



Cultura y Economía. Serie de documentos

# El papel de la cultura como dinamizadora del progreso social

Paula Coronas Valle

El Instituto Econospérides no se solidariza necesariamente con las opiniones, juicios y previsiones expresadas por los colaboradores, ni avala los datos que éstos, bajo su responsabilidad, aportan.

© Instituto Econospérides para la Gestión del Conocimiento Económico

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, así como la edición de su contenido por medio de cualquier proceso reprográfico o fónico, electrónico o mecánico, especialmente imprenta, fotocopia, microfilm, *offset* o mimeógrafo, sin la previa autorización escrita del editor.

## 1.1. Funciones de la estética musical en las leyes de la sociedad y del pensamiento humano

### 1.1.1. Introducción a la estética musical

La estética musical estudia la filosofía y el pensamiento artístico de la música. En una concepción más amplia, hacia la que camina el pensamiento musical contemporáneo, adquiere un significado global, integrando múltiples aspectos de la nueva música en las experiencias interpretativa y compositiva. También añade un enfoque panorámico desde el ámbito de la percepción, y profundiza sobre las metodologías historiográficas vigentes, sobre los mecanismos estilísticos y lingüísticos de la actualidad.

Si en otros tiempos era posible hacer una clara distinción entre los estudios de teoría de la música y los de estética, hoy, en cambio, no lo es, por cuanto se ha evolucionado hacia la integración de un campo en el otro. Paralelamente, los estudios sobre acústica, psicología musical, formas musicales y las investigaciones desarrolladas en torno a la antigua teoría de la música y los sistemas musicales ajenos a la tradición occidental, han modificado la forma de concebir la estética musical.

En la esencia de la estética musical se encuentra arraigada la expresión musical y el mensaje de comunicación lanzados por el compositor, incluyéndose dentro de esta significación las características estilísticas que el creador pone de manifiesto en su obra. Por esta razón, cuando nos referimos al estilo y a la estética de un compositor actual, estamos hablando de conceptos referentes al sello artístico, muy difíciles de desligar uno del otro.

La evolución de la estética musical es análoga a lo sucedido en otros campos de la reflexión estética, que afecta al arte en general. Toda aproximación a la música presenta un fundamento filosófico, una relación implícita con aspectos globales de la cultura y del pensamiento. Por su acentuada interdisciplinaria y por su intencionada fragmentación, la estética musical está ligada hoy más que nunca a las leyes de la sociedad y del pensamiento humano.

Por todo lo expuesto anteriormente, consideramos necesaria la mención expresa de dos grandes pensadores, músicos y estetas del siglo XX, que han abierto nuevos horizontes

en el campo musical, pues lo han puesto en relación con otras disciplinas: Leonard B. Meyer<sup>1</sup>, cuya investigación se centra en el terreno del significado de la música, aproximando la psicología al desarrollo de la estética musical; y Theodor Wiesengrund Adorno<sup>2</sup>, del cual extraemos grandes aportaciones en el terreno de la sociología y del pensamiento musical.

### 1.1.2. Leonard Meyer: Estética y psicología

La obra del investigador americano Leonard Meyer es uno de los mejores testimonios escritos que resumen la función imprescindible asumida por la psicología, en el desarrollo de la estética musical. Su pensamiento se apoya en la psicología de la forma y en la teoría de la información como instrumentos capaces de suministrar una eficiente interpretación de la estructura del discurso musical y del tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente, de lo cual se deduce que el centro de su investigación se basa en el significado de la música<sup>3</sup>, aunque estrechamente vinculado con el de su comunicación, entendiendo éste conjunto de relaciones internas de la estructura de la obra en conexión con la respuesta del oyente.

José Luis Turina, en la introducción a la versión española de *Emotion and Meaning in Music*, considera la relevancia de este trabajo científico en torno a la perspectiva psicológica del hecho musical:

“A mi modo de ver, con la aparición en lengua castellana de *Emotion and Meaning in Music* se salda una deuda –no por antigua, prescrita- que la reciente eclosión en nuestro idioma de una abundante literatura teórica y analítica en relación con la música tenía contraída con una de las obras pioneras en el acercamiento psicológico al hecho musical”<sup>4</sup>.

