

Treinta años de investigación musical: los estudios de Georg Simmel (1881) y Max Weber (1911)

por *Jacobo López Villalba**

Abstract

This paper aims to show and study the fundamental concepts, themes and perspectives that are present in two seminal texts in the sociology of music written by Georg Simmel (1881) and Max Weber (1911). The approach that will allow us to highlight the main topics of musical discussion during the thirty years between these two texts is expressed by four terms that are included in their titles: psychological, ethnological, rational and sociological. The aim is to provide some interpretative keys that allow us to frame both texts within the philosophical debate about music at the turn of the century.

Keywords: Sociology of Music, Philosophy of Music, Comparative Musicology, Simmel, Weber.

1. Introducción

El objetivo del artículo es mostrar y estudiar los conceptos fundamentales, temas y la perspectiva desde la cual se abordan, presentes en dos textos fundacionales de la sociología de la música como son las propuestas de Georg Simmel y Max Weber, que datan respectivamente de los años 1881 y 1911 (cfr. Simmel, 1882; Weber, 2004). El acercamiento que nos permitirá destacar los problemas principales que son objeto de discusión musical en los treinta años que separan ambos textos viene motivado precisamente por cuatro términos que se incluyen en los títulos de los mismos:

* Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED), Titulado Superior en Violonchelo y Música de Cámara (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, RCSMM), Ingeniero Industrial (Universidad Politécnica de Madrid, UPM); jacobolvillalba@hotmail.com.

psicológico, etnológico, racional y sociológico. Se pretende así aportar claves de lectura que nos permitan situar ambos textos en la discusión filosófica en el ámbito musical a lo largo del cambio de siglo.

En el apartado segundo se realizará una presentación del contexto filosófico, estético y musical en el cual se enmarcan los textos objeto de estudio tratando de definir las diferentes corrientes de pensamiento que confluyen en el periodo estudiado y que condicionan sin duda los intereses y el enfoque de los dos sociólogos. Así mismo se destacarán algunos hitos que influyen directamente en el desarrollo de las investigaciones que se llevan a cabo en estos treinta años.

Los apartados tercero y cuarto se dedican a estudiar de manera más profunda las dos propuestas de Georg Simmel y Max Weber, tratando de poner de manifiesto los conceptos fundamentales que manejan, así como las soluciones que aportan a los distintos problemas que plantean. El texto de Weber tiene una cierta dificultad desde el punto de vista musicológico y se han aportado las explicaciones a pie de página siempre que se ha considerado conveniente.

Por último, en las conclusiones se ha tratado de poner de manifiesto la variedad de temas e intereses que se plantean en la discusión filosófico musical de este período, así como se ha destacado la importancia de estas dos propuestas de dos ilustres pensadores en discusiones posteriores, ya sea como influencia directa o en forma de discusión.

2. Contexto filosófico, estético y musical

Si consultamos cualquier manual sobre estética o filosofía de la música veremos que los filósofos van desapareciendo poco a poco de la discusión musical a partir de la mitad del siglo XIX. Quedan ya muy lejos las disputas musicales encarnizadas entre los *philosophes* durante el Enciclopedismo¹. Más adelante, en el Romanticismo, la música fue el paradigma del lenguaje poético y filósofos como Schelling, Hegel, Wackenroder y sobre todo Schopenhauer incluyeron a la música dentro de sus sistemas filosóficos. La música y la fusión de las artes fue, como es sabido, el anhelo de Richard Wagner y la adhesión de Nietzsche a sus postulados y posterior desacuerdo han llenado páginas de reflexión filosófica. En la segunda mitad del siglo XIX nace la *Musikwissenschaft*², denominada musicología posteriormente fuera de Alemania. El éxito del positivismo influye en que se trate de trasladar la metodología que había supuesto un avance en

1. Para un acercamiento a las teorías musicales de Rousseau cfr. López Villalba (2014).

2. La disciplina en Alemania abarcaba las ramas histórica, teórica, estética, pedagógica y comparativa y no sólo la investigación histórica de la música (Rehding, 2000, p. 346).

términos científicos y tecnológicos a la investigación musical. Los estudios dedicados al campo de la estética musical se dirigieron, por una parte, hacia la arqueología y la publicación de textos antiguos y, por otra, hacia la acústica, la psicofisiología del sonido, la teoría musical y las investigaciones sobre la naturaleza de la armonía, de la melodía y del ritmo (Fubini, 1988, p. 336). En paralelo al interés por la metodología científica aplicada al estudio de la música se observa, si bien de forma independiente, un desarrollo en el campo de la estética musical. Las culminaciones de ambos procesos se dan en el trabajo respectivo de Hermann von Helmholtz y Eduard Hanslick. El cambio comienza, sin embargo, con los pioneros de la psicología científica, Herbart, Lotze, Wundt, Lipps y Stumpf que incluyen en sus investigaciones teorías sobre la consonancia musical. Helmholtz pensaba que el conocimiento de la física del sonido podría combinarse con una comprensión de la fisiología del sistema auditivo con objeto de aportar una explicación de la experiencia musical y por ende de la música. Se trataba de desarrollar una propuesta de estética musical con una base científica empírica (cfr. Helmholtz, 1983, pp. 1-9, 581-99).

Brentano y la psicología austriaca enfatizan los aspectos estructurales en la percepción musical y, basándose en las críticas de Hering y Mach a las teorías de Helmholtz, serán Carl Stumpf y Christian von Ehrenfels los que «abrirán el camino que conducirá a la reversión del reduccionismo helmholtziano y el nacimiento de la psicología *Gestalt*» (Martinelli, 2012, p. 128).

El punto en común entre Helmholtz y Stumpf como iniciadores de una psicología de la música es que ambos investigadores centran su estudio en elementos de la música propiamente dicha, esto es: sensaciones de altura, ritmo, intensidad y timbre (Clarke, 2011, p. 603). Stumpf, sin embargo, desplaza el énfasis desde el órgano de la audición a la experiencia sensorial del sonido y su función (Wellek, Freudemberger, 1988, p. 307). Si bien Stumpf estuvo muy interesado en la práctica experimental, desarrollando una teoría de la consonancia basada en teorías acústicas, prestó también atención al impacto del contexto en el fenómeno musical, y prueba de ello es su profundo interés en la música de otras culturas. Precisamente el interés en otras músicas las legitima como objeto autónomo de estudio y lo separa del naturalismo de Helmholtz (Martinelli, 2014, p. 392).

Casi contemporánea de *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) de Helmholtz es la obra que inaugura el denominado formalismo musical, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) de Hanslick, reacción a la filosofía idealista alemana del siglo XIX en materia musical. Hanslick ataca la estética del sentimiento de cuño idealista, y se sustenta en la posición de la obra filosófica de Herbart, que apostó por un claro formalismo al situar el valor del arte en las relaciones formales presentes en el interior de la obra,

que debían ser objetivas o empíricamente consideradas (Polo Pujadas, 2011, p. 89).

El estudio de Georg Simmel se publicó tres años antes del conocido escrito del físico y matemático Alexander Ellis *On the Musical Scales of Various Nations* (Ellis, 1885), trabajo que suele considerarse el primer hito en la historia de la musicología comparada. Ellis (ivi, p. 526) llegó a la conclusión de que la escala musical no es única, y que no está necesariamente basada en las leyes de la constitución del sonido musical descritas por Helmholtz, sino que es «muy diversa, muy artificial y muy caprichosa».

Entre el año 1875, en el cual empieza a trabajar en su psicología del sonido y 1911, año de la publicación de *Die Anfänge der Musik*, Carl Stumpf investigó el fenómeno del sonido como un estímulo a la vez físico, fisiológico y psicológico, es decir, como algo que sigue las leyes newtonianas de la física, que resulta operativo en las funciones del cerebro y en tanto que es trazable en al ámbito de la mente (Trippett, 2012, p. 17). El trabajo de 1911 de Stumpf es un claro ejemplo del ambiente germano de comienzos del siglo XX, en el que la cuestión de los orígenes de la música comenzó a jugar un papel importante en la institucionalización de la *Musikwissenschaft*. No en vano, Guido Adler, en su primera intervención en la Universidad de Viena en 1898, animó a los jóvenes investigadores en música a «establecer una arqueología con la cual reconstruir la historia de la música desde sus comienzos» (Rehding, 2000, p. 346).

Stumpf llevaba bastantes años realizando estudios etnológicos de la música y sin ninguna duda tuvo una influencia decisiva en ellos la llegada del fonógrafo y la puesta en marcha del Archivo Fonográfico de Berlín en 1900, cuyo primer director fue Erich von Hornbostel, asistente de Stumpf en el Instituto de Psicología de Berlín. Precisamente, el principal objetivo de Stumpf, Hornbostel y otros miembros del Archivo fue recolectar en cilindros de cera la grabación de ejemplos de música tradicional para posteriormente utilizarlos en sus estudios sobre el origen y la evolución de la música. Sabemos que Max Weber tuvo acceso a dicho archivo durante la elaboración de *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Blaukopf, 1970, pp. 161-2).

En el año 1911 se estrena el ballet *Petrushka* de Stravinsky, obra que contiene texturas polirrítmicas y métricas irregulares. Ese mismo año Richard Strauss estrena su ópera *Der Rosenkavalier*, cuya tonalidad compleja está muy próxima a una politonalidad. La cuestión es que algunos de los elementos de la nueva estética modernista de estos compositores, por poner un par de ejemplos, coinciden con lo que estudiosos de la música de otras culturas consideraban estadios sin desarrollar en músicas primitivas (Trippett, 2012, p. 18). El año 1911 es también el de la publicación del *Tratado de armonía* de Arnold Schönberg. En cuanto a la cuestión de

la escala occidental agrupada en tonos y semitonos, sólo seis años después de que Weber escriba la obra que nos ocupa, el compositor Alois Hába compone la suite en cuartos de tono para orquesta de cuerda y Willi Möllendorf en su *Musik mit Vierteltönen* afirma que el potencial expresivo de la armonía diatónica y cromática ha sido ya agotado (Möllendorf, 1917, p. 8). El propio Weber (2004, trad. esp. pp. 151-2) considera que los últimos desarrollos tonales dependen también en cierta medida de las relaciones con los fundamentos tonales, aunque sea por contraste, y achaca en parte la desintegración de la tonalidad a la «conversión característica romántico-intelectualizada de nuestro goce por el efecto de lo “interesante”».

3. Georg Simmel: estudio psicológico y etnológico sobre música

En diciembre del año 1880 un joven Georg Simmel prepara una disertación para la Universidad de Berlín con objeto de comenzar una carrera académica. En el tribunal se encuentra Helmholtz, que considera que el tema de estudio es absolutamente inapropiado ya que un desconocedor de la psicología de los sentidos no puede abordar un tema únicamente aportando sus propias opiniones. La disertación rechazada por la Universidad, convertida en artículo en septiembre de 1881, impresiona a los editores de la revista “*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*” y se publica en 1882 (cfr. Köhnke, 1996). El texto de Simmel al que hacemos referencia lleva por título *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*. En el momento en el que Simmel escribe este texto coexistían en la Universidad de Berlín dos corrientes: la hermenéutica romántica de Wilhelm Dilthey y la *Völkerpsychologie*³ de Moritz Lazarus y Heymann Steinthal, los editores de la revista mencionada. Simmel se encontraba más próximo a esta segunda corriente, que está presente como telón de fondo del escrito, correspondiéndose con el intento de describir una psicología, un carácter, de los pueblos en sus manifestaciones culturales cotidianas (Vernik, 2003, p. 14; cfr. Köhnke, 1990). Simmel combina en este escrito la investigación antropológica y psicológica con su conocimiento de la filosofía clásica.

La primera sección del escrito de Simmel está dedicada a Darwin y el lenguaje. En *The Descent of Man and Selection in Relation with Sex*, Darwin (2004, p. 480) afirma que el sonido musical ofrece una de las bases para el desarrollo del lenguaje. En este mismo sentido, y según el modelo darwiniano, el hombre utilizó primero su voz para seducir y expresar el apetito sexual (Simmel, 1882, trad. esp. p. 19). Sin embargo,

3. «Es una psicología de la vida social, pero a la vez es una teoría de la evolución socio-cultural» (Köhnke, 1990, p. 99).

las investigaciones de Simmel sobre el canto tirolés⁴, entre otros pueblos, le llevan a dudar de la prioridad del canto sobre el lenguaje: «Lo que me parece más probable es que el canto, en su origen, haya sido lenguaje, elevado a través del afecto hacia el ritmo y la modulación» (ivi, p. 21). De manera que la exteriorización de afectos internos que en el hombre primitivo sólo comenzó realizándose a través de gestos y gritos, «encuentra en el lenguaje formas más ricas y adecuadas» (ivi, p. 22). Por otra parte, existen determinados afectos para los cuales la expresión lingüística no resulta suficiente y es aquí donde aparece el origen de la música en cuanto modulación de la expresión hablada en ritmo, altura y timbre. Nuestro uso actual del lenguaje conserva una marca de la relación entre canto y lenguaje: la poesía. Y es que la voz se acerca al canto cuando una poesía es declamada con énfasis (ivi, p. 26). En definitiva, la concepción simmeliana privilegia, en oposición a Darwin, la «prioridad de la condición lingüística como lo más originario del ser humano» (Vernik, 2003, p. 8).

El primer elemento musical al que se acerca Simmel en su escrito es el ritmo y en su estudio recurre a la música de diferentes culturas, apuntando a una razón hipotética según la cual el afecto es capaz de penetrar en el ritmo: «en la agitación, a través de la más rápida circulación de la sangre, percibimos más claramente los latidos del corazón y del pulso, y éstos, que ya son agudamente rítmicos, también afluyen hacia el movimiento rítmico» (Simmel, 1882, trad. esp. p. 28)⁵.

Simmel realiza también un breve estudio de la música instrumental y de los instrumentos. La música instrumental es considerada como «una compensación no arbitraria del afecto», en la medida en que es un producto menos natural que el canto. Si bien el canto surgió del habla, la música instrumental proviene del mero ruido (ivi, p. 29). Simmel recurre a la *Ästhetik* de Vischer⁶ para el estudio de la diferencia entre la música vocal e instrumental cuando ya se trata de un arte. Según Vischer, la música instrumental nos puede ofrecer sólo una reproducción de la expresión directa del ánimo que mueve a los hombres, que sí sería capaz de expresar la voz. Para Simmel esto no es aplicable cuando tratamos del origen de la música. La música vocal e instrumental surgen de la misma fuente, y es

4. Simmel realizó una encuesta sobre el canto tirolés que se publicó en el anuario del Club Alpino Suizo, año 14, 1878-79.

5. Helmholtz (1879, p. 50) se pregunta en *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* si «la explicación de la muy clara y variada expresión del movimiento que produce la música no debe acaso remitirse a que el cambio en las alturas de tonos en el canto es producido por inervación muscular».

6. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) desarrolla sus ideas acerca de la música en el cuarto cuaderno del parágrafo II de la tercera parte de su *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen* (1846-57), cfr. Moos (1975, pp. 293-302).

que ambas músicas aparecen reunidas en diferentes culturas, incluso en los más bajos niveles de práctica musical. Sin embargo, Simmel apunta la hipótesis de que quizás fuese el canto, surgido desde una emoción, el que haya provocado las producciones rítmicas como forma primitiva de acompañamiento (ivi, p. 30). En una primera etapa, en la cual la música era más un producto de simples causas psico-físicas y no de intentos artísticos, los instrumentos de viento fueron más difundidos que los de cuerda, correspondiendo estos últimos a una etapa de expresión artística (ivi, p. 31). Por otra parte, la modulación en el canto aparecido después de la “ritmización” se corresponde con «los instrumentos de numerosos tonos melódicos oscilantes». Esta hipótesis explicaría que los instrumentos de percusión son los que encontramos en fases más tempranas (ivi, p. 33).

Mientras que el lenguaje se conectaría con el pensamiento, la música, para Simmel, se conecta con «los ánimos más fugaces». Resulta muy interesante que se remarque la importancia del tránsito entre la tríada sentimientos del músico-música-sentimientos del oyente, esencial para conocer el carácter psicológico de la música (ivi, p. 35), porque se tiene en cuenta al oyente y el proceso de comunicación que tiene lugar. En tanto que la música presentada artísticamente ya no es el resultado directo de los sentimientos, como lo fue en un origen, se trata de una imagen de dichos sentimientos. De esta manera Simmel se referiría a la clásica explicación de la música como una imitación de afectos (ivi, p. 36). Cuando la música se hace arte está más alejada de la esfera psicológica que busca la adecuada expresión de un afecto determinado, y por tanto sería en cierta medida independiente de las emociones en su búsqueda de una objetividad (cfr. Etzkorn, 1973, p. 12).

Si aceptamos que la música es el arte menos mediado por el entendimiento, podría darse una comunicación directa entre los sentimientos del compositor o músico y del oyente. En una de sus últimas obras, *Lebensanschauung, vier metaphysische Kapitel*, Simmel (2002, p. 63) se refiere a la música como una «rítmica de la expresión» capaz de transmitir un estado de ánimo que «con palabras y conceptos sólo podría comunicarse fragmentariamente». A diferencia del acercamiento del joven Simmel, en los últimos escritos se dirigirá con mayor interés al impacto del arte como forma ya establecida con sus propias leyes en determinados ámbitos de la interacción social (Etzkorn, 1964, p. 104).

4. Max Weber: fundamentos racionales y sociológicos de la música

Max Weber sufre una crisis nerviosa en 1897 y en la primera obra que escribe tras su recuperación, *Die “Objektivität” sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1904), ya se abordan «problemas

metodológicos de una “ciencia de la cultura” en sentido amplio» (Rodríguez Morató, 2015, p. XCIX). En 1911 Weber se sumerge profundamente en el arte, en especial en la música, pues proyecta un tratado de sociología musical. Varias cartas de ese año atestiguan algunas de sus experiencias en conciertos, en ocasiones en compañía de Georg Simmel (Weber, 1995, pp. 685-9). El texto *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* fue escrito ese mismo año y lo dejó inacabado. Su viuda Marianne Weber lo publicó como un apéndice a *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922)⁷.

Antes de comenzar el estudio del escrito sobre música convendría referirnos al concepto de racionalidad, término central en toda la sociología de Max Weber. Baste para la cuestión que nos ocupa aludir a la definición de Julien Freund:

La racionalidad [...] es el resultado de la especialización científica y de la diferenciación técnica propia de la civilización occidental. Consiste en la organización de la vida, mediante la división y coordinación de las diversas actividades, sobre la base de un estudio preciso de las relaciones entre los hombres, con sus instrumentos y su medio ambiente, en vista de una mayor eficacia y rendimiento (Freund, 1986, p. 21).

Ya desde las primeras páginas de *Los fundamentos* se plantean los factores que influyen en los procesos de racionalización musical. Mediante una comparativa entre las músicas occidentales y no occidentales a lo largo de la historia se llega al análisis de la tonalidad tal y como la entendemos en el ámbito de la música clásica occidental. La racionalización de la música conforme a la armonía es una cuestión problemática, siendo los elementos irracionales que contiene esenciales al sistema musical. El hecho de que el sistema armónico no sea capaz de dar cuenta de todas las realidades melódicas es una prueba de los límites de la racionalización. Una de las conclusiones técnicas al respecto apunta a la posición asimétrica de la séptima y a la ambigüedad armónica inevitable de la estructura de la escala del modo menor (Weber, 2004, trad. esp. p. 21)⁸.

7. La edición actual de referencia se encuentra en Weber (2004).

8. La teoría clásica de Rameau basaba la música en el acorde, que surge del fenómeno físico armónico, del cual se derivaría la melodía. El acorde perfecto mayor está formado por la tónica, a la que se superpone la tercera y la quinta. Otro acorde básico que nos permitiría modular a otras tonalidades es el de séptima de dominante, que se construye con una tríada fundamental sobre la dominante (quinto grado) a la que se superpone una séptima menor. El problema surge en el modo menor, puesto que este acorde requeriría que convirtiésemos la séptima en mayor, alterándola ascendentemente un semitono. Por otro lado, la escala en modo menor no se deriva del fenómeno físico armónico por contener una tercera menor en lugar de una tercera mayor.

Es sabido que Weber se centró para el estudio de la racionalidad en los análisis de los ámbitos culturales y las estructuras de conciencia, y que fue en el ámbito religioso donde se centraron sus esfuerzos. Pues bien, el escrito sobre música puede ocupar un lugar estratégico en los estudios sobre la racionalización (cfr. Schluchter, 1989, pp. 418, 512). Al comienzo de su obra *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Weber (1979, p. 6) dedica un párrafo a los logros de la música occidental en materia de armonía racional, las formas musicales como la sinfonía o la sonata y los instrumentos agrupados en la orquesta, a pesar de que otras culturas han sido más desarrolladas, o al menos igual, desde el punto de vista del oído musical.

Weber aborda también la cuestión de las escalas y la selección interválica para la construcción de las mismas. A partir del estudio del pentatonismo⁹ como «una especie de selección de intervalos armónicos racionales de entre la diversa profusión de las distancias melódicas» (Weber, 2004, trad. esp. p. 38), el sociólogo alemán constata que el hecho de seleccionar distancias melódicas fuera del ámbito de la escala determinada armónicamente supone una mayor libertad. Es un hecho que existen equivalencias en otras culturas con lo que en la cultura occidental llamamos tonalidad y, por tanto, «no puede seguir considerándose la música primitiva como un caos de arbitrariedad sin normas» (ivi, p. 55). Sirva esta afirmación para desmentir las acusaciones de eurocentrismo que en ocasiones se le hacen a Weber en materia musical y cultural en general.

Weber estudia las condiciones específicas del desarrollo de la polifonía, entendida ésta en sentido amplio como la música «en que las distintas voces no transcurren exclusivamente en consonancia de octava ni al unísono» (ivi, p. 97). Casi todas las músicas desde la Antigüedad conocen el unísono de instrumentos y voces, así como el acompañamiento de voces en octavas mediante la utilización de voces masculinas, femeninas e infantiles. No podemos saber con seguridad por qué la polifonía aparece en algunos lugares de la Tierra y no en otros. Algunas hipótesis que maneja Weber son:

los distintos *tempi* a que debiesen adaptarse los instrumentos entre sí y en relación con la voz cantante; el timbre de los instrumentos de viento frente a los de cuerda en el momento de sonar simultáneamente; el canto de una voz frente a otra; la

9. El término “pentatónico” se aplica a cualquier música, modo o escala basada en un sistema de cinco alturas diferentes dentro de la octava. La investigación etnomusicológica considera que el pentatonismo aparece en culturas de todo el mundo. Además, muchos compositores occidentales como Chopin, Debussy, Puccini, Ravel y Stravinsky cultivaron el pentatonismo con objeto de obtener un ambiente “exótico” en sus obras.

resonancia de algunos instrumentos, [...] las diferencias de tono de algunos instrumentos antiguos en el caso de dominio técnico imperfecto; la pulsación simultánea al afinar los instrumentos, etc. (ivi, pp. 121-2).

La notación musical permite una permanencia de las obras polifónicas y, como consecuencia, un progreso continuo y una influencia en las composiciones posteriores. Precisamente el hecho de que la polifonía estuviera fundamentada en el sistema racional de notación hizo que la racionalización armónica pudiera desarrollarse. Además, es el progreso de la polifonía como arte escrito lo que, según Weber, crea al compositor como tal (ivi, p. 130). Posteriormente, cuando el fundamento de las antiguas formas tonales típicas se abandona paulatinamente, «el virtuoso o el artista profesional educado con vistas a la ejecución elaborada se convierte en soporte de la evolución musical» (ivi, p. 133).

Cuando Weber aborda el estudio de los sistemas de escalas introduce los conceptos de racionalización intramusical y extramusical. La mayor libertad de la melodía confiere una mayor arbitrariedad en los sistemas musicales no racionalizados armónicamente. La división asimétrica de la octava y la no coincidencia de los círculos de quintas pueden ser compensadas por un movimiento más libre de la melodía. Sin embargo, la racionalización puede producirse de forma extramusical, como cuando dicha racionalización proviene de las características de los instrumentos (ivi, p. 137). La racionalización conduce al temperado de las distancias, al temperamento, gracias al cual se puede realizar la transposición de melodías a cualquier tonalidad sin tener que volver a afinar los instrumentos¹⁰.

La última sección del escrito de 1911 está dedicada a aspectos técnicos, económicos y sociales de los instrumentos y de los músicos como colectivo. A partir del final de la Edad Media los progresos técnicos en la construcción de instrumentos de cuerda se apoyan en la organización gremial de los instrumentistas. Poco a poco el intérprete musical se especializa y la música queda en manos de los expertos. La admisión de instrumentistas y cantantes en las orquestas de la corte permitió que la producción de instrumentos contase con una mayor base económica (ivi, p. 160).

Una de las tesis más rotundas de Weber es que la Iglesia jugó un papel muy importante en la racionalización de la música en Occidente, desde el punto de vista de la práctica musical y en la enseñanza de la

10. Para poder tocar en todas las tonalidades con instrumentos de tecla y de cuerda con trastes se hizo indispensable que se estableciese un temperamento determinado, esto es, una forma de afinación, que a lo largo del tiempo desembocó en el temperamento igual, que divide a la octava en 12 partes iguales.

misma. El propio desarrollo de la polifonía se da en paralelo con la evolución técnica del órgano y el perfeccionamiento del instrumento condiciona las grandes innovaciones en el marco de la polifonía (ivi, pp. 171-2). Las mejoras en la construcción de instrumentos son citadas al hilo de los músicos experimentales del siglo XVI y el clavicordio de pruebas en la famosa conferencia titulada *Wissenschaft als Beruf* (1919). Weber (1992, p. 70) realiza la valiente afirmación de que desde los músicos experimentales «el experimento pasó a la ciencia con Galileo y en la teoría con Bacon». Esta aseveración ilustra la conocida tesis de que una vez que se consumó el desencantamiento religioso en Occidente, «otras esferas de vida toman el relevo como instancias racionalizadoras, entre las cuales señaladamente la ciencia» (Rodríguez Morató, 2015, p. CLIII).

Weber también trata la evolución del clave hacia el fortepiano y hacia el piano moderno. Son interesantes las observaciones que se realizan al hilo de la evolución en el perfeccionamiento técnico del instrumento. Los constructores de pianos, inmersos en una competencia cada vez mayor, son capaces de satisfacer las exigencias de los compositores e intérpretes, que a la vez inspiran en los constructores determinadas innovaciones (Weber, 2004, trad. esp. p. 182). En el ámbito doméstico el piano toma la delantera respecto a otros instrumentos, en base a su versatilidad, la facilidad para acompañar la voz y otros instrumentos, la gran cantidad de literatura para el propio instrumento y la posibilidad de tocar obras sinfónicas en su reducción para piano¹¹. Sin embargo, Weber nos recuerda que, como aspecto negativo, el temperamento asociado con el piano nos hizo perder cierta sensibilidad melódica que sí hubo en otras épocas y que se conserva en otras culturas, reforzando una sensibilidad más armónica (ivi, p. 184). Este aparente paradójico resultado del temperamento es un ejemplo de la conocida opinión de Weber de que todo proceso de racionalización conduce irremediabilmente a la irracionalidad (Rodríguez Morató, 2015, p. CLVI). Al fin y al cabo, el escrito de Weber pertenece a una época en la que los intelectuales se daban cuenta de que las cosas podrían haber sido de otra manera y que los logros culturales de Occidente contienen determinadas disfunciones (de la Fuente, 2011, p. 58).

11. Las familias de la burguesía europea tenían siempre un piano en casa con el que, además de tocar obras a solo y de música de cámara, podían conocer el repertorio sinfónico mediante las reducciones al piano. Esto se convirtió a mediados del XIX en un género por sí mismo. Por ejemplo, las reducciones de Liszt de las sinfonías de Beethoven.

5. Conclusiones

Aunque los estudiosos posteriores, entre ellos Max Weber, no prestaron prácticamente atención al texto de Simmel, su importancia para el enfoque de una sociología de la música se pone de manifiesto en la medida en que se trata la música como un aspecto de las relaciones sociales mediante la cual los individuos se comunican entre sí, que a la vez mantiene y estructura dichas relaciones (Etzkorn, 1964, p. 102). El texto de Max Weber sí estimuló investigaciones posteriores y es valioso porque nos presenta a un gran teorizador en el debate sobre los componentes sociales de la música¹². El propio Adorno (2009, p. 421) considera que «la sociología de la música plenamente desarrollada debería orientarse más bien según las estructuras de la sociedad, impresas en la música y en aquello que el entendimiento general considera la vida musical». Adorno tiene a Weber en mente en la medida en que ambos cuentan con un modelo recíproco en el cual la sociedad influye en la música y la música influye en la sociedad (Turley, 2001, p. 636).

A lo largo de las páginas precedentes se ha podido comprobar cómo, a partir de los conceptos que se presentan en los títulos de los textos estudiados, esto es, psicológico, etnológico, racional y sociológico, se puede construir un relato sobre la investigación musical del cambio de siglo, donde se sentaron las bases para las disciplinas tan establecidas hoy en día como son la psicología de la música, sociología de la música y etnomusicología, denominación esta última que tomaría la musicología comparada a partir de 1950.

Sin embargo, desde el punto de vista de otros enfoques, como por ejemplo el fenomenológico, los análisis de la sociología de la música weberianos se asentarían sobre unos presupuestos que no son problematizados. Un autor como Alfred Schutz, que dedicó su principal esfuerzo a fundamentar la sociología de Max Weber en la fenomenología de Edmund Husserl, considera que la investigación de las interacciones sociales entre los participantes en el proceso musical debe ser un prerrequisito para cualquier estudio en el campo de la sociología de la música (Schutz, 1951, p. 159). Si bien la inclusión de variables económicas, sociales, espaciales, culturales, incluso climáticas en su análisis convierten el texto en crucial para el análisis social (Turley, 2001, p. 649), Weber desatiende la dimensión simbólica de la música, como muy bien ha observado Rodríguez Morató (2015, p. CLIX), que sí es fundamental en el acercamiento fenomenológico. Como dijo Husserl en su famosa carta

12. Feher (1987, p. 147) considera que el escrito musical de Weber sirvió como catalizador de la formulación de las filosofías de la música de Adorno y de Ernst Bloch.

a Levy-Bruhl, las ciencias no tienen la última palabra. Sin embargo, la fenomenología no se opone al carácter científico de las ciencias naturales o sociales, sino que pretende poner de manifiesto que las ciencias, sean la psicología, la sociología o la propia musicología presuponen un ámbito de estudio sin cuestionarlo y cuyo alcance los desborda¹³.

Bibliografía

- ADORNO T. W. (2009), *Disonancias/Introducción a la sociología de la música* [1963/1962], traducción de G. Menéndez Torrellas, en *Obra Completa*, vol. XIV, Akal, Madrid.
- BLAUKOPF K. (1970), *Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie*, en “International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1.2, pp. 159-66.
- CLARKE E. (2011), *Psychology of Music*, en K. Grazyc (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London-New York, pp. 603-13.
- DARWIN C. (2004), *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* [1871], traducción de J. Aguirre, edaf, Madrid.
- ELLIS A. J. (1885), *On the Musical Scales of Various Nations*, en “Journal of the Society of Arts”, 33, No. 1688, pp. 485-527.
- ETZKORN K. P. (1964), *Georg Simmel and the Sociology of Music*, en “Social Forces”, XLIII.1, pp. 101-7.
- ID. (1973), *Introduction*, en Id. (ed.), *Music and Society: The Later Writings of Paul Honigsheim*, John Wiley & Sons, New York, pp. 1-40.
- FEHER F. (1987), *Weber and the Rationalization of Music*, en “The International Journal of Politics, Culture and Society”, 1.2, pp. 147-62.
- FREUND J. (1986), *Sociología de Max Weber* [1966], traducción de A. Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona (1ª ed. 1967).
- FUBINI E. (1988), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* [1976], versión castellana, revisión, prólogo y notas de C. G. Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid.
- FUENTE E. DE LA (2011), *Music in Max Weber's Sociology of Modernity*, en Id., *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*, Routledge, London-New York, pp. 53-66.
- HELMHOLTZ H. VON (1879), *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* [1878], discurso pronunciado en la celebración de la Fundación de la Universidad Friedrich-Wilhelm de Berlín el 3 de agosto de 1878, August Hirschwald, Berlin (<https://archive.org/details/diethatsacheninoohelmgoog/page/n8>, consultado agosto 2022).
- ID. (1983), *Die Lehre von den Tonempfindungen: Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York (ed. or. Heidelberg 1863).

13. Cfr. San Martín (1999) para el desarrollo de una teoría de la cultura de orientación fenomenológica donde se desarrolla en profundidad lo apuntado en este último párrafo.

- KÖHNKE K. C. (1990), *Four concepts of social science at Berlin University: Dilthey, Lazarus, Schmoller and Simmel*, en M. Kaern et al. (eds.), *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, pp. 99-107.
- ID. (1996), *Der junge Simmel-in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- LÓPEZ VILLALBA J. (2014), *La estética musical en Jean-Jacques Rousseau*, en “Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”, 21, pp. 57-84.
- MARTINELLI R. (2012), *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2014), *Melting Musics, Fusing Sounds: Stumpf, Hornbostel, and Comparative Musicology in Berlin*, en R. Bod et al. (eds.), *The Making of the Humanities*, vol. III: *The Modern Humanities*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 391-401.
- MÖLLENDORF W. (1917), *Musik mit Vierteltönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium*, F. E. C. Leuckart, Leipzig.
- MOOS P. (1975), *Die Philosophie der Musik: von Kant bis Eduard von Hartmann*, Georg Olms Verlag, Hildesheim (ed. or. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922).
- POLO PUJADAS M. (2011), *Filosofía de la música del futuro: Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- REHDING A. (2000), *The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900*, en “Journal of the American Society”, LIII.2, pp. 345-85.
- RODRÍGUEZ MORATÓ A. (2015), *Max Weber y la sociología de la música*, en M. Weber, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música (1911)*, presentación de J. Noya; estudio y edición musicológica de E. Queipo de Llano; estudio sociológico de A. Rodríguez Morató; traducción y revisión de J. Noya y M. Salmerón, Tecnos, Madrid, pp. xcvi-CLXIX.
- SAN MARTÍN J. (1999), *Teoría de la cultura*, Síntesis, Madrid.
- SCHLUCHTER W. (1989), *Rationalism, Religion, and Domination: A Weberian Perspective*, traducción de N. Salomon, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- SCHUTZ A. (1951), *Making Music Together: A Study in Social Relationship*, en “Social Research”, XVIII.1, pp. 76-97, posteriormente en Id. (1964), *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Editado e introducido por A. Brodersen, Nijhoff, Den Haag, pp. 159-78.
- SIMMEL G. (1882), *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* [1881], en “Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft”, editado por M. Lazarus y H. Steinthal, Tomo XIII, cuaderno III, Ferd. Dümmler/Harrwitz & Gossmann, pp. 261-305 (trad. esp. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, edición y presentación de E. Vernik, traducción de C. Abdo, Editorial Gorla, Buenos Aires 2003) (https://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-II-001661149/1/LOG_0003/, consultado agosto 2022).
- ID. (2002), *Intuición de la vida: cuatro capítulos de metafísica* [1918], edición e introducción de E. Vernik, Altamira, Buenos Aires.
- TRIPPETT D. (2012), *Carl Stumpf: A Reluctant Revolutionary*, en C. Stumpf, *The Origins of Music*, edición y traducción de D. Trippett, Oxford University Press, Oxford, pp. 17-29.

- TURLEY A. C. (2001), *Max Weber and the Sociology of Music*, en “Sociological Forum”, XVI.4, pp. 633-53.
- VERNIK E. (2003), *Presentación*, en G. Simmel, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, pp. 5-17.
- WEBER MAR. (1995), *Max Weber: una biografía* [1926], traducción de J. Benet y J. Navarro, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, Valencia.
- WEBER MAX (1979), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* [1904-05], Ediciones Península, Barcelona (5ª ed.).
- ID. (1992), *La ciencia como profesión. La política como profesión* [1919], edición y traducción de J. Abellán, Espasa Calpe, Madrid.
- ID. (2004), *Zur Musiksoziologie: Nachlass 1921*, edición de C. Braun y L. Finscher, en *Max Weber Gesamtausgabe* 1/14, J. C. B. Mohr-Paul Siebeck, Tübingen (trad. esp. M. Weber, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* [1911], presentación de J. Noya; estudio y edición musicológica de E. Queipo de Llano; estudio sociológico de A. Rodríguez Morató; traducción y revisión de J. Noya y M. Salmerón, Tecnos, Madrid 2015).
- WELLEK A., FREUDENBERGER B. (1988), *Stumpf, (Friedrich) Carl*, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, vol. XVIII, pp. 307-8 (6ª reimpresión de la edición de 1980).

