

Apellidos, Nombre (del autor) (2008). "Texto" (del artículo), en Pérez Redondo, R.J.; García Manso, A. y Escribano Castellanos, M. (Coords.) *Sociedad, consumo y sostenibilidad*. Toledo: ACMS, pp. (de inicio y final del artículo).

TEORÍAS PRECURSORAS EN EL ESTUDIO SOCIOLÓGICO DE LA MÚSICA: MAX WEBER Y THEODOR. W. ADORNO

Jaime Hormigos Ruiz

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: La música es más que un mero objeto de estudio, es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento. Es el lenguaje de las cosas, el que les da vida y constituye una de las más poderosas formas que el hombre posee para comunicarse con los demás y expresar su mundo interior. La música contribuye a la construcción social de la realidad y la sociología siempre ha mostrado un interés especial por su estudio. Las diversas teorías sociológicas han estudiado el hecho musical como un proceso social vivo y, a partir de esta premisa, han definido el proceso de interrelación entre música y sociedad, teniendo especialmente en cuenta las diversas formas de actitud que se derivan de dicha interrelación.

Podríamos decir que dos de los pilares teóricos fundamentales de este análisis sociológico los podemos encontrar en las figuras de M. Weber y Th. W. Adorno. Al análisis de Weber se le considera el precursor de la disciplina ya que, partiendo de los estudios clásicos sobre la música, desarrolló la primera teoría sociológica que establecía una comparativa entre los fenómenos del comportamiento musical de distintas sociedades buscando definir la racionalidad en el discurso del hecho musical a lo largo de la evolución social y justificando que la sociología de la música merece la consideración de ciencia porque su análisis no se limita al valor estético de la música, sino que profundiza más a través del estudio de los diversos condicionamientos que se establecen entre la música y el contexto social. Por su parte Adorno, recoge las enseñanzas de Weber y va mucho más allá a la hora de establecer la relación entre la música y la sociedad. A lo largo de su obra demuestra que la música y la sociedad están unidas por una relación dialéctica, de modo que podemos observar una evolución del discurso musical en relación con la evolución de la sociedad.

Por su claridad, por lo novedoso del análisis y por sus interesantes conclusiones podemos decir que hoy en día resulta difícil analizar la problemática ideológica, filosófica, sociológica y estética que emerge de la música del siglo XXI sin tener en cuenta el pensamiento de estos dos autores.

Palabras claves: Teoría Sociológica, Sociología de la música, M. Weber, Th. W. Adorno.

INTRODUCCIÓN

La música es más que un mero objeto de estudio, es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento. Es el lenguaje de las cosas, el que les da vida y constituye una de las más poderosas formas que el hombre posee para comunicarse con los demás y expresar su mundo interior. Afirmaba San Agustín que cuando escuchamos música el alma busca en los sonidos igualdad y semejanza, de este modo la melodía propicia el encuentro interior de cada uno. Durante siglos esta idea ha sido el punto de partida para el pensamiento filosófico que ha considerado a

la música como un elemento armonizador esencial en la vida del individuo, el lenguaje capaz de interpretar la naturaleza y dominarla. “Pensar la música era reflexionar sobre el origen, reconocer el palpito de la Tierra, escuchar aquello que sólo se revela a los elegidos” (Andrés, 2008: 440). Analizando el papel que ha tenido en todas las culturas, podemos afirmar que la música contribuye a la construcción social de la realidad y la sociología siempre ha mostrado un interés especial por su estudio. Las diversas teorías sociológicas han estudiado el hecho musical como un proceso social vivo y, a partir de esta premisa, han definido el proceso de interrelación entre música y sociedad, teniendo especialmente en cuenta las diversas formas de actitud que se derivan de dicha interrelación.