Como vemos a continuación, Leonard B. Meyer se aproxima, a través de su estudio, a las teorías de la Gestalt y de la información, interesándose particularmente por el modo en que los aspectos perceptivos del hecho musical inciden en la experiencia estética afectiva

---

<sup>1</sup> Leonard B. Meyer: investigador americano. Recogemos a continuación algunas de las principales ideas contenidas en su libro *Emoción y significado en la música*. Alianza Música, Madrid 2001.

<sup>2</sup> Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969): *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires, Sur, 1966.

<sup>3</sup> Cfr. Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, traducción e introducción de José Luis Turina Santos, p. 23.

<sup>4</sup> José Luis Turina en: Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 12.

del oyente, originando un complicado sistema de sensaciones psíquicas, a las que denominamos, genéricamente, emoción, que, a su vez, confieren un significado concreto a la música. También se identifica con el análisis schenkeriano, pues desarrolla en los últimos capítulos del mencionado libro la hipótesis de unos posibles estudios universales lingüístico-musicales mediante la ampliación de su teoría a lenguajes y estilos primitivos no occidentales.

“De este modo, el objeto principal de este ensayo es doble: de un lado, establecer el modo en que los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de forma (de Gestalt) determinada ante los estímulos musicales que recibe; y de otro, las expectativas de una forma concreta que de este modo se generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, como resultado de lo cual se produce en el oyente una emoción musical que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee”<sup>5</sup>.

Para Meyer es necesario diferenciar dos posiciones fundamentales con respecto al significado de la música:

“La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical, y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Llamaremos al primer grupo los absolutistas y al segundo los referencialistas”<sup>6</sup>.

Ahora bien, dentro del campo de los absolutistas, debemos hacer otra clasificación: entre los formalistas, quienes piensan que el significado de la música consiste en la percepción y en la comprensión de las relaciones musicales en el interior de la obra; y los expresionistas, que consideran que las mismas relaciones son capaces de generar sentimientos y emociones en el oyente. La diferencia entre ambas formas de entender la música radica básicamente en la educación y en el enfoque personal que cada individuo adopte. Meyer añade aún otra división más:

“Se podría dividir a los expresionistas en dos grupos: los expresionistas absolutos y los expresionistas referenciales. El primer grupo cree que los

---

<sup>5</sup> José Luis Turina en: Leonard B. Meyer. *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial. Madrid, 2001, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

significados emocionales expresivos surgen en respuesta a la música y que existen sin referencia al mundo extramusical de los conceptos, las acciones y los estados emocionales humanos, mientras que el segundo afirma que la expresión emocional depende de la comprensión del contenido referencial de la música”<sup>7</sup>.

El investigador señala tres errores existentes, desde sus comienzos, en la psicología de la música: hedonismo, atomismo y universalismo. En la actualidad sostiene un enfoque más inteligente del asunto: “el trabajo de los psicólogos de la Gestalt ha mostrado sin lugar a dudas que la comprensión no estriba en percibir estímulos sencillos o combinaciones sonoras simples aisladas, sino que consiste más bien en agrupar estímulos en modelos y relacionar estos modelos entre sí”<sup>8</sup>.

“El hedonismo es la confusión de la experiencia estética con lo sensualmente grato. [...] El intento de explicar y comprender la música como una sucesión de sonidos y complejos sonoros separables y diferenciados es el error del atomismo. [...] El error del universalismo es la creencia en que las respuestas obtenidas por medio de experimentos o de cualesquiera otras maneras son universales, naturales y necesarias”<sup>9</sup>.

Meyer analiza en su estudio sobre la respuesta emocional a la música, su relación con el estímulo, estableciendo conexión entre los testimonios introspectivos de los oyentes y el de los compositores, intérpretes y críticos. Expone y describe los conceptos de “evidencia subjetiva” y “evidencia objetiva”: las respuestas psicológicas y el comportamiento, respectivamente. También habla de la teoría psicológica de las emociones, y más concretamente, de la teoría de las emociones relativas a la experiencia musical.

“La experiencia de la inquietud musical es muy similar a la experimentada en la vida real. Tanto en la vida como en la música, las emociones parten esencialmente del estímulo. La inquietud musical parece guardar analogías directas con la experiencia en general; nos hace sentir algo de la insignificancia e impotencia del hombre enfrentado con los inescrutables designios del destino”<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 26 y 27.

<sup>10</sup> Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial. Madrid, 2001, p.

Tal y como aclara Enrico Fubini, “el problema del significado está estrechamente enlazado con el de la comunicación. El significado no es una propiedad de la música en cuanto tal; no actúa como puro estímulo. La música puede adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales. Un sonido, o incluso una serie de sonidos, carece de por sí de significado [...]. La percepción del significado del mensaje musical no es una contemplación pasiva, sino un proceso activo que compromete toda nuestra psique”<sup>11</sup>.

Meyer se apoya en una definición general del significado: “cualquier cosa adquiere significado si indica, está conectada o se refiere a algo que está más allá de sí misma, de modo que su plena naturaleza apunta a y se revela en dicha conexión”<sup>12</sup>. Cuando explica su teoría sobre el significado y el afecto, parte de un proceso psicológico que reconoce que la experiencia afectiva es dependiente de la cognición inteligente y de la intelección consciente, y ambas implican percepción.

“Que una pieza de música dé lugar a una experiencia afectiva o una experiencia intelectual depende de la disposición y de la ejercitación del oyente. [...] Aquellos a los que se ha enseñado a opinar que la experiencia musical es principalmente emocional y que están por tanto dispuestos a responder afectivamente, probablemente lo harán así, mientras que aquellos oyentes que han aprendido a comprender la música en términos técnicos tenderán a hacer de los procesos musicales un objeto de consideración consciente. Esto probablemente justifica el hecho de que la mayor parte de los críticos cualificados y de los especialistas en estética favorezcan la posición formalista”<sup>13</sup>.

En relación al proceso de comunicación musical, Meyer defiende la teoría de Georges H. Mead, según la cual la comunicación sólo se produce cuando un gesto tiene el mismo significado para el individuo que lo hace y para el individuo que responde a él:

“Es esta interiorización de los gestos, lo que Mead llama adoptar la actitud del otro (el público), lo que permite que el artista creativo, el compositor, se comunique con los oyentes. Como el compositor es también un oyente, es capaz de controlar su inspiración con referencia a éste”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Musical, Madrid 1988, capítulo 13: *Leonard Meyer: estética y psicología*, pp. 366 y 367.

<sup>12</sup> Morris R. Cohen: *A Preface to Logic*. Nueva York, Henry Holt & Co., 1944, p. 76.

<sup>13</sup> Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial. Madrid, 2001, p. 58.

<sup>14</sup> Georges H. Mead: *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social*. Traducción: Floria Mazia. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1999, Colecc. Paidós Básica, p. 47.

Es destacable su estudio en torno a la experiencia estética que hace nacer la obra de arte, como aspecto de la vida creativa del compositor, en el que intervienen numerosos procesos y actitudes mentales. También señala la actitud y el papel del oyente dentro del proceso de creación artística:

“Precisamente porque está adoptando la actitud del oyente, el compositor se vuelve consciente y sabedor de su propio yo, su ego, en el proceso de creación. En este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y él mismo como público, el compositor se vuelve consciente y objetivo.

Pero aunque el oyente participa en el proceso musical, asumiendo el papel que el compositor concibió para él, y aunque debe, en cierto sentido, crear su propia experiencia, no necesita para ello adoptar la actitud del compositor. A diferencia del compositor, el oyente puede (y frecuentemente lo hace) “abandonarse a la música”, y seguir y responder a los gestos sonoros creados por el compositor, puede llegar a olvidarse de su propio ego, que literalmente se ha vuelto uno con el de la música”<sup>15</sup>.

Finalmente, Meyer asegura que lo que es significativo en determinado estilo, en cierta sociedad, puede no serlo, en absoluto, en otro grupo humano de distintas características.

“Este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo”<sup>16</sup>.

### 1.1.3. Theodor Wiesengrund y la sociología de la música

En el ámbito de la sociología de la música del siglo XX, merece una mención especial la figura de Theodor Wiesengrund Adorno. Hoy, su obra continúa vigente por su originalidad y rigor. Para valorar la importancia de su extensa obra, señalamos el hecho de que ningún musicólogo, hasta este momento, había analizado los nexos que ligan la música

---

<sup>15</sup> Leonard B. Meyer: *Emoción y significado en la música*. Alianza Edit., Madrid, 2001, p. 59.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 60.



con la ideología. Es precisamente este aspecto el que caracteriza la sociología musical de Adorno.

