

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

## TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

### La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión

*Gabriel S. S. Lima Rezende (UNICAMP)*

#### **Resumen**

Este artículo presenta una discusión teórica sobre las relaciones entre música y religión, o, más precisamente, entre música y conducta racional motivada por ética religiosa. El tema de la "racionalización de la música", que constituye el eje central del artículo, hace referencia a la obra de Max Weber. Sin embargo, no busca simplemente reconstruir el argumento del autor, ni interpretar sus posibles significados en el conjunto de su obra; el objetivo del artículo es revelar su contribución para la elaboración de una perspectiva analítica para estudios empíricos en los campos de la historia y de la sociología de la música. Para tanto, parte de un problema concreto vinculado a la trayectoria de Antonio Vivaldi e intenta solucionarlo construyendo una intersección entre las perspectivas micro y macrosociológicas de la teoría weberiana sobre la racionalización del mundo occidental.

#### **Palabras clave**

Música y religión, Max Weber, racionalización de la música.

**Fecha de recepción:** octubre 2012

**Fecha de aceptación:** mayo 2013

**Fecha de publicación:** julio 2013

#### **Abstract**

This paper presents a theoretical discussion about the relationships between music and religion, or, more precisely, between music and conduct motivated by religious ethic. The mote of the "rationalization of music", that constitutes the main axis of the paper, makes reference to the work of Max Weber. However, the purpose is not merely reconstruct the argument of the author nor find its possible meanings in the most wide context of his work; our aim is to reveal its contribution to the development of an analytical perspective for empirical studies in the fields of history and sociology of music. In order to accomplish this objective, the paper departs from a concrete problem related to the trayectory of Antonio Vivaldi, and try to solve it by building an intersection between the micro and the macro perspectives of the weberian theory on the rationalization of the western world.

#### **Key words**

Music and religion, Max Weber, rationalization of music

**Received:** October 2012

**Acceptance Date:** May 2013

**Release Date:** July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

## **La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión**

Gabriel S. S. Lima Rezende (UNICAMP)

---

### **Compositor y padre; música y religión: presentación del problema**

Cuando se lleva en consideración una parte significativa de la producción bibliográfica sobre música –sobre todo en lo que se refiere a los trabajos del tipo “vida y obra” de orientación positivista y preocupados en exaltar al personaje biografiado–, se nota, frecuentemente, que la sobrevaloración del individuo creador no pocas veces llevó a una estetización de la vida del compositor como contrapartida de la supuesta genialidad de su música; o sea, su propia vida se presenta como expresión de la excepcionalidad que marcaría su obra. En ese sentido, diversos momentos de la vida del compositor se eligen y organizan de forma lineal y teleológica, de manera que, en las más sencillas, curiosas o dramáticas ocasiones, se trata de encontrar el nexo capaz de remitirlas a la unidad de un destino trazado por los dioses<sup>1</sup>. Sin embargo, no todos los artistas ofrecen al biógrafo materia favorable para que este pueda desarrollar en pleno su labor. Existen casos –como el de Mozart– en los que gran parte de los hechos biográficos parece no hallarse a la altura de la genialidad de la obra<sup>2</sup>. O sea, los hechos “geniales” pueden estar mezclados con los vestigios “impuros” de una vida ordinaria. Resignado, el biógrafo se ve obligado a aceptar la discordancia entre obra y vida, y a resguardar la primera contra los aspectos vulgares de la última.

El *revival* de la obra de Vivaldi que arrancó en la primera mitad del siglo XX, reanimó el interés de los estudiosos sobre su vida. Sin embargo, es posible que la escasez de información haya limitado significativamente los intentos de vincular la “grandiosidad” de su obra a una biografía marcada por hechos

---

<sup>1</sup> Sobre ese tema, véase la discusión presentada por Analía Chernavsky con respecto a la construcción de la biografía de Villa-Lobos (Chernavsky 2003: 21-65). Y, sobre el empleo de la noción del “origen divino” en la historiografía musical, para la explicación del “genio”, véase Allen (1962: 86).