La presente comunicación pretende describir las ideas fundamentales de dos de los autores que más han influido a la hora de establecer las bases teóricas que guiarán el pensamiento sociológico sobre la música en la actualidad. En primer lugar describiremos las teorías de Max Weber sobre la racionalidad del discurso musical como paso previo para su estudio y su evolución. Resulta paradójico que en la teoría del sociólogo alemán el arte de los sonidos adquiriera importancia como materia de pensamiento y no tanto como actividad práctica, demostrando así que los sabios son capaces de discurrir sobre la música, aunque éstos no se entreguen necesariamente a su composición. En segundo lugar trataremos la perspectiva de Theodor W. Adorno sobre la música como crítica social. Partiendo de las tesis establecidas por Weber, Adorno presenta un análisis mucho más amplio del discurso musical, en su relación con la evolución social, desde la perspectiva del teórico y del músico, campos ambos que domina a la percepción.

Por su claridad, por lo novedoso del análisis y por sus interesantes conclusiones podemos decir que hoy en día resulta difícil analizar la problemática ideológica, filosófica, sociológica y estética que emerge de la música del siglo XXI sin tener en cuenta el pensamiento de estos dos autores.

LA RACIONALIDAD DE LA MÚSICA EN LA SOCIOLOGÍA DE MAX WEBER

Hoy sabemos que la preocupación por los temas musicales siempre estuvo presente en la obra de Max Weber, y sobre todo, que esta preocupación ocupó un lugar principal en la trastienda de sus intereses. Sin embargo, debemos saber buscar en sus obras las referencias a este tema ya que, aparte de en el célebre ensayo sobre *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (1921), no es fácil encontrar alusiones al tema. Podemos encontrar referencias a la música en sus estudios sobre cultura o sobre religión. La sociología de la música de Weber ha quedado oculta ante la enorme pluralidad de áreas de estudio que desarrolló y, quizá por esto, se la considera a menudo como algo secundario en su pensamiento, pero a la hora de establecer las bases teóricas para comenzar un estudio de la música actual desde una perspectiva sociológica, nuestro punto de partida debe estar en las teorías del gran sociólogo alemán, tanto por su alto grado de conocimiento metodológico, como

filosófico. Muchos son los interrogantes que se plantean a la hora de explicar el por qué de este interés de Weber, cuya formación musical no pasaba del nivel de buen aficionado, por el estudio de la música. Quizá, su principal objetivo era descubrir formas racionales que permitieran dominar el elemento irracional que se encuentra en el discurso musical. A partir de ahí, intentando explicar las principales manifestaciones de la cultura europea a partir de las características de la racionalización, Weber fue uno de los primeros en ver la riqueza que suponía el acercamiento al estudio del hecho musical desde la perspectiva sociológica. A pesar de haber pasado de puntillas por el tema, dejando únicamente algunas páginas dedicadas a la música, hoy sus teorías constituyen una referencia insustituible.

En *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (1921), obra que sólo puede comprenderse correctamente si la situamos en su contexto filosófico apropiado, que se encuentra entre Nietzsche y la crítica cultural de la izquierda radical de la primera mitad del siglo XX, expone comparativamente los fundamentos musicales que las civilizaciones islámica, bizantina, hindú o china han difundido. El desarrollo de estas culturas musicales quedó detenido al carecer de un proceso de racionalización como el que se articula en la sociedad europea occidental. La cultura europea, frente a las otras culturas, supo estructurar el material sonoro armónicamente en acordes. De este modo podemos afirmar que “la música occidental surgió de un campo de batalla histórico en el que las acciones «deliberadamente racionales» y «tradicionalmente racionales» han estado enfrentadas durante siglos. El influjo creciente de la música occidental no se refiere a otra cosa que al progresivo dominio en la batalla de «las acciones musicales deliberadamente racionales» sobre las acciones musicales que sólo tienen legitimación tradicional y que gradualmente son derrotadas en el conflicto. Las acciones musicales deliberadamente racionales son el fruto de la «razón matemática». Su legitimación se deriva de la circunstancia de que las nuevas matemáticas, al igual que la nueva física, pueden completar la tarea de reducir el confuso caleidoscopio de sonidos a unas fórmulas matemáticamente manipulables” (Féher, 1989: 127).

Weber explica la historia de la música a partir de la influencia de factores externos, pero también de factores derivados de la lógica musical, para ello traza un camino muy lineal que nos lleva desde las teorías musicales primitivas, que se basan en una resolución fisiológica o psicológica de momentos de tensión, a la elaboración de una música cada vez más racional, en el sentido en el que adapta sus medios a sus fines. El sociólogo alemán señala que hasta un terreno de experiencias tan interno y tan subjetivo como el de la música puede ser tratado sociológicamente con arreglo a su concepción de la racionalización. Así pues, ve la fijación de modelos sonoros por medio de un sistema concreto de signos, el establecimiento de las escalas bien temperadas, etc., como un síntoma de racionalización progresiva. Weber parte para establecer sus líneas de investigación de la existencia de una relación o paralelismo entre el desarrollo de la sociedad y el de la música que se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas. Es por ello que para desarrollar este presupuesto se centra en un análisis de la historia del lenguaje musical más que de la historia de la propia

música. “Weber considera que la música se ha desarrollado en Occidente en una dirección peculiarmente racional. La creatividad musical se reduce entonces a procedimientos rutinarios basados en principios comprensivos. Así, en el mundo occidental se ha experimentado una transformación del proceso de producción musical que la ha convertido en un asunto calculable que opera con medios conocidos, con instrumentos efectivos y reglas comprensibles. Aunque el proceso de racionalización engendra tensión en todas las instituciones en las que ocurre, dicha tensión resulta especialmente perceptible en la música. Después de todo, se supone que la música es un escenario de la flexibilidad expresiva que, progresivamente, se va convirtiendo en un sistema racional y, en última instancia, matemático” (Ritzer, 1993: 286).

La teoría weberiana defiende que la evolución de la música, como la de la sociedad, se produce dentro de unas categorías conceptuales exactas que vinculan el progreso o evolución musical con el de la sociedad dentro de unos caminos muy concretos. La transformación sonora de la música europea occidental tuvo en la tecnología uno de sus pilares básicos ya que fue la imprenta de Gutenberg, junto con las nuevas técnicas que aparecen a finales de la Edad Media en la construcción de instrumentos de cuerda, los principales hechos que determinaron la evolución del discurso sonoro occidental. Posteriormente, con la organización gremial de los músicos en el siglo XVIII, se proporcionaría la aparición de trabajos fijos en las orquestas de las cortes y municipios quedando la actividad del músico reconocida social y profesionalmente. Las exigencias técnicas provocan técnicas racionales de creación sonora en una dialéctica mutua inseparable. “El elemento técnico está absolutamente indiferenciado del proceso creativo. Del órgano que requiere enormes dimensiones de espacio como son las catedrales e iglesias, se pasa al clavecín que en la mansión burguesa se inserta como «un mueble» más de la casa. Los «instrumentos individuales» permitían la aparición del virtuosismo. Pero, también, de nuevos tipos de músicas populares que poco a poco van secularizando la vida social” (Muñoz, 2001: 32). De este modo el discurso musical queda influenciado por factores económicos, técnicos, políticos o religiosos.

Siguiendo estas premisas, Weber llega a un estudio evolutivo del lenguaje musical, concluyendo que este no se cierra en sí mismo, sino que nace en conexión con una serie de acontecimientos que no son solamente musicales, nace en conexión con las exigencias de comunicación musical de una determinada sociedad y con la progresiva extensión de la racionalización de los lenguajes y de las relaciones sociales. Considera la música como una forma de comunicación, impersonal y anónima, cuyo desarrollo se inserta con múltiples nexos dentro de un proceso más amplio de racionalización que afecta a las estructuras sociales y económicas y que tiene su punto culminante en la expansión del sistema temperado en la época de la aparición del capitalismo industrial. Ahora bien, para que la música tenga el poder de comunicar es necesario ponerla en contacto con la sociedad. Sólo bajo esas condiciones se podrá definir la música como acción social.

La sociología de la música de Weber merece la consideración de científica en base a que no considera el valor estético de la música, sino los diversos condicionamientos entre la música y la sociedad dentro del marco de una ley formal reguladora de la evolución de la estructura interna de ambas. “La gran novedad de la perspectiva weberiana es la de culminar, quizás por primera vez, la tentativa de construir una sociología de la música en la cual la relación música-sociedad no continúe viéndose como una serie de condicionamientos extrínsecos, sino como una ley formal «reguladora» de la evolución de la estructura más interna que presentan la una y la otra. No se trata ya de destacar las condiciones en que se desenvuelve la vida del músico, los problemas que plantea la escucha o el público, las circunstancias económicas que condicionan la creación musical, etc., sino que se trata, primordialmente, de asimilar la estructura interna del lenguaje musical en sus parámetros fundamentales y en su racionalización progresiva” (Fubini, 2000: 398).

La aproximación al hecho musical desde la sociología que plantea Weber resulta especialmente importante en tanto que abre las puertas a una sociología racional y estructural, al hacerse tangible el vínculo que se establece entre la música y la sociedad, en el ámbito estructural interno, y no como una serie fragmentada de condicionamientos de diferentes naturalezas. Sin embargo, la teoría weberiana deja una serie de elementos muy importantes sin analizar, quizá porque su obra quedó inacabada, nos referimos al estudio de la dimensión simbólica de la música, la relación entre la música y la ideología, la recepción musical o el tema de la contribución social del valor estético. Estas limitaciones serán superadas por la aportación de Th. W. Adorno.

LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA COMO CRÍTICA SOCIAL: TH. W. ADORNO.

Si hay un autor que merece un puesto especial a la hora de hablar de la sociología de la música ese es Theodor W. Adorno. Nadie ha estudiado con tanta profundidad y agudeza como lo hizo él los nexos que ligan, estrecha y dialécticamente, a la música con el mundo de la ideología y es precisamente por esto por lo que la obra de Adorno se diferencia radicalmente de toda la sociología de la música anterior y supone un nuevo punto de partida. Adorno supo establecer sus teorías articulando música, crítica y sociedad con un rigor conceptual y un ascetismo depurado. Debido a lo amplio de su análisis nos centraremos aquí en analizar aquellas teorías que ayudan a establecer las bases de la sociología de la música; para ello debemos ser conscientes que la obra de Adorno se encuentra compuesta por una infinidad de enfoques, muchos de los cuales escapan al campo de estudio sociológico. Adorno estaba bien formado en la disciplina estética de la música y tenía mucha experiencia en lo referente al análisis social. En sus teorías no solo contextualizó la estética, sino que introdujo la crítica estética en el análisis de la sociedad. Su obra está imbuida de la convicción de que nunca se deben separar formas estéticas y contenido; teoría de la música y teoría social.

Los estudios de Adorno parten de los enfoques de la teoría marxista, centrándose principalmente en los géneros musicales de la Europa del siglo XIX, utilizando las propias formas musicales como parte fundamental del estudio estético. Ahora bien, a pesar de partir de él, evita y critica duramente la simplicidad del enfoque marxista que reduce su campo de visión a la obra musical como un reflejo de la estructura económica de la sociedad en la que se crea. Su análisis va más allá y considera que la obra musical, si bien está en relación con la sociedad, presenta una autonomía con respecto a ella. Su aportación supera las limitaciones marxistas para tomar en consideración el auge y los efectos de la tecnología y de la organización económica moderna que permite el desarrollo de la cultura de masas y, en consecuencia, la creación de una audiencia de masas. Sostiene que si bien el arte debería ser un fin en sí mismo, en todos los niveles, se hace un uso insidioso de él para reforzar la falsa conciencia del público.

Sus líneas de análisis parten siempre de la obra en sí y de la estructura musical de que ésta hace gala, con el fin de concretar cómo en la misma se deposita, se estructura y toma forma la ideología. Esta actitud no compromete la autonomía de la obra de arte, pese a que el carácter social del arte y su autonomía parecen contradecirse recíprocamente; pero sucede que, justamente, uno de los rasgos más definitorios de la sociología de la música de Adorno consiste en dilucidar los puntos de contradicción dialéctica con el fin de poner en evidencia las fracturas internas del pensamiento y de la realidad. Adorno establece un análisis del hecho musical que no se cierra en la mera descripción de la música en sí misma.

Para poder valorar en toda su importancia el significado y el alcance cultural del pensamiento de Adorno, debemos tener en cuenta la amistad y colaboración que mantuvo con M. Horkheimer y la importante influencia de la atmósfera cultural que la Escuela de Frankfurt desplegó a través del *Institut für Sozialforschung*, que inició su actividad en 1923 dentro de Alemania, para continuar en París como consecuencia del advenimiento del nazismo, y trasladarse después a Estados Unidos. Allí Adorno participó en un proyecto de trabajo que marcaría el comienzo de su amplia aportación al mundo de la sociología de la música. El proyecto se denominó *Princeton Radio Research Project* y consistía en un trabajo sociológico y musicológico en torno al carácter que adopta la comunicación musical a través de los nuevos medios de comunicación y especialmente los radiofónicos. Este proyecto pone de manifiesto el interés de Adorno por el estudio de la industria cultural y de la comunicación de masas y por el análisis del impacto que ejerce sobre la producción y sobre la escucha.

Posteriormente la reelaboración de los resultados de este trabajo servirían como punto de partida para una de sus obras fundamentales sobre la música, su ensayo *Filosofía de la nueva música* (1948). En esta obra dejó de lado el análisis de la música de consumo y de los problemas inherentes a la naciente industria cultural, que retomaría en obras posteriores, y se centró en el análisis de la música contemporánea, intentando demostrar que, en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así su verdad social gracias al aislamiento. Esto a la larga la vuelve árida

y restringe su conocimiento y la capacidad para interpretar su mensaje a pequeños grupos de mentalidad avanzada. Para este análisis se centra en el estudio de los compositores A. Schönberg e I. Strawinsky, dos polos opuestos dentro del mundo musical contemporáneo. La música de Strawinsky es una muestra de la angustia y la deshumanización de la sociedad contemporánea, mientras que la de Schönberg representa la rebelión, la protesta y la revolución radical.

Para Adorno “las únicas obras que cuentan, son las que ya no son obras” (Adorno, 1966^a: 38). Haciendo mención a la depravación del arte musical en una sociedad regida por las leyes que impone la creciente cultura de masas, Adorno observa como la música, que es por naturaleza expresiva y comunicativa como todas las artes, pierde toda posibilidad de expresión y todo poder de comunicación, puesto que la sociedad de masas industrial, comercializa toda forma de cultura volviéndola trivial, alienándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio, de este modo el *fetichismo de la mercancía* penetra en los poros del hecho musical y genera una percepción trastocada del mismo. Ante esta situación, quizá el aislamiento y el silencio sean las únicas armas del músico que quiera conservar en su obra el carácter de verdad. La sociedad contemporánea modifica la aspiración de la obra artística: la verdad desplaza a la belleza. Así, toda la actividad comunicativa y revolucionaria de la música peligra si ésta se convierte en una mercancía, en una actividad regulada por las relaciones económico-sociales. Si el arte musical acepta estos cambios y se reduce a un simple juego, entonces habrá de renunciar a la verdad, perdiendo en tal caso el único derecho que tenía a la existencia. “Debido a este dilema la música se encuentra en una dramática situación dialéctica ya que para permanecer fiel a su destino de obra musical, de lenguaje humano, de comunicación entre los hombres, debe ignorar al elemento humano y sus lisonjas, bajo las que debe reconocer la máscara de la inhumanidad” (Fubini, 2000: 417), la música para volver a tener poder de comunicación, para evitar estar corrompida y alterada, debe ignorar los presupuestos de la sociedad que la coloca en el centro del universo creado por las industrias culturales.