Su análisis musical va siempre mucho más allá de la música en sí misma. Su pensamiento parte de una síntesis de moldes ideológicos diversos, tales como el hegelianismo, el marxismo, el psicoanálisis, y la fenomenología. Se le relaciona con su amigo Horkheimer<sup>17</sup> y con la Escuela sociológica de Frankfurt.

“Aunque Adorno utiliza en sus investigaciones recursos que son propios del pensamiento marxista, evita cuidadosamente, no obstante, incurrir en el sociologismo fácil, según el cual la obra de arte no es más que el reflejo superestructural de la estructura económica de la sociedad de que se trate”<sup>18</sup>.

En 1938, Adorno es nombrado director de los servicios de investigación radiofónica de la Universidad de Princeton. En colaboración con Horkheimer, colabora en el trabajo sociológico y musicólogo *Princeton Radio Research Project*, en torno a la comunicación musical a través de los nuevos instrumentos radiofónicos. A través de dicho estudio deja constancia de sus aportaciones en relación con el estudio de la industria cultural y de la comunicación de masas. Algunos años más tarde, en 1948, finaliza el ensayo *Philosophie der neuen Musik*<sup>19</sup>, que se ocupa de la música contemporánea, en particular de dos compositores de estética antagónica: Schönberg y Strawinsky.

La música se encuentra hoy “en una dramática situación dialéctica: para permanecer fiel a su destino de obra musical, de mensaje humano, de comunicación entre los hombres, debe ignorar al elemento humano y sus lisonjas, bajo las que debe reconocer la máscara de la inhumanidad”<sup>20</sup>. Adorno se adelanta, a través del mencionado célebre ensayo, a los cambios y rasgos que definirán las recientes vanguardias. Anuncia la debatida cuestión en torno a la expresión musical, y a la organización y puesta en escena de la obra de arte como espectáculo en salas de concierto o en teatros.

---

<sup>17</sup> Max Horkheimer fue uno de los miembros más prestigiosos –y director hasta su jubilación, acaecida en 1963- del Instituto para la Investigación Social, centro que se convirtió en el marco institucional de la denominada Escuela de Frankfurt. Adorno conoció a Horkheimer cuando cursaba estudios de filosofía en la Universidad de Frankfurt en los años 1922-23.

<sup>18</sup> Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 415.

<sup>19</sup> Hay traducción al castellano: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966.

<sup>20</sup> T.W. Adorno en: Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 418.

“La música contemporánea es, sin duda, un producto difícil y la fractura que se origina entre dicha música y el público –que se manifiesta como un dato fáctico de la situación cultural actual- no puede superarse más que a través de una mistificación. La dificultad que entraña el acto de escuchar tal música –y también en esto el discurso de Adorno es perfectamente transferible a la más reciente vanguardia representada por la escuela post-weberniana- es inherente a su estructura o, mejor aún, a la negación que lleva a cabo de toda estructura en el sentido tradicional del término, ya que la estructura se plantea como antítesis del concepto de obra acabada”<sup>21</sup>.

La relación entre música y sociedad constituye uno de los núcleos de su pensamiento. Para Adorno, la obra no es la simple “continuación de la sociedad a través de otros medios”<sup>22</sup>; tampoco la sociedad “se convierte directamente en algo visible gracias a la música”<sup>23</sup>. Como vemos, en su discurso confluyen la crítica social y la crítica estética. Su planteamiento de la sociología musical es innovador: considera que la música está en la sociedad, y es por tanto, un hecho social, por lo que le interesa la función de la música en la sociedad.

En 1962, publica la *Introducción a la sociología de la música*, en la que Adorno refleja pensamientos que ya había expresado anteriormente:

“En toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta la sociedad en su totalidad como antagonista. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si la música se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución”<sup>24</sup>.

En su relación dialéctica con la realidad destaca lo siguiente:

“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”<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 418.

<sup>22</sup> T.W. Adorno en: Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 420.

<sup>23</sup> Ibidem

<sup>24</sup> T.W. Adorno en: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt, 1962. Traducción al italiano: *Introduzione alla sociologia della musica*, Turín, Einaudi, 1971, pp.83-84.

<sup>25</sup> T.W. Adorno en: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966 (Libros de Música, 8), p. 95.

Se deduce que la música puede asumir una función estimulante dentro de la sociedad, “puede denunciar la crisis y la falsedad, desenmascarar el orden constituido”<sup>26</sup>. Con este pensamiento filosófico nace el discurso de Adorno, en relación a la música contemporánea, posteriormente analizado por Fubini:

“En la sociedad de hoy en día, en que 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 la sociedad industrial y capitalista ha sofocado la autonomía y la libre creatividad, produciendo una estandarización en aumento progresivo que ha implicado al mismo arte, hasta degradarlo a la categoría de producto comercial sujeto a las leyes del mercado, en una sociedad como la descrita, la música también corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser profanada, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego”<sup>27</sup>.

Poco tiempo después de haber escrito su ensayo sobre Schönberg y Strawinsky, Adorno, declaró que la música moderna, la vanguardia de los primeros decenios del siglo XX, estaba ya envejecida. Su actitud apostó por las nuevas tendencias estéticas de vanguardia, tales como las de Boulez, de Stockhausen, e incluso de Cage, aunque se refleja a través de su producción, cierto temor a que el empuje destructivo y revolucionario de la vanguardia ya se estaba agotando.

“Adorno concibe solamente dos caminos posibles para la música, que ve encarnados simbólicamente en Schönberg y en Strawinsky: los dos polos diametralmente más opuestos dentro del mundo musical contemporáneo. La música de Strawinsky representa la aceptación del hecho consumado, de la situación presente; simboliza el endurecimiento de las relaciones humanas. [...] La música de Strawinsky, con su artificiosa recuperación del pasado, objetivándolo, cristalizándolo, poniéndolo fuera de la historia, viene a ser la vía que conduce a la inautenticidad, a la trágica disociación del mundo moderno; en suma, la música de este compositor refleja fiel y genialmente, aunque pasivamente, la angustia y la deshumanización de la sociedad contemporánea. Schönberg representa la rebelión, la protesta, la revolución radical y ausente de compromisos. La dodecafonía de Schönberg es, pues, para la música, la única vía que conduce a la autenticidad”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Enrico Fubini en: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 422.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 422.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp.422 y 423.

La construcción dodecafónica representa para Adorno la rebelión contra la tonalidad, contra el sistema musical tradicional. Por tanto, considera que la dodecafonía evita el riesgo de estandarización que puede sufrir la música para la sociedad de masas:

“La dodecafonía o técnica integral de la composición no surgió en vista del estado integral ni tampoco con la idea de dominar éste, sino como tentativa de asirse a la realidad y de absorber aquella angustia terrorífica con la que se corresponde, precisamente, el estado integral. La humanidad del arte debe ser superior a la del mundo por obra del amor del hombre”<sup>29</sup>.

Apreciamos que la filosofía de Adorno se anticipa proféticamente, en los años cincuenta, a la evolución de las tendencias musicales de vanguardia: serialismo, post-serialismo, música aleatoria, estocástica y electrónica. Su libro *Disonanzen: El envejecimiento de la nueva música* pone en guardia contra cierto manierismo revolucionario, estéril de por sí y muy alejado de los ideales y de los sentimientos que habían movido a la Escuela de Viena y a los inventores de la dodecafonía.

“El envejecimiento de la nueva música no significa otra cosa que la gratuidad de un radicalismo que se manifiesta en la nivelación y en la neutralización del material, lo que no vale ya nada. No vale ya nada espiritualmente porque, empleándose los acordes sin la precaución con que se les había compuesto y gozado hasta entonces, se les priva de toda substancia, de toda capacidad de expresión y de toda relación con el sujeto; ni tampoco vale ya nada materialmente porque hoy nadie se escandaliza ya con la dodecafonía”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Th. Adorno: *Filosofía Della musica moderna*, Turín, Einaudi, 1959, p. 133.

<sup>30</sup> Th. Adorno: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966, p. 160.