuentes durante el tiempo de su reclusión; en la mayoría de estas instituciones se forman grupos para cantar o para ejecutar instrumentos diversos.

Dentro de actividades más económicas que sociales, se localiza un área en la cual la Música desempeña un papel muy importante; se trata del comer-

cio. La Música queda ligada íntimamente a la propaganda comercial actual y se le canta a todo producto imaginable. La mayoría de los anuncios están musicalizados y he aquí a la Música ayudando a vender y colaborando con los comerciantes; desde luego que esta modalidad es bastante moderna; pero ya encontramos antecedentes de ella, precisamente, en los famosos pregones propios de nuestra Ciudad de México, los cuales la inundaban de musicalidad al anunciar los mercaderes sus mercancías cantando.

Nuestras estaciones radiofónicas y televisoras se encuentran saturadas de este tipo de anuncios comerciales; la mayoría de ellos están bastante mal aprovechados desde el punto de vista estético; pero son de gran impacto publicitario.

Esta función de la Música, llevada hasta sus extremos, ha llegado a influir en los animales. De todos es conocido el empleo que se hace de la Música con el fin de lograr que las vacas produzcan más leche. En los establos se han instalado aparatos de sonido para reproducir Música, generalmente clásica, durante todo el tiempo que las vacas permanecen encerradas. Los resultados de esta medida han sido sorprendentes, ya que la producción de leche se ha aumentado considerablemente, así como la calidad de la misma.

Otro capítulo de esta Sociología de la Música extraordinariamente importante sería aquel que tuviera como objetivo tratar de estudiar e investigar todo lo que contribuye a la economía de un país, como la creación de la Música, la producción de la Música, la reproducción de la misma por medio de discos, difusoras, etc. . . Habría que pensar en cifras o en la cantidad de dinero que manejan y hacen circular, tanto las fábricas de aparatos de difusión, como las compañías que reproducen la Música y las fábricas de instrumentos musicales. Es una contribución a la Economía de un país en varios sentidos, tanto en el propiamente económico, como en el laboral. En una valoración de los millones de pesos que intervienen en este aspecto tendríamos, entre otros los que provienen de la producción de Música a cargo de los músicos. Fácilmente se puede investigar cuál es la producción de los músicos, tanto las de épocas pasadas, como las actuales; inclusive existe un registro de obras musicales y una oficina pública encargada de ello. La impresión de la música por parte de empresas especializadas, sería otro renglón a estudiar. La ejecución de la Música, ya sea por conjuntos musicales, o por virtuosos y solistas. La reproducción de la Música por medio de discos, cintas magnetofónicas, etc. La fabricación de instrumentos para ejecutar la Música forma parte de toda una industria muy especializada y que funciona en serie, con las consecuencias aparejadas a una gran industria; distribución, publicidad, etc.

La Música promueve así una actividad económica que es muy impor-

tante en muchos países, en algunos, de proporciones colosales y en otros, como el nuestro, de menor envergadura, ya que sobre todo, el renglón de fabricación de instrumentos permanece totalmente inexplorado y algunos otros alcanzan dimensiones que no son muy considerables. De cualquier modo, su impacto sobre la Economía del país es enorme, ya que lo que se gasta por concepto de compra de aparatos reproductores y de discos es seguramente importante.

La estructuración de este tema podría ser mucho más amplia de lo antes expuesto, considerando todas las posibilidades de investigación en cada industria o empresa dedicada o relacionada en alguna manera con la Música.

Una parte más de este intento delimitador de una Sociología de la Música podría consistir en tratar de localizar y estudiar la relación de la Música con la Política, precisamente en cuanto la Música ha sido un medio para glorificar o destruir a una persona connotada en la vida política. De todos los mexicanos es conocida la sátira compuesta a raíz de la partida de Carlota Amalia, Emperatriz de México durante la Intervención Francesa y cuyo texto en parte dice así:

“Adios mamá Carlota,
narices de pelota,...

igualmente se conocen las composiciones musicales creadas para glorificar la figura de Don Benito Juárez; una de ellas en forma de himno, y la otra de tipo popular; un conocido danzón. Seguramente habrá otras composiciones musicales de temas semejantes que escapan a nuestra memoria.

A nuestro criterio, el último capítulo de una Sociología de la Música podría quedar dedicado al estudio de los grupos socio-musicales y de su estructura. Desde el punto de vista sociológico, la música misma en su relación con las personas constituye el “fenómeno social”, en tanto que el acto musical viene a ser precisamente el “hecho social”, en derredor de este hecho, influenciado por él e influyendo en él, se localizan todos los grupos y los individuos.

Interesaría principalmente a este intento de establecer una Sociología de la Música estudiar y analizar el grupo social de los músicos; aquel que se desenvuelve en nuestro país.

Como primer punto a desarrollar, quedaría una exposición sistemática de lo que se entiende por “grupo social”, para inferir de ahí la estructura y función del grupo de los músicos.

En segundo lugar, tendríamos que distinguir entre los grupos de producción con diferentes funciones. Habría aquí que especificar detenidamente la constitución de cada uno de estos grupos. En este mismo tema, podría incluirse una revisión histórica del papel que los músicos han desempeñado

en la sociedad, desde los tiempos en los cuales eran considerados como un elemento más entre el personal de servicio en los grandes palacios y en las diferentes cortes, hasta el papel que en la actualidad han llegado a disfrutar.

Los músicos contemporáneos, que se han integrado en conjuntos numerosos y cada vez más importantes, se dedican profesionalmente a practicar la Música, se preparan especialmente para ejecutarla y hacen de ello una actividad remunerada. Como en toda actividad, en la de los músicos se localiza un gran número de personas que realizan su trabajo en forma rutinaria, por decirlo así, que conocen perfectamente su oficio, y junto a este conjunto existe un reducido número de músicos que destacan sobre los demás, consagrándose como grandes figuras; generalmente se trata de individuos superdotados, muchos de los cuales llegan a reunir fortunas considerables.

Tanto el grupo de los músicos profesionales, como el de los virtuosos, concertistas y figuras principales, son tema de estudio de esta Sociología de la Música y el material a investigar es amplísimo. Aparte de la estructura misma del grupo, su funcionamiento, su organización, su dinámica, sus conflictos y luchas, su comportamiento, su control, su presión, su cohesión su desintegración, su cambio; este capítulo trataría, asimismo, de conocer algunas modalidades precisamente de su constitución interna, o sea determinar las numerosas cuestiones inherentes a sus miembros. Así se conocerían los datos relativos a su origen, su educación y preparación, su edad, sus condiciones familiares, económicas y laborales, los riesgos propios de su actividad, su patología social y algunos más que puedan escapar en esta enumeración. Con todo ello se llegaría a una clasificación de los grupos socio-musicales atendiendo a diferentes criterios, ya sea a su permanencia, a su tamaño, al tipo de organización, a la forma de sus relaciones sociales y demás. Posiblemente se podría hacer referencia a clasificaciones ya clásicas de los grupos sociales, tales como la de Cooley que nos habla de "grupos primarios" o la de Sumner con sus "we-groups" y sus "out-groups".

Lo anterior puede ser suficiente para hacer resaltar la importancia que tiene el conocimiento de los grupos socio-musicales, la amplitud que ellos representan y la influencia que ejercen para poder llegar a un entendimiento de lo que es la Música.

No dudamos que este primer intento de señalar los posibles temas de una Sociología de la Música pueda adolecer de ciertas deficiencias, sin embargo, y teniendo como inspiración las obras de Max Weber, de Alphons Silberman y las brillantes ideas del Dr. José Gómez Robleda, hemos iniciado el recorrido de un camino sumamente atractivo y fascinante dentro de los confines mismos de la Sociología.

Hemos tratado de fijar las relaciones entre la Sociología y la Música, así como la tarea específica de la Sociología de la Música. Quedaría aún mucho por profundizar en cada uno de los temas bosquejados, sin embargo, y dada la finalidad primordial de este trabajo —divulgar la aportación de Max Weber—, quedará para estudios posteriores esa tarea de profundización.

El resto de nuestro trabajo lo dedicaremos a divulgar algunas de las principales concepciones musicales de Max Weber, enfocando nuestra atención a sus puntos de vista de un mayor contenido sociológico.

El conocimiento de la obra sociomusical de Max Weber fue posible gracias al artículo de Alphons Silbermann "Max Weber Musikalischer Exkurs" aparecido en el número especial de la Revista de Sociología y Psicología Social de Colonia, publicada por René König y dedicado íntegramente a Max Weber.

Una vez establecido este primer acercamiento al tema, nos remitimos al texto original para profundizar algunos de los conceptos enunciados por Silbermann y obtener una visión de conjunto de la obra weberiana.

La primera parte del trabajo de Weber está dedicada a establecer y comprobar cómo, por medio de la racionalización, se puede llegar a mejorar un sistema ya establecido y ampliamente utilizado, el sistema de los intervalos. Algunas de las ideas de Weber al respecto dicen así:

"Las bases de toda racionalización musical son el hecho incontrovertible y la circunstancia de que la octava sólo puede ser dividida en dos grandes intervalos mediante interminables fracciones". A partir de esta frase analiza Weber el material tonal de lo que él designa, allá por el año 1910, como "música moderna", una música que obedece al principio de "tonalidad". Trata exclusivamente de una música que se refiere a la dependencia con un centro tonal o sea que presenta una relación de las funciones del acorde con el acorde básico de un tono. Refiriéndose a este principio y sus consecuencias, la consonancia y la disonancia, escribe Weber: "Hasta aquí todo parece estar en orden y en este elemento básico (artificialmente simplificado) puede parecer el sistema de acorde armónico, a primera vista, como una unidad racional cerrada. Sin embargo, esto no es así. Debe recordarse al respecto que la racionalización musical del acorde no solamente vive en continua tensión con las realidades melódicas, sino que cobija en sí misma lo irracional en consecuencia de la posición no simétrica, observada a distancia, de la séptima."⁴

La comprobación queda bosquejada brevemente, ya que desde el punto

⁴ Alphons Silbermann; "Max Weber musikalischer Exkurs", *Kölner Zeit Sschrift für Soziologie und Sozial-Psychologie*; 1963 Sonderheft 7; p. 450.

de vista puramente físico-tonal, el sistema tonal de los acordes armónicos, sobradamente conocido es que no se desliza debidamente.

En lo que se relaciona con el desarrollo de lo melódico y la aportación para tal desarrollo de ciertos “pasos tonales” como factores representativos, Weber habla de la importancia y la validez del lenguaje y el ritmo que ayudan a articular la formación tonal. Una vez que con ayuda de formas racionales se ha llegado a reconocer los intervalos, éstos adquieren su “claridad” y es en este momento en el cual “la memoria musical” puede empezar a desempeñar su papel. “En la misma forma en que resulta mucho más sencillo conservar en la memoria las experiencias vividas que las imaginadas y los pensamientos verdaderos que los confusos así también este principio puede ser aplicado, en general, para el caso de los intervalos racionalmente “correctos” y los “erróneos”.⁵ Vuelve a imperar aquí la idea de lo práctico, de lo que tiene sentido como una de las concepciones fundamentales de Weber a lo largo de su trabajo. Sin embargo, lo “práctico”, se interpone con ciertas tendencias místicas, las cuales se manifiestan, o bien en la mística de los números o bien en la subordinación de algunos instrumentos al culto de determinados dioses o demonios, de donde se explica que las formas tonales primitivas, en la mayoría de los casos, pertenecían o eran consideradas como un arte oculto. Weber considera que este hecho no representó un obstáculo para el continuo proceso de racionalización, ya que, según él: “debemos recordar el hecho sociológico de que la música primitiva en una fase muy temprana de su desarrollo y en casi su totalidad estuvo dedicada a fines prácticos y alejada del puro deleite estético. En el momento en que se superó esta etapa y la música se convirtió en un arte religioso o pagano, pero en un arte, que se liberó de ser puramente práctico, y se inició en las necesidades de la estética, en este momento empezó realmente su desarrollo racional. Considera como un “adelanto principal” cuando ciertos tonos que se encontraban irracionalmente colocados en posición muy cercana pudieron ser entresacados de una utilización conjunta”, lo cual fue posible gracias a la constitución de secuencias tonales típicas. Esto se lleva a cabo, no simplemente por motivos “tonales” sino, en la mayoría de los casos, en conexión con fines eminentemente prácticos.”⁶

Refiriéndose al fenómeno de la polifonía, Weber, completamente de acuerdo con el grado de desarrollo de la Música comparada alcanzado en su época, escribe lo siguiente: “En occidente, desde fines de la Edad

⁵ Max Weber; “Grundriss der Sozialökonomik”, III Abteilung; *Wirtschaft und Gesellschaft*; Tübingen 1925, p. 833.

⁶ Max Weber; *op. cit.*, p. 834.

Media, se vino haciendo notar un esfuerzo para llegar al logro de la música de acordes; esto se debió, principalmente, al hecho de que occidente, en esa época, y debido a la necesidad de expresarse, se encontraba ya en posesión de una música polifónica que sirvió como guía para el desarrollo de los nuevos materiales tonales”.⁷ Sin embargo, Weber no se conformó con esta afirmación dado su espíritu empírico y dado su conocimiento de que la polifonía de ningún modo fue exclusiva de la Música occidental y fue así que se dedicó a estudiar este fenómeno considerando las características específicas de su evolución.

Entre otras cosas se refiere Weber a los “diferentes caracteres típicos” que la Música polifónica puede presentar, pero los cuales “quedan bien diferenciados en sus últimos límites y, además, históricamente provienen de raíces bien diferentes. Por lo que se refiere a la Música moderna polifónica nos dice que, de acuerdo a sus puntos de vista, y en un sentido bien estricto, debe considerársela como una polifonía moderna y de acordes armónicos.” Considera además, que esta música —si bien en los principios de su desarrollo— dedicaba todo su esfuerzo a la consecución de sonidos llenos. Pero esto no sigue siendo así en aquellas músicas llamadas técnicamente “polifonías” que han encontrado su consecuente tipo en el “contrapunto”. Trata con poca amplitud este tema para pasar a considerar “los medios artificiales propios de la polifonía” como son el canon, la fuga y el fabordón y sus movimientos sonoros. Dedicó su atención a comprobar que el cambio de los intervalos regulado por normas artificiales conduce a una práctica artificial y que esto apareció como un producto de la emancipación de la polifonía.”⁸

Más adelante se ocupa en aclarar cuál o cuáles fueron los motivos por los que la polifonía y la Música armónica-homofónica así como el sistema tonal moderno se desarrollaron en un lugar especial de la Tierra. Según Weber, ello se debió principalmente al descubrimiento de la escritura de las notas, la cual, según su punto de vista, es de mucha mayor importancia que el descubrimiento de la escritura para el desarrollo de la cultura hablada.

Realiza una incursión muy detallada en la historia de la escritura de las notas, para llegar nuevamente a su idea central de la racionalización y afirmar lo siguiente: “Es lógico que el empuje más fuerte hacia la racionalización del sistema tonal se deba a la polifonía con base en un sistema racional de escritura de las notas”. Para él la gran aportación del pedagogo y musicólogo italiano Guido de Arezzo debe localizarse en su descubri-

⁷ M. Weber; *op. cit.*, p. 844.

⁸ A. Silbermann; *op. cit.*, p. 454.

miento de un sistema de notas con cuatro líneas cromáticas en distancias de tercia, con lo cual se eliminó la inseguridad de los intervalos motivada por los neumas y se propició la aparición de las espontaneidades. Entiende por espontaneidad las alteraciones melódicas o sea los cambios cromáticos de los tonos de los acordes.⁹ Por neumas se entiende los signos que se usaron para la notación de los cantos litúrgicos en la Edad Media; unos indicaban notas, otros intervalos y otros compases.

Una vez que Weber ha tratado acerca de la racionalización en la Música, dedica la segunda parte de su artículo a estudiar los medios de que dispone el racionalismo para lograr “un equilibrio espontáneo en la divergencia motivada por la división asimétrica de la octava”.¹⁰ En primer lugar se refiere al papel que desempeñan los instrumentos en este intento de racionalización, papel bastante alejado de lo propiamente musical. Analiza los instrumentos antiguos: la flauta china de bambú, la cítara helénica antigua, el laúd árabe, los instrumentos de viento de América Central, el rabab de dos cuerdas y el kin oriental. La manera de establecer la modulación de los instrumentos pudo ser según Weber, siguiendo dos procedimientos: o bien se construían los instrumentos de acuerdo a los tonos que se escuchaban y se les afinaba de acuerdo a determinadas características y de acuerdo a los intervalos de consonancia ya establecidos o, por lo contrario, en determinados instrumentos de viento se perforaban orificios según puntos de vista completamente suntuarios y simétricos provocando así tonos y sonidos especiales.

“Esta alteración racional y a-musical del sistema tonal se contrapone a la racionalización interna, en razón del carácter específico de la melódica como una simetría y una igualdad de las distancias tonales”.¹¹ En realidad lo que Weber llama la racionalización interna es lo que en la música occidental se conoce como el temperamento. Al respecto Weber afirma enfáticamente: “el temperamento representa el último grito en lo que se refiere al desarrollo musical de nuestra armonía de los acordes” y así discute las aportaciones de Juan Sebastián Bach y de Arnolt Schlick para llegar a decir: Toda la armonía de los acordes de la música moderna no sería imaginable sin el temperamento y sus consecuencias. Sólomente el temperamento fue el que le dio a la Música su completa libertad. Ahonda aún más en el problema para establecer que: “La realización práctica del principio de las distancias en nuestros instrumentos de teclas está tratado y funciona exclusivamente como un temperamento tonal de los javaneses y los siameses, quienes crean una verdadera distancia tonal en la escala en

⁹ A. Silvermann; *op. cit.*, p. 456.

¹⁰ M. Weber; p. 845.

¹¹ M. Weber; *op. cit.*, p. 858.

lugar de una distancia armónica” y reafirma “junto a la distancia moderada de la medición de los intervalos se encuentra la concepción armónica-acórdica de los intervalos”. Expresado en otra forma: “La relación entre la razón musical y la vida musical pertenece a una de las condiciones de tensión históricas más importantes imperantes en la música”.¹²

Precisamente en relación con sus ideas acerca del temperamento y de la racionalización, fuertemente motivada por la construcción de los instrumentos modernos, establece Weber lo siguiente: “La música que no es cantable o tocable o que no puede ser transcrita o que si es cantada no encuentra un instrumento de acompañamiento adecuado o que no puede ser fijada por escrito, no puede ser considerada social, ya que todo lo anterior le veda la posibilidad de fomentar relaciones entre las personas”.¹³

Para comprender lo anterior es necesario recordar el concepto weberiano de “acción social”. Según él, “no toda clase de acción —incluso de acción externa— es ‘social’ en el sentido aquí admitido. Por lo pronto no lo es la acción exterior cuando sólo se orienta por la expectativa de determinadas reacciones de objetos materiales. La conducta íntima es acción social sólo cuando está orientada por las acciones de otros. No lo es, por ejemplo, la conducta religiosa cuando no es más que contemplación, oración solitaria etc. No toda clase de contacto entre los hombres tiene carácter social; sino sólo una acción con sentido propio dirigida a la acción de otros”. . . Así, la “acción social” (incluyendo tolerancia u omisión) se orienta por las acciones de los otros. Los “otros” pueden ser individualizados y conocidos o una pluralidad de individuos indeterminados y completamente desconocidos”.¹⁴ Es en este sentido en el cual Weber no concede categoría de social a aquella música que no permite las relaciones con terceros, es por ello que con frecuencia a lo largo de su trabajo menciona la importancia del “auditorio” del “oído receptor del público” del sentido musical del “oído” o del “oído que encuentra placer en los intervalos armónicos”.

Weber continúa su línea de pensamiento al tratar acerca del desarrollo de los instrumentos de cuerda y de los instrumentos tales como el órgano y el piano. Precisamente al hablar del primero, vuelve a considerar el tema de la polifonía y su racionalización, llegando a la conclusión de que indudablemente el órgano jugó un papel importantísimo en la racionalización de la polifonía. Todos sus comentarios acerca de la evolución del piano obedecen más a una técnica sociológica que a una musical. Pero es aquí, en donde medita sobre el instrumento —el instrumento casero de

¹² M. Weber; *op. cit.*, p. 860.

¹³ M. Weber; *op. cit.*, p. 869.

¹⁴ Max Weber, *Economía y sociedad*; F.C.E., Tomo I, pág. 21.

indudable espíritu burgués— que deja inconcluso su artículo, precisamente cuando se iniciaba en sus comentarios de orden social.

Para localizar sus ideas sociológicas es necesario analizar cada parte de su trabajo, sin embargo a lo largo de él se puede percibir un continuo fluctuar entre lo propiamente musical y lo psico-social, en tanto que trata acerca de la conducta social. En realidad toda Sociología de la Música tiene relación estrecha con la Psicología Social, ya que como hemos dicho en párrafos anteriores, la música es un estímulo para que en quienes la escuchan se produzcan reacciones de tipo psico-social.

Max Weber manifestó una verdadera necesidad por la música durante toda su vida. Admiraba a toda persona que tuviera sentido musical y muy particularmente a sus colegas. Sufría grandemente cuando por motivos de salud, no podía asistir a sus acostumbradas audiciones. En alguna ocasión de estas, se hizo interpretar parte de su música favorita por algún artista famoso. Sin embargo, en cuanto mejoraba su salud, una de sus primeras salidas estaba destinada a escuchar música.

Sus preferencias musicales, como es natural, variaron un tanto con los años. En su época de estudiante y maestro en Berlín, mostró una preferencia por la música de cámara alemana. Más tarde, en sus años de Heidelberg, manifestó una gran afición por la música de Liszt, tanto en sus composiciones pianísticas como en su obras orquestadas, estas últimas las consideraba técnicamente muy bien logradas. Su postura ante la obra de Wagner es algo compleja, por una parte admiraba su producción musical en tanto a la facilidad de representar lo trágico, lo ineludible y lo indispensable de cargar y soportar todo el destino. Pero, por otra parte despreciaba varios aspectos del wagnerismo, y así nos lo hace saber Marianne Weber en su magnífico libro dedicado a la vida del gran hombre que fue su esposo. Tres son los aspectos odiados por Weber “lo falso y lo hecho” en la obra de Wagner y que hizo de ella una concepción del mundo que en Bayreuth se convirtió casi en un culto religioso. Todo el gran “bombo” alrededor del autor que condujo a un nacionalismo exagerado y, por último el panerotismo de Wagner que le molestaba tanto que hasta llegó a pensar en escribir algo en su contra.

Poco es lo que Weber llegó a escuchar de la naciente música dodecafónica de Schönberg y no dio a conocer su postura ante ella. Sin embargo, en sus viajes a París solía asistir a los conciertos “Touche” a cargo de un reducido número de instrumentalistas pero bajo la coordinación de eminentes solistas de la época. Se interpretaba en ellos música poco difundida, si bien clásica y Weber aprovechaba sistemáticamente cada oportunidad para escuchar música nueva para él. Así pues, no desechaba la idea de conocer cualquier novedad musical, pero parece que no llegó a simpatizar particularmente con la

música contemporánea. En estos conciertos parisinos, a los que asistía asiduamente cuando se encontraba en esa ciudad, tenía oportunidad de entablar plática con los músicos ejecutantes. En tales charlas surgía su espíritu sociológico y averiguaba todo lo concerniente a la vida socio-económica de ellos. Según narra Marianne Weber, les interrogaba acerca de su preparación musical, de su examen de grado, de su sueldo y de sus condiciones sociales, tales como su seguro de jubilación y sus intereses familiares. Parece ser, que aunque muy esfumadamente, ya iniciaba las bases para lo que puede ser uno de los campos de la Sociología de la Música; el estudio sistemático de las características socio-económicas y psico-sociales de los músicos. En aunque muy esfumadamente, ya iniciaba las bases para lo que puede ser el tema de la situación psicológica de los músicos solistas, referido a la elección de su instrumento y, sobre todo, de aquellos que dominaban un solo instrumento poco utilizado y para el cual el número de composiciones fuera muy reducido.

A través de la Música, como una de sus contribuciones, encaminadas hacia un conocimiento total de su mundo, se refirió Weber también al complejo proceso de racionalización en nuestra sociedad occidental. Al igual que en toda su obra, aquí vuelve a plantearse las preguntas primordiales: ¿“qué es lo constitutivo y peculiar de la civilización occidental?” ¿Por qué aquí —en occidente— y no en otras partes, se han producido tales formas de cultura? ¿Cuáles son los factores sociales que determinan la aparición de la racionalización en la cultura occidental? Las respuestas a estas preguntas quedan diluídas a lo largo de toda su obra, no sólo la musical, sino toda vista en conjunto. Por lo que se refiere a la racionalización musical, mediante un mejoramiento del sistema de intervalos, Weber afirma que el desarrollo musical occidental fue posible gracias a la participación de determinados grupos sociales, ya que tanto los “reformadores musicales” como los físicos contribuyeron a contrarrestar el caos musical casi inevitable. “En conexión con este tema, se ocupa ampliamente de las normas de conducta de acción propiamente sociales, como, por ejemplo el lenguaje articulado, el canto y el desarrollo de estereotipos, particularmente de estereotipos musicales” los cuales identifica con lo “ceremonial”.¹⁵

Se refiere aquí particularmente al análisis del ámbito musical y establece que este ámbito es realmente muy reducido en la música “primitiva”. En la mayoría de ellas, por ejemplo entre los indígenas, la gran mayoría de “melodías” están basadas en un sólo tono que se repite o cuando mucho en dos tonos. Entre los vedas el ámbito alcanzó tres tonos con una

¹⁵ M. Weber; “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik” en *Grundriss der Sozialökonomik*, III Abteilung; Tübingen, 1925. j. C. B. Mohr; p. 832.

pequeña tercia. La música de los habitantes primitivos de la Patagonia, con su tan difundido instrumento de arco, alcanzó un ámbito de proporciones poco comunes y excepcionales, pues llegó hasta la séptima; decimos excepcionales ya que el máximo normal está representado por la quinta. Pero también en la música ya evolucionada todas las melodías ceremoniales presentan un ámbito reducido y un campo tonal más pequeño que otras composiciones, por lo cual adquieren un carácter fuertemente estereotipado o repetido. En el canto gregoriano el 70% de todos los pasos tonales son pasos de segundas y otro tanto sucede en los neumas bizantinos. La música judía de las sinagogas alcanza un ámbito máximo de cuartas y sextas, lo mismo que la música sacra índica (hindú). Es muy probable que en mucha de la música ya racionalizada el ámbito no sea mayor del de la cuarta. El hecho de que gran parte de la música popular alcance un ámbito mucho mayor que el de la música sacra, es consecuencia y síntoma de su juventud y su menor estereotipización, pero también consecuencia del creciente influjo de los instrumentos. Este tipo de música presenta saltos muy grandes.

A lo largo de toda esta exposición relacionada con algunas conductas sociales, no se aparta Weber de su ya establecida fundamentación de la "acción social" ya esbozada en páginas anteriores.

Volviendo al tema de las composiciones populares, cuyo estudio, debe ser motivo de un capítulo de la Sociología de la Música, hace referencia Weber al uso del sistema pentafónico para lograr cantos populares, utilizando solamente las cinco teclas negras del piano, las cuales representan un sistema pentafónico sin medios tonos. Encuentra Weber manifestaciones de música pentafónica entre numerosos pueblos y precisamente en sus respectivas melodías populares y folklóricas. Al respecto dice: "Parece seguro que la pentafonía —la cual aún actualmente sigue siendo el sistema oficial chino— la base de cuando menos una o probablemente de ambas escalas tonales javanesas primitivas, y la cual se localiza también entre Lituania, Escocia, Irlanda, Gales y entre los indígenas mongoles, anamitas, camboyanos, japoneses, papúas y negros de Fullah— jugó un papel muy importante en la música antigua, no sólo extranjera, sino también nuestra. Algunas melodías indudablemente antiguas de canciones infantiles de Westfalia presentan una estructura claramente pentafónica y no de semi-tonos (anhemitónica). Esta estructura anhemitónica se encuentra dominando toda la antigua música gálica y escocesa, y se localizan huellas de ella también en la antigua música sacra de occidente, según afirman Riemann y O. Fleischer. Parece ser que, especialmente la música de los cartujos siguió las normas pentafónicas, ya que sus reglas monásticas les impedían cualquier refinamiento estético. Igualmente se localizan en las escalas de los

cantos judíos una sola escala pentafónica; estos cantos tienen una base helénica y oriental”.¹⁶

Su idea de racionalización vuelve a surgir en conexión con la pentafonía y así, tomando como ejemplo la música asiática, así como la helénica (hasta los tiempos bizantinos e islámicos) y sus respectivas escalas tonales, bastante diferentes de las empleadas en la actual música occidental, Weber se ocupa de la posibilidad y de la imposibilidad de mejorar la racionalización del sistema de intervalos. Para ello se remonta hasta las escalas tonales primitivas, hasta la discusión de la pentafónica. Como debe ser de todos sabido, la observación y la medición de escalas tonales no está referida a la actual “escalera” de tonos ya dados, sino más bien a los “pasos” (la “distancia”) que puede establecerse para pasar de un tono a otro: un paso de tono completo o de semi-tono. Estos son los pasos que Weber persigue en toda música que utiliza el sistema pentafónico. Tomando como base la teoría de Hermann V. Helmholtz, Weber llega al resultado siguiente: la abstención o declasificación de los semi-tonos constituye el sentido tonal más antiguo y más extendido de la pentafonía al producir distancias melódicas “dominantes”. Esta pentafonía representa una especie de selección de intervalos armónicos racionales surgida de la plétora de las distancias melódicas. Este pensamiento lo persigue Weber hasta en los sistemas tonales helénicos en su época clásica. En la cromática y en la enarmonía de los griegos encuentra Weber formas de expresión melódicas o bien un refinamiento melódico.

La obra de Max Weber con sus múltiples facetas, mantiene siempre una línea de continuidad, la cual es bien manifiesta en su aportación al estudio de la Música. Su idea central, la de la racionalización ha sido fuertemente atacada por musicólogos modernos, en tanto que la consideran como una limitación a la libertad en la Música. En realidad lo que Weber trató de establecer es la imperiosa necesidad de la Música de quedar sujeta a ciertos dogmas y reglas, mediante las cuales pueda llegar a su total expresión. No sería posible producir nada de valor si no se está sujeto a ciertas reglas, si se quiere obrar con anarquía y desorden, el resultado será siempre negativo.

No puede negarse que las reglas de la Música son predominantemente empíricas y han sido consagradas por la costumbre y aún pueden ser consideradas como arbitrarias en los casos que carecen de algún fundamento científico, estético o de otra naturaleza. Si el músico logra el objeto que se haya propuesto, no obstante que olvide total o parcialmente las reglas, deliberada o inconscientemente, su obra tendrá un valor definido. Esta

¹⁶ M. Weber; *op. cit.*, p. 836.

libertad, por una parte, se la han tomado todos los músicos geniales, por cuanto que no hay uno que no haya violado las reglas y, por la otra, ha sido reconocida y admitida hasta por los tratadistas más exigentes. Nuevamente, citando a Riemann, podemos transcribir que este autor ha dejado escrito —al tratar de las piezas líricas— lo siguiente: “el compositor dispone ante todo de absoluta libertad en lo que se refiere a la naturaleza de los temas escribiendo al dictado de su inspiración, y pudiendo tratarlos y desarrollarlos también a su gusto al modo de improvisación”.¹⁷

De acuerdo con Weber en su insistencia acerca de la racionalización en la Música, podemos decir que, a pesar de todos los intentos que se lleven a cabo para liberarse un tanto de la sujeción impuesta por las reglas musicales, entre otros el de no concretarse al uso de una sola escala —la fundamental— sino, por el contrario, a emplear un número prácticamente ilimitado de escalas, con todas sus consecuencias que se tratarán en incisos sucesivos; la Música permanecerá siempre dentro de un sistema racional, o sea, dentro de sus reglas y su subordinación a una sola progresión geométrica.

El uso de numerosas escalas, que se constituyen fácilmente por medio de progresiones obtenidas de las funciones matemáticas, combinaciones arbitrarias de intervalos repetidas regularmente, y sucesiones decididas por azar, da por resultado evidente, indudable, la aparición tanto de nuevas melodías como de nuevas armonías y, por lo mismo, de un concepto distinto para entender, estudiar y desarrollar —cuando menos— una nueva armonía y un nuevo contrapunto.

Es muy cierto, también, que se puede llegar a los mismos resultados procediendo, simplemente, con absoluta libertad sobre la base de que todos los sonidos de la escala son distintos —y lo son desde el punto de vista físico—, aún cuando se les haya designado con nombres que se repiten cada doce medios tonos. Esto coincide, en parte, con el criterio de Debussy para quien lo más importante consistía en seguir libremente el curso de su inspiración, sin hacer caso de las reglas, ateniéndose únicamente al juicio del oído y procurando conservar, en cuanto a forma, el carácter más auténtico, espontáneo e impresionante que toda creación tiene como improvisación.

Aún procediendo de éste modo es fácil descubrir que, si bien es cierto que se abandonan unas reglas, también lo es que se imponen otras. Dicho de otra manera; que es posible hasta aplicar una nueva teoría musical no obstante que esto se haga deliberadamente o que, por el contrario, no se tenga noción alguna de lo que se está haciendo; pero, de ningún modo

¹⁷ Hugo Riemann; *Composición musical*, Editora Nacional, S. A. México 1947; p. 40.

puede producirse algo que tenga cierto valor mediante la anarquía y el desorden.

Para finalizar creemos nuestro deber llamar la atención hacia la ventaja que significaría para los estudiosos de habla hispana de la Sociología de la Música, contar con la versión completa de este artículo de Max Weber, y esperamos que algún especialista en la materia recoja nuestra sugestión y lleve a cabo esta labor que requiere un conocimiento profundo, tanto de la técnica musical como del idioma alemán.