

# PROBLEMAS DE UNA SOCIOLOGIA DE LA MUSICA

P O R

Otto Mayer-Serra

I

**M**IENTRAS muchos otros aspectos de la música, fuera del estrictamente histórico y técnico, han sido objeto de investigaciones científicas, entre ellas la psicología, la acústica, la pedagogía, la literatura, sus orígenes en la comparación de las manifestaciones musicales de los pueblos primitivos, la estética, sus relaciones con las demás artes e incluso su significación social, no existe todavía un estudio sistemático de sus problemas sociológicos. La razón para esta sorprendente laguna en la moderna musicología se halla posiblemente en el hecho de que, por lo general, los musicólogos no tienen una formación científica como sociólogos así como, por otra parte, los sociólogos, pese a la afición que prevalece entre ellos por la música, no tienen una suficiente base profesional para un conocimiento científico del arte musical y sus problemas históricos. Por este motivo se frustró una de las más valiosas aportaciones a este tema, emprendida por Max Weber, a pesar de las muchas ideas interesantes que contiene su librito. Y por otro lado, la historia musical más brillante y más competente, escrita en nuestro siglo—nos referimos a la obra *Music in Western Civilization*, de Paul Lang—no va más allá de señalar el paralelismo existente entre la música, la literatura, las bellas artes, la filosofía y las estructuras político-sociales de los grandes ciclos históricos—punto de vista indudablemente fructífero para la comprensión de las formas exteriores de la producción musical y del ideario de los compositores, pero insuficiente para explicar el mecanismo del proceso evolutivo de la música misma.

Los pocos intentos de interpretación sociológica de la música se han limitado hasta hoy, casi exclusivamente, a dos problemas: el de la influencia del ambiente social sobre el compositor y el de la función social del músico y de la música en las diferentes épocas. Podemos descartar aquí el primer punto, que pertenece a la biografía de los compositores. No creemos que, como en el caso del literato, por ejemplo, la procedencia social, las lecturas o la familiaridad de un compositor con ciertas ideas filosóficas o políticas tengan relación directa con su estilo musical, ni siquiera en casos como el de Wagner, en lo que se refiere a su asimilación de la filosofía de Scho-

---

penhauer; de Shostakovitch, en lo concerniente a su ideario político, o de J. S. Bach, cuyo protestantismo pietista fué para él una fecunda fuente de inspiración literario-emotiva. Las biografías de muchos músicos nos cuentan cómo éstos se inspiraron, para determinadas obras, en paseos, impresiones de la naturaleza, lecturas y acontecimientos políticos, sin que ello signifique que estos motivos externos de su inspiración se hallen integrados en el contenido de su composición. Volveremos más adelante sobre este punto.

## II

La consideración de la función social del músico y de su arte forma indudablemente parte de una sociología de la música, porque explica muchos hechos fundamentales del arte musical. Explica, en primer lugar, el nacimiento de ciertos géneros musicales y la preferencia de que gozan durante determinadas épocas. El solo hecho de que, hasta alrededor de 1600, la música vocal religiosa, con las muchas formas del arte polifónico, fué el género representativo de los primeros siglos de la moderna historia musical, no necesita mayores explicaciones, como tampoco el arte del canto monódico y su acompañamiento con instrumentos percutores de los pueblos primitivos, cuyas manifestaciones culturales se hallan estrechamente vinculadas con sus principales realidades sociales: el trabajo, la guerra y la fiesta ritual. El florecimiento de las cortes aristocráticas —grandes y pequeñas— a partir del Renacimiento produce, especialmente en la época del Absolutismo, una mayor necesidad de esparcimiento y ostentación, que origina la creación de la ópera y el desarrollo de la música instrumental (con sus formas de *concerto*, *sonata* y, luego, *sinfonía*), junto con el increíble auge del virtuosismo instrumental y vocal. La Revolución Francesa, con su fuerte impulso de emancipación en todos los órdenes, crea, en el artista, la conciencia de su mensaje individual. Hasta 1800, todos los músicos eran funcionarios de la iglesia o de la Corte, en muchas de las cuales se vieron obligados a vestir la indumentaria de lacayos, y escribían por encargo y según las necesidades inmediatas de la liturgia o las fiestas señoriales. Consideraban la música como un oficio y se sentían artesanos de la música, que cumplían puntualmente los encargos que se les hacían.

Con Beethoven nace el primer músico compenetrado con la idea de que tiene que cumplir una misión de artista, más allá de las trabas de la sociedad, y, reconocido por ella, a causa de sus facultades excepcionales, es proclamado genio. Desde entonces se rompe

---

el equilibrio existente entre la demanda y la oferta en lo que podemos llamar el mercado o el consumo de la música, a que el músico debía un lugar perfectamente definido en la sociedad: el compositor ya no escribe su cantata semanal para el Domingo o la ópera cuya confección le ordenaba un emperador para la boda de una princesa o una fiesta en honor de algún soberano extranjero. Emancipado de la sociedad, por la que siente hondo desprecio, el anterior empleado e intérprete de sus propias obras, se convierte en artista libre y sólo escribe cuando siente la necesidad de expresarse en sonidos.

### III

Este nuevo estado de cosas, consecuencia de las ideas renovadoras de fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, influyó profundamente en el arte musical mismo. Mientras que, en épocas anteriores, el músico tenía la obligación de escribir sus partituras dentro del estilo representativo de su tiempo, aceptado y comprensible por todos los entonces «consumidores» de música, ya que ésta sólo cumplía una función de consumo inmediato, sea eclesiástico o principesco, el compositor, desde el siglo XIX, busca la originalidad con que expresar su propio mensaje. De ahí se explica por qué, visto en una perspectiva histórica en grande, la evolución del estilo musical, desde Palestrina hasta Mozart, o sea durante tres siglos, parece de una unidad orgánica en que, en una enorme cantidad de obras, las aportaciones individuales parecen introducirse casi imperceptiblemente de ciclo en ciclo histórico. Hasta 1800, prevalece, por lo tanto, el estilo o lenguaje musical colectivo de una generación o un ciclo histórico sobre sus características individuales, hasta tal punto, que, incluso los conocedores de hoy, confundan fácilmente una obra de Telemann, Haendel, Vivaldi, Scarlatti, Purcell y Bach, o, de los músicos del ciclo siguiente, digamos de Gluck, Haydn y Mozart y el joven Beethoven.

Pero a partir de 1800, cada compositor crea su propio estilo inconfundible y ya no es posible equivocarse sobre quién pueda ser el autor de un pasaje de Chopin, Schubert o Wagner.

Independizada la producción musical de sus constantes necesidades de consumo inmediato y casi diario, o por lo menos semanal, que nos explica su alcance cuantitativo—las 300 Cantatas de Bach, el centenar de Sinfonías de Haydn y el millar de obras de Mozart (para sólo citar unos pocos ejemplos de la característica «calidad en cantidad» de aquellos tiempos),—el compositor, a par-

tir de Beethoven, sólo crea cuando se siente «inspirado» por los imperativos de su necesidad de creación; procura entonces fijar los momentos de su inspiración en un número desde luego reducido de creaciones, cada una de las cuales destinada a expresar, en forma concentrada, original y característica, el mensaje ideológico o emotivo que encierra o el «momento musical», la imagen poética, la «visión fugitiva», el «sueño de amor», el recuerdo de un paisaje o de un viaje o el «capricho», *mood* o *Stimmung*, que representa. Cada una de las cien Sinfonías de Haydn está trabajada dentro del mismo molde formal y armónico, y una se diferencia de otra esencialmente por la siempre fresca invención que aporta el compositor al tipo melódico representativo de su tiempo. Pero cada una de las nueve Sinfonías de Beethoven o de las cuatro de Brahms es un monumento en sí: plantea nuevos problemas formales, armónicos, instrumentales y de elaboración técnica, y cada una de ellas nos «descubre» nuevos mundos expresivos y sonoros.

Desde Beethoven prevalecen, pues, los estilos individuales en la composición musical, sea que se desarrollen gradualmente a través de la evolución del autor—el caso del propio Beethoven y de Wagner hasta Hindemith, Bartok, Falla y Schoenberg—o que nazcan y se pongan en evidencia desde la primera obra para repetir sus rasgos personalísimos en las siguientes, como ocurre con Chopin, Schumann y Debussy. Al mismo tiempo se diferencian los estilos nacionales, una vez descartada definitivamente la fuerza unificadora y universal de la Iglesia como estímulo creador predominante. El resurgimiento simultáneo de fuertes movimientos nacionalistas, al que se incorporan los compositores—como en Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, España, los países escandinavos y finalmente hispanoamericanos—, contribuye igualmente a minar la universalidad del lenguaje musical para dar lugar a su diferenciación en escuelas nacionales, con características propias basadas en los respectivos cancioneros populares.

#### IV

Por primera vez—junto con la categoría de genio que se atribuye al compositor excepcionalmente dotado—, el criterio del *gusto* para valorar una obra, se impone para la clasificación de ella. Cuando Scarlatti escribía una de sus sonatas para la Reina de España, cuando el príncipe húngaro en cuyo servicio se hallaba empleado Joseph Haydn, le encargó una nueva sinfonía o el Emperador de

---

Austria ordenó a Mozart la composición de una ópera, cuando Bach se disponía a escribir con toda prisa una nueva cantata para el servicio litúrgico del Domingo o Lully, otro de sus espirituales ballets, pastorales o comedias para el Rey-Sol, el patrocinador y su cortejo que iban a escuchar estas creaciones, (o sea el «público», formado en los teatros cortesanos por invitados aristocráticos, con exclusión, durante mucho tiempo, de otras capas sociales) estaban íntimamente compenetrados con el respectivo lenguaje musical del compositor; no admitían innovaciones y esperaban que el compositor, dentro de los moldes conocidos y reconocidos como oficiales o representativos, les brindara una nueva muestra de su habilidad técnica e invención melódica. Cuando el genio impetuoso de Bach llegó a apartarse a veces de estas normas, provocó graves conflictos con la comunidad de los fieles que acudían a los ritos en la Iglesia de Santo Tomás y con las autoridades municipales de Leipzig, y su atrevimiento le costó que, durante casi un siglo, su obra quedara arrinconada en los archivos y prácticamente desconocida de las siguientes generaciones. Hasta 1800 no se trataba, pues, para el compositor, de que gustara su obra (esto se entendía por sí mismo), sino de que llenara los moldes conocidos con un adecuado contenido de su invención.

El auditorio moderno, producto de la comercialización del arte, que paga por escuchar a un intérprete en un espectáculo público, exige a ese mismo intérprete, no sólo que lo emocione con la perfección de sus versiones y las acrobacias virtuosísticas de sus dedos o de su garganta, sino que se luzca sobre todo en obras que sean de su agrado. Y ahí es donde, a partir de Berlioz, se produce el choque entre el compositor y la sociedad, a la que censura violentamente por su creciente comercialización, injusticia social, frivolidad y deshumanización, y considerándose como un misionero de valores espirituales, cuya supervivencia se halla en peligro hasta su total desaparición, sólo se interesa por expresar su propio mensaje en forma y fórmulas musicales de gran fuerza personal, sea que exprese sentimientos y emociones íntimas, o grandes ideas de alcance nacional e histórico. Así empieza la constante lucha entre el compositor innovador de ideas y de medios técnicos de expresión, y el público, que se resiste a aceptarlos en el instante de su creación, y que sólo, por lo general, una generación después, cuando las innovaciones de un compositor se han difundido—proceso que se efectúa hoy aceleradamente por el disco, la radio y la película—y se hallan aprovechados como materiales tradicionales por nuevos innovadores, reconoce su valor y está en condiciones de gustar las nuevos derroteros

por los que lo llevan los compositores más dotados de la promoción anterior.

Durante toda su vida, Beethoven luchaba como artista libre por su independencia económica, pero sin hacer, en sus obras principales, la menor concesión al público. «No me propongo—escribió en 1810—convertirme en un usurero del arte musical, que sólo compone para enriquecerse. Pero sí me gusta la vida independiente». En los primeros años del siglo XIX, cuando estaba llegando al auge de su fama, confesó orgullosamente: «Mis composiciones me dejan mucho, y puedo decir que tengo más encargos de los que me es posible satisfacer». (El compositor se refiere tanto a particulares, especialmente de la alta aristocracia vienesa, como a sus editores). Pero veinte años después, cuando inició la postrera fase de su producción dentro de su estilo más personal y depurado—las últimas Sonatas para piano y la Novena Sinfonía—, el compositor iba más allá de la inmediata comprensión del público contemporáneo. Entonces se quejó amargamente: «A la altura a que he llegado me veo obligado a escribir, por el pan cotidiano y el dinero, una cantidad de cosas a fin de aguantar suficientemente y hallar el tiempo necesario para mis grandes obras».

Un cuarto de siglo después—alrededor de 1850—, este mismo conflicto o, mejor dicho, la separación entre el compositor y la sociedad, se había agudizado hasta tal punto, que Richard Wagner, tras de haber terminado el *Tannhäuser* y el *Lohengrin*, escribió en su folleto *Una Comunicación a mis Amigos*: «Una sola razón asquerosa me sigue vinculando a nuestra vida musical: la necesidad de procurarme la mayor ganancia posible con mis trabajos a fin de sostener mi situación económica. Por este motivo tuve que seguir buscando éxitos de público a pesar de que, según mis más íntimas convicciones, ya había renunciado totalmente a ello».

## V

En los párrafos anteriores sólo hemos podido esbozar, a grandes rasgos, los principales aspectos de la función social del músico y de la música, que debe ser tema de investigación de una sociología de la música—tema no del todo fácil de desarrollar y desentrañar por las muchas corrientes contradictorias que se entrecruzan sobre todo en la época actual, lo que nos parece importante es que el tema central de una sociología de la música debe ser siempre, en última instancia, la obra musical, es decir el problema del estilo y de la técnica, y no, como se pudiera creer, la ideología del compositor, que per-

tenece, como dijimos antes, a la biografía. Lo que debe interesar al sociólogo no es lo que piensa el músico, cuáles son sus ideas políticas, sociales y filosóficas en sí—esto pertenece más bien al biógrafo—, sino hasta qué punto y en qué forma influyen estas ideas, la posición del músico y la realidad social de una época, sobre el estilo mismo y el desarrollo de la técnica musical. Una vez, pues, estudiados los muchos hechos de lo que llamamos la función social del músico y de la música, queda por elucidar el problema de hasta qué punto esta función social influye sobre la evolución de la música misma.

Este problema se relaciona íntimamente con otro, discutido desde hace siglos por la estética musical, y se puede resumir en dos aspectos: a) ¿Hasta dónde la música se presta para expresar temas, asuntos y emociones extramusicales?, y b) ¿hasta dónde dichos temas, asuntos y emociones, así como la realidad social en general, se reflejan en la música?

En cuanto al primer aspecto del problema, sabemos que éste es tan viejo como las discusiones sobre la función de la música misma, especialmente en relación con su contenido afectivo y la música descriptiva o programática. Dos escuelas de interpretación de la música luchan por darle el justo sentido de su mensaje estético-artístico: la *hermenéutica* y la *fenomenológica*, como las podemos llamar.

La hermenéutica es la más vieja; se remonta a la Teoría de los Afectos de los griegos. Según los Pitagóricos, los modos en que se sistematizaban las escalas y determinados movimientos melódicos, provocan sus reacciones afectivas correspondientes en el oyente, tesis que recogió la teoría musical medieval, domina la del Renacimiento y de la monodía italiana—Monteverdi la aplica a sus tres conceptos estilísticos, el *stile concitato*, *stile temperato* y *stile molle*, correspondientes exactamente a tres afectos fundamentales, la *ira*, la *temperanza* y la *humilltá*—y se encuentra en el curso del siglo XVIII en la llamada Estética imitativa musical, según la cual la finalidad de la música consiste en imitar los afectos humanos, las manifestaciones sonoras de la Naturaleza y las inflexiones del idioma. Esta tesis sobrevive hoy en las Guías de Conciertos y las Notas de Programa, que nos explican el principio de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven como el Destino que llama a las puertas de la Humanidad y cuenta la historia de una vida heroica como supuesto contenido programático de la *Patética* de Tchaikovski.

A la tesis hermenéutica que se resumió en la frase apodíctica del filósofo dieciochesco D'Alembert: *Toute musique qui ne peint rien, n'est que du bruit*,—«Una música que no describe nada, sólo

---

es ruido»—, se opone la fenomenológica, que considera la música, con Schopenhauer, como «la revelación pura de la esencia más íntima del mundo»; con Hanslick, como «El juego y movimiento de puras y bellas formas sonoras», o con Kurth como «mera fuerza energética y sus irradiaciones en la materia sonora». Esta diferenciación neta, con que se pretende separar la obra musical del mundo de las sensaciones humanas, culmina en el punto de vista de Igor Stravinski, quien afirma en su *Autobiografía* que la música es incapaz de expresar sea lo que sea y añade: «La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta de un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia, acostumbramos confundir con su esencia. La construcción musical produce en nosotros una emoción de un carácter que no tiene nada común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien cuando decía que la arquitectura es una música petrificada».

## VI

La moderna musicología tiende a no decidirse por ninguna de estas dos tesis opuestas y más bien admite su coexistencia y mutua compenetración. Por un lado observamos que la evolución musical trata cada vez más de incluir en su esfera de dominio sonoro las manifestaciones vivas de las emociones humanas, de la Naturaleza y de la realidad misma que nos rodea, desde la llamada del cucú, el murmullo de los ríos, las violencias del mar y de la tempestad, hasta la atmósfera devota de la Iglesia, el bullicio de las ferias y del music-hall e incluso el ambiente decadente de toda una época, como en *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss. Pero por otro lado, se desarrolla la música absoluta mediante creaciones cada vez más portentosas. Ambas tendencias hallan su expresión en el mundo abstracto y estilizado de los sonidos, cuya esencia—como observa Stravinski con mucha razón—es cualitativa y fundamentalmente distinta del mundo sonoro o acústico de la realidad en que vivimos,

así como de los temas, asuntos, ideas y emociones mismas que nos conmueven e interesan, e influyen sobre nosotros.

Esta autonomía del mundo sonoro, creada por el genio y la fuerza inventiva e imaginativa del hombre, y expresada en símbolos privativos, es la esfera en que se desarrolla toda música, tanto la descriptiva, como la absoluta; por mucho que se acerque a la esfera de la realidad cotidiana, no la puede recoger fielmente en sonidos, pero tampoco puede escapar a ella.

Los ruidos que produce una verdadera locomotora son cualitativa e incluso acústicamente muy distintos a los que describe Honegger en su famoso poema orquestal *Pacific 231*; lo mismo se puede decir referente a otro famoso poema descriptivo, la *Fundición de Acero* de Molosoff, y, en general, en relación con todas las estilizaciones de ambientes, fiestas, bailes y costumbres populares. La tempestad que describe Beethoven en su *Sinfonía Pastoral* o la que evoca Wagner al principio de *La Walkiria*, es inconmensurable con las características de una verdadera tempestad. La llamada del cu-cú, o la del ruiseñor, que se halla estilizada en tantas composiciones antiguas y modernas, simboliza para el compositor la voz misma de la Naturaleza y, por lo tanto, es para él un objeto de interés muy distinto al que pueda tener por ejemplo para el ornitólogo. El fino simbolismo que utiliza Bach cuando alude a la Ascensión o Resurrección en escalas ascendentes o, al contrario, en escalas descendentes, cuando el texto habla de las profundidades del sepulcro, es sólo una imagen poético-musical, como lo son también los *Leitmotive*, con que Wagner caracteriza a sus personajes y determinadas situaciones psicológicas en sus dramas musicales. Se trata, pues, de asociaciones de ideas musicales, que sólo se producen cuando el texto o una indicación expresa del compositor las señalan, pero la música es incapaz de expresarlas inequívocadamente y más allá de su significado simbólico.

Hasta qué punto prevalece en este aspecto la confusión, lo demuestra el caso de la *Séptima* de Shostakovitch, escrita durante el sitio de Leningrado. En ella, el compositor se propuso glorificar la heroica resistencia del pueblo ruso contra la invasión nazi y en el último movimiento, describe «el presentimiento del triunfo de una causa justa sobre la barbarie y bestialidad de los hitleristas». Pero es evidente que, aparte el valor estético de la obra, muy discutido por supuesto, la fuerza de sus símbolos musicales no es suficiente para expresar y señalar, fuera de duda, precisamente el contenido patriótico que se le quiso dar. Es decir: si se dijera al oyente, que la *Sinfonía* estaba escrita por un compositor alemán que describe en

---

ellas las «fuerzas sombrías» de sus propios enemigos, el «avance victorioso» de los ejércitos nazis, al principio de la guerra, en todos los frentes y su «fe en el triunfo de su causa», las asociaciones de las ideas del oyente se hallarían dirigidas, de modo asimismo convincente, hacia un contenido programático opuesto a la intención verdadera del compositor soviético.

En ello reside el fracaso de la política soviética en materia musical. Desde antes de Bach sabemos que una sola melodía se presta a expresar textos de sentido opuesto, en este caso tanto profanos como religiosos. Para la musicalización de sus textos políticos y *realistas* en las canciones y las óperas, y de sus programas descriptivos de la misma intención en las sinfonías y los ballets, los compositores soviéticos no han hallado, como es natural, los símbolos musicales adecuados, y recurren al acervo de fórmulas anticuadas, familiares a sus públicos por las obras de Beethoven, Tchaikovski, Rimski-Korsakoff, etc. y el corte melódico de la canción popular, con exclusión de los procedimientos técnicos de los modernos compositores del mundo burgués, llamados *formalistas* a causa de su preocupación y experimentación por hallar nuevos recursos armónicos, formales y orquestales para el estilo musical.

## VII

La sociología debe, pues, aceptar la autonomía del mundo sonoro, que crea sus propios símbolos y de desarrolla según sus propias leyes, aunque actúen sobre él factores del mundo externo. Pero no debe buscar una última explicación de ciertos fenómenos en el paralelismo que se halla en todos los dominios de la vida social y cultural. Indudablemente, el rígido espíritu geométrico que trazó los jardines de Versalles es el mismo que prevalece en el plan constructivo típicamente racionalista, de la sonata mozartiana. El espíritu de la Revolución Francesa tuvo mucho que ver con Beethoven, pero, por otro lado, las grandes revoluciones del estilo musical se producen casi siempre independientemente de las revoluciones sociales y dentro de la esfera del material sonoro mismo. Las obras de Schoenberg y Stravinski son música prohibida en el país de la Revolución marxista; no obstante, sus innovaciones son de importancia vital para el desarrollo de la música del siglo XX. Se elabora un nuevo estilo cuando los procedimientos usados en un ciclo histórico se han llevado, en obras representativas, a su máximo de eficiencia expresiva y, por lo tanto, se han gastado; en algunos casos, este proceso coincide con una revolución político-social, pero en otros no.

---

«Todo cuenta al estudiar a un gran artista creador»—dice Frederick Dorian en su instructiva obra *The musical workshop*, en la que investiga las fuentes y el proceso de la inspiración musical. «Es cierto—afirma el prof. Dorian—que la ideología de una época, la asociación del músico con determinadas escuelas, todos los factores del clima espiritual que vive, influirán en su actitud hacia la música. Pero su decisión final depende de la específica mentalidad psicológica de cada artista individual». He aquí otro de los problemas más fecundos de la investigación sociológica: definir hasta qué punto determinados impulsos recibidos de la realidad social, actúan sobre las actividades mentales del compositor y se traducen en peculiaridades de su técnica y estilo.

La música, como dijimos antes, tiene su propia esfera de expresión, para lo cual se han creado símbolos específicos que sólo comprende el iniciado. No es verdad que el lenguaje musical sea el más universal y accesible directa e inmediatamente para quien quiera escucharlo. Lo contrario es lo cierto: sólo los oídos familiarizados con este lenguaje pueden captar la idea del compositor, para el cual la partitura es un intermediario entre su imaginación y su mensaje personal, y, por otro lado, la esperanza de saberse comprendido por sus oyentes, especialmente en una época como la nuestra, en que éstos ya no tienen la cultura musical de los patrocinadores principescos del Renacimiento y del Absolutismo, o de la burguesía ilustrada de los tiempos de Goethe. Por otro lado, la enorme difusión que ha encontrado la música en el disco y la radio, compensa la falta de conocimientos musicales, habituales en los «conocedores y aficionados» de épocas pasadas. También la música de fondo de las películas contribuye grandemente a difundir muchas fórmulas de la música clásica y moderna, incluyendo a Debussy, Ravel y Stravinski, y no es una casualidad que, entre otros, un discípulo de Bartok, Miklos Rosza, a quien se debe la música de la película *Cuéntame tu vida*, y Georges Antheil, alumno de Ernest Bloch, estén trabajando en Hollywood, además de tantas aportaciones a la industria cinematográfica, hechas por compositores modernos, como Ildebrando Pizetti, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Aarón Copland, Sergio Prokofieff, William Walton, etc. La influencia de los medios de difusión de la música sobre su estilo, es otro de los principales temas específicamente sociológicos que debe estudiarse en su evolución histórica.

En este trabajo sólo hemos podido señalar algunos aspectos del problema y acudir a unos pocos ejemplos de la historia musical, escogidos casi al azar. Una investigación sistemática de los funda-

mentos sociológicos de la música deberá elucidar los problemas en todo su alcance y todas sus implicaciones, y, con ello, abrir nuevas perspectivas a la musicología y ampliar las bases de la sociología. Porque, como dijo Richard Wagner: «El arte está íntimamente relacionado con la vida».

(Ponencia presentada, por invitación del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, al Primer Congreso Nacional de Sociología, celebrado del 27 al 30 de Septiembre de 1950, en la Capital mexicana).