Uno de los núcleos capitales del pensamiento de Adorno, de mayor interés a nivel teórico, es la relación que establece entre la música y la sociedad. Esta relación que, analizada desde la perspectiva marxista resulta demasiado simple, es considerada por Adorno como una relación enormemente problemática y que para su comprensión debe incluir necesariamente un discurso acerca del valor estético de la obra. En realidad, el valor estético no es algo que se añada o se superponga al valor comunicativo y social del lenguaje musical, sino que es un hecho social en sí. Debido a esto la relación música-sociedad es extremadamente problemática porque entre ambas no se da una relación de causa-efecto; la música es un hecho social porque está en la sociedad y, por lo tanto, lo verdaderamente importante será conocer cuál es la función o funciones de la música dentro de ésta. La sociedad se define en música de forma extremadamente indirecta y mediata, por lo que la obra de arte no debe ser coherente necesariamente con las estructuras de la realidad. Por el contrario, cuanto más auténtico es su valor estético, tanto más problemática, contradictoria y compleja

será su relación con la realidad. La música, en ningún caso, ejerce una función preestablecida socialmente; sin embargo, desde el momento en que existen tantos tipos diferentes de música y de sociedades, la tarea del sociólogo de la música habrá de consistir en determinar qué funciones desempeña la música dentro de las diferentes sociedades.

Adorno intenta incorporar todos estos componentes a una comprensión total de la forma musical y su relación con la sociedad. Para ello parte de la idea de que la música y la sociedad no se hallan en una relación de dependencia directa y, para él, la música no es un espejo de la sociedad. En realidad, la música mantiene una relación tanto más directa con la sociedad cuanto menos auténtica sea. Con esta afirmación Adorno vuelve a anticiparse a su tiempo y nos hace ver como realmente la obra que queda ligada estrechamente a la sociedad es aquella que ha sido manipulada por la estructura social, creada a su imagen y semejanza, aquella que ha sido construida por la cultura de masas para su fácil comercialización. La música que consigue escapar de las garras de la cultura manufacturada, será una obra auténtica pero tendrá que pagar el precio de no tener nada que ver con la sociedad, de verse marginada, apartada, entendida únicamente por una minoría que debe aprender a valorarla. Esto no significa que la obra auténtica escape al análisis sociológico o que no posea relación alguna con la sociedad, sino que, al ser auténtica, la obra vuelve tal relación mucho más problemática y dialéctica. La obra musical auténtica y autónoma no realiza un valor estético al margen de la sociedad, sino que representa prioritariamente un valor en oposición a la sociedad constituida. “En la concepción de Adorno la obra no es la simple continuación de la sociedad a través de otros medios; tampoco la sociedad se convierte directamente en algo visible gracias a la música” (Fubini, 2000: 419). Mediante el desarrollo de esta idea, Adorno determina su particular diferencia entre la música culta y la música popular. “Para Adorno la música seria exige una respuesta por parte del oyente, mientras que la música popular no aporta más que una mera distracción de fondo. Solo en la música seria es donde se suponen normas de originalidad y alta competencia técnica, mientras que la música popular es simplista y carece de originalidad, porque no ha sido creada sino producida mediante la división del trabajo entre ejecutantes de tareas segmentadas” (Adorno en Zolberg, 2002: 174).

Otra teoría importante, dentro del análisis sociológico de la música que establece Adorno, es la que parte de la idea de que en toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta, en calidad de antagonista, la sociedad en su totalidad. La música tiene mucho que ver con las clases sociales, en la medida en que en ella se imprime a fondo la relación de clases. La música contiene, en menor o en mayor cantidad, *ideología* según el grado de conciencia objetiva implícito en ella. “El arte, en general, y la música, en particular, no son el reflejo pasivo de un estado de hecho. En su relación dialéctica con la realidad, el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada” (Adorno, 1966b: 35). La música puede asumir una función estimulante

dentro de la sociedad; puede denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas y desenmascarar el orden constituido. La música es algo semejante al lenguaje, pero no es un lenguaje. Tiende al fin de un lenguaje desprovisto de intenciones. La música, carente de todo pensamiento absoluto, dejaría de ser música y devendría impropriamente lenguaje. “La música vive, por tanto, en esta tensión dialéctica, que se refleja en las vicisitudes históricas” (Adorno en Fubini, 2000: 421).

En la *Introducción a la sociología de la música* (1975) encontramos otro tema novedoso que se va a convertir en un importante punto de referencia para otros sociólogos posteriores, nos referimos a su particular tipología jerárquicamente ordenada de los oyentes de música. Mediante un análisis de la conducta típica del acto de escuchar extrae conclusiones concernientes al significado cambiante de la escucha al ubicarla en sus contextos históricos y tecnológicos. Rastrea las funciones cambiantes de la música, contrastando su papel como arte en oposición al entretenimiento, la publicidad, hacer ruido o la decoración. Adorno demuestra que no todo el mundo recibe la música de la misma manera.

De esta forma, clasifica a los oyentes en distintas categorías. En primer lugar tendríamos al *experto*, que puede definirse como el tipo adecuado de oyente. Sería el oyente totalmente consciente, cuya atención lo capta todo y, al mismo tiempo, almacena todo lo que ha oído. El segundo tipo es el llamado *buen oyente*, que también escucha más allá del detalle musical; establece interconexiones de una forma espontánea, juzga con unas buenas bases, sin seguir simplemente categorías de prestigio o las ideas arbitrarias del gusto. El tercer tipo sería el *consumidor cultural*, es el oyente asiduo, bajo ciertas condiciones incluso insaciables, es el coleccionista de discos. Muestra respeto por la música como bien cultural. Esta actitud oscila desde el sentimiento de un serio compromiso hasta el vulgar esnobismo. El cuarto tipo es el *oyente emocional* con una relación con la música menos rígida e indirecta que la del consumidor cultural. Su forma de escuchar sólo sirve para producir impulsos instintivos. Le es útil una fuente de irracionalidad que le permite seguir la música de manera casi obsesiva. El último tipo de oyente sería el *oyente debido al resentimiento*, este tipo no tiene nada que ver con la música, sólo con la política, aprecia una obra de arte porque reconfirma su sentimiento de superioridad nacional y racial. Como vemos la tipología de oyentes expuesta por Adorno oscila entre los expertos casi profesionales hasta los más pasivos, las masas inexpertas.

Terminamos este repaso a la sociología de la música de Adorno trayendo otra de las muchas *profecías* que encontramos en sus obras y que tienen cabida en la sociedad actual y no pueden pasar desapercibidas para el sociólogo de la música. Para Adorno, en una sociedad donde incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada e inundada por las relaciones económico-sociales, en las que el individuo está alienado debido a que el sistema capitalista ha terminado con la autonomía y la libre creatividad a base de producir una estandarización que ha implicado al arte hasta degradarlo a la categoría de producto comercial, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. En esta sociedad, que se parece demasiado a la

actual, la música corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser profanada, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego.

CONCLUSIONES

Siguiendo las líneas de investigación de Weber y Adorno, analizando las diversas influencias en su pensamiento y lo que han aportado al estudio del hecho musical, hoy podemos decir que el estudio de la música ha sido una constante en el pensamiento sociológico de todos los tiempos. La sociología ha intentado descifrar el papel de la música en la sociedad, en la educación, el porqué de sus efectos, su poder comunicativo, etc. Ahora bien, cabe preguntarse porqué en la actualidad la sociología de la música no es una disciplina desarrollada. Quizá el principal problema lo podemos encontrar en que aunque la música ha sido objeto de estudio para los grandes sociólogos, nunca ha habido una gran producción literaria que desarrolle el corpus teórico de la disciplina. Los estudios sociológicos se han ido difuminando a lo largo de la amplia literatura sociológica sin agruparse en un paradigma concreto. Además, muchos de los acercamientos sociológicos a la música carecen de perspectiva sociológica para perderse, únicamente, en el estudio de la estética musical, descuidando su perspectiva social. Las teorías de Weber y Adorno han sentado las bases para entender que la forma de unir estos enfoques teóricos sobre la estética musical al objeto de estudio de la sociología de la música es considerar que el valor estético es también un valor social, y por tanto, es poco preciso establecer un acercamiento a la dimensión estética de la música con otras orientaciones que prescindan de la sociología, ya que cualquier otra aproximación será inadecuada para explicar todo lo que engloba el fenómeno musical.

Podemos analizar sociológicamente la música y comprobar que, sea del tipo que sea, siempre ha acompañado al hombre, en su casa, en el trabajo, en su vida interior o en su vida social, individualmente o en grupo. Esto nos hace afirmar que la sociología de la música debe considerar a ésta como una esfera institucional que, por sus funciones tradicionales, extraordinariamente importantes, está en condiciones de lograr procesos de identidad social. La música se presenta como un lenguaje universal mediante el cual podemos expresar estados de ánimo, emociones o, dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos. La música es el arte puro por antonomasia, unas veces se sitúa más allá de las palabras, otras veces juega con ellas, a veces va cargada de significado y otras no posee función expresiva y no dice nada porque no tiene nada que decir, y es entonces cuando representa la forma más radical, más absoluta, de la negación del mundo y, especialmente, del mundo social, que efectúa toda forma de arte. El hecho musical se revela como una parte importante del mundo simbólico del ser humano, es participación, comunicación e interacción. Como actividad simbólica que es, ha de ser vivida y experimentada socialmente para que se puedan verificar su realidad, su eficacia y su poder comunicativo. El sonido posee valores rituales, simbólicos, terapéuticos, mágicos, etc., que se han sedimentado en las expresiones musicales

originales de cada grupo o comunidad. Para descifrar el mensaje que posee toda composición musical, para comprender mejor su riqueza, es necesario entender su estructura y la forma de la música, estructura y forma que quedan determinadas por las características de la sociedad que las crea, las hereda o las interpreta.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1962): *Prisma: la crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona, Ariel.
- ADORNO, Theodor W. (1966^a): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp.
- ADORNO, Theodor W. (1966b): *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur.
- ADORNO, Theodor W. (1970^a): *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel.
- ADORNO, Theodor W. (1970b): *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona, Tusquets.
- ADORNO, Theodor W. (1972): *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos.
- ADORNO, Theodor W. (1975): *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (2000): *Sobre la música*, Barcelona, Paidós.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Escritos musicales I-II*, Madrid, Akal.
- ANDRÉS, Ramón (2008): *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado.
- DON MARTINDALE (1963): “La sociología de la música de Max Weber”, en *Comunidad, carácter y civilización*, Buenos Aires, Paidós.
- FÉHER, Ferenc (1989): “Música y racionalidad”, en Héller, Ágnes y Féher, Ferenc: *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, pp. 122-135.
- FUBINI, Enrico (2000): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- GAVILÁN, Enrique (2008): “Münchhausen sale del pantano: la filosofía de la música de Theodor W. Adorno”, en *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Madrid, Akal, pp. 47-78.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor.
- LANZA, Andrea (1980): *Historia de la música. El siglo XX*, Madrid, Turner.
- MUÑOZ, Blanca (2001): “Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico”, en *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, nº 18, pp. 23-37.
- RITZER, George (1993): *Teoría sociológica clásica*, Madrid, mcgraw-Hill.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo (1983): “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”, en *Papers. Revista de sociología*, nº 29, pp. 9-61.
- WEBER, Max (1993): “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en *Economía y sociedad*, Madrid, FCE, pp. 1118 - 1183.
- WEBER, Max (1987-1988): *Ensayos sobre la sociología de la religión, I-III*, Madrid, Taurus.