<sup>2</sup> Véase Elias (1991: 61-62).

excepcionales<sup>3</sup>. Es cierto que, además de la salud frágil, lo pasajero de su éxito internacional como violinista y compositor, la caída en la miseria y la muerte en el olvido constituyen una constante en la literatura sobre su “vida y obra”, y que tales hechos biográficos pueden ser movilizados para dotar a la figura de Vivaldi de un aura romántica de individuo singular y genial, que desafía las determinaciones de su tiempo<sup>4</sup>. No obstante, la mayor parte de la narrativa que se repite en los textos consultados de “vida y obra” de Vivaldi describe, en un todo cronológicamente organizado, las vicisitudes de una vida que alternaba la labor en el Ospedale della Pietà, la producción de óperas y conciertos para teatros, y los muchos viajes.

Como también suele ocurrir en las “vidas y obras” de los compositores que fueron consagrados por la historiografía, la narrativa erigida sobre la vida de Vivaldi incluye algunas anécdotas. Una de ellas remite a los inicios de su trayectoria, más específicamente, al punto final de un largo preparo para el

---

<sup>3</sup> “¿Qué decir de su vida? La vida de Vivaldi se conserva arrollada en mucho misterio; es mal conocida, difícil de comprender y de interpretar. No es romanesca como la de Stradella (una verdadera novela), y lo que de ella se sabe no nos enseña gran cosa sobre su arte. Lo poco que podemos deducir tiene como base el ritmo de la vida que llevaba: la existencia de un artista necesitado y mal pagado, siempre en la batalla, dotado de una vivacidad y de una exuberancia extraordinarias, virtuoso, director de orquesta, compositor, director de teatro, corriendo del violín a la ópera, de la oficina del empresario al Ospedale, en donde enseñaba su arte a jóvenes internas, en viajes intermitentes; y, a veces, buscando la perspectiva y la concentración necesarias para elegir y publicar, con meticuloso cuidado, aquellas que consideraba las mejores de la profusión de obra que arrojaba diariamente de su pluma” (Supicic 1997: 424).

<sup>4</sup> “Pese a las muchas cuestiones en abierto con respecto al periodo final de la vida del compositor, no hay dudas que ‘el famoso Vivaldi’ murió en Viena empobrecido, anónimo y desapercibido. El compositor que ‘llenó casi mitad del mundo con sus conciertos’ y que pocos años antes se jactó de ‘mantener correspondencia con nueve grandes príncipes’ fue enterrado en la ciudad musical de Viena bajo el resonar de las ‘campanas de los pobres’, sin que el mundo musical, aparentemente, haya tenido la menor noticia. Ese estado de cosas puede tener que ver en parte con un cambio de estilo y gusto, y seguramente tiene que ver con el estilo de vida de Vivaldi [...]. Sin embargo, los verdaderos motivos para el modo cómo su carrera musical terminó deben buscarse en otro lugar. Vivaldi encampó el riesgo al intentar vivir como un músico y hombre de teatro en gran medida independiente, sin amarras de servicio. Él solamente ha podido ser bien sucedido en ese intento durante el largo período en que tuvo éxito por sobre el promedio. Él estuvo condenado al fracaso cuando su arte cesó de despertar una respuesta entusiasmada [...].

Esa aguda voluntad por independencia y libertad de movimiento es una expresión de autoconfianza artística y un rasgo general de la personalidad de Vivaldi.”. (Heller 1997: 265-266). Otro ejemplo ilustrativo es el siguiente fragmento, extraído del prefacio del libro de Pincherle: “Debo añadir que no es gran virtud el haber escapado a la tentación de escribir una biografía ficcionalizada. La verdad en este caso es tan buena como una novela — una novela algo melancólica, si uno considera el fin desafortunado del compositor que ha sido por tanto tiempo sobrecargado con honores; una novela idealista y moral, cuando vemos que, después de haber sido olvidado por casi dos siglos, se le revive y recibe con tanto entusiasmo como el que ha despertado en los mejores años de su propia estada en la tierra.”. (Pincherle 1957: 9).

ejercicio del sacerdocio. Poco tiempo después de haberse ordenado padre, en 1703, Vivaldi pronto dejaría de desempeñar oficialmente las funciones de sacerdote y sería admitido como maestro de violín en el Ospedale. En la base de ese cambio de rumbo –que, para aquél que mira su biografía organizada de modo teleológico, será quizá el impulso definitivo para su trayectoria como músico– estaría una supuesta prohibición de dar la misa impuesta por el Tribunal de la Inquisición:

Un día, cuando Vivaldi daba la misa, le vino a la mente un tema de fuga. De pronto dejó el altar de donde oficiaba y se retiró a la sacristía para escribir su tema; luego, volvió para terminar la misa. Fue denunciado a la Inquisición, [...] que] felizmente le consideró como un músico, o sea, un loco, y se limitó a prohibirlo de dar la misa de aquél momento en adelante (Boisgelou, apud Pincherle 1957: 16-17).

Pincherle, cuyo trabajo se transformó en una importante referencia para las futuras investigaciones sobre la vida de Vivaldi, extrae esta cita de la *Table biographique*, manuscrito redactado por Paul-Louis Roualle de Boisgelou (1734-1806)<sup>5</sup>. El propio Pincherle destaca que, al aparecer en aquél manuscrito, “[e]sta versión [...] ha sido, desde entonces, reproducida por muchos biógrafos” (Pincherle 1957: 17). De hecho, dicha versión ocupa más de la mitad de las únicas dos páginas y media dedicadas a Vivaldi en el *Ensayo sobre la historia de la música en Italia* de Orloff (Orloff 1822: 288-291), obra que le sirve de referencia a Talbot (Talbot 1993: 2 y 31). Heller (Heller 1997: 43), se refiere a la anécdota a partir de la obra *Die Violine und ihre Meister* escrita por Wasielewski y publicada en 1869<sup>6</sup>. Otros ejemplos de trabajos que reproducen la narrativa son los de Supicic (Supicic 1997: 423) y Kolneder (Kolneder 1970: 11).

El relato de la hipotética situación vivida por Vivaldi puede leerse sin causar mayores sorpresas; el proceso histórico de su transformación en una anécdota y, posteriormente, de su inclusión en la cadena de hechos que configura la “vida” de Vivaldi confluyen de forma determinante para eso. Sin

---

<sup>5</sup> Oficial retirado del ejército que catalogó los fondos de la Bibliothèque Nationale de Paris. Véase Miloradovitch (Miloradovitch 1983: 48).

<sup>6</sup> Tras una breve consulta a la obra de Wasielewski, no pudo ser comprobada la existencia de la referida anécdota.

embargo, una mirada atenta es capaz de darle nueva vida a esa situación, libertándola del marco moral que la aprisiona<sup>7</sup>. Pongamos atención al hecho que generó la reprehensión a Vivaldi: un padre interrumpe la misa, sale del altar en dirección a la sacristía para apuntar una idea musical, y vuelve a continuación para dar secuencia al ritual. Veamos con más detenimiento lo que está implicado en ese hecho.

Al decir la misa, el padre busca aproximar los mundos sagrado y profano, renovando lazos que conjugan la vida cotidiana de una determinada comunidad en torno a un sentido común de la existencia. Para eso se toca, y, sobre todo, se canta. En la teoría, cuanto más bella la música, mejor sucede el rito; en otras palabras, cuanto más hondamente la música haga penetrar la palabra divina en los espíritus oyentes, más decididamente se afirma su importancia como medio privilegiado para el embellecimiento del ritual<sup>8</sup>. Esa situación estaba claramente articulada, por ejemplo, en el siguiente fragmento del famoso tratado del siglo XIII, en el que el Anónimo IV compara las obras de las dos figuras principales de la escuela musical de Notre Dame:

Y nótese que el maestro Léonin, conforme lo que se dijo, fue el mejor compositor de *organa*, que hizo el gran libro del *organum* a partir del gradual y del antifonario para embellecer el servicio divino. Y este libro se usó hasta el tiempo de Pérotin, que lo refundió y escribió muchas cláusulas, o *puncta*, pues era el mejor compositor de discanto, todavía mejor que Léonin (Grout & Palisca 2010: 110).

---

<sup>7</sup> Al tratársela como anécdota, la narrativa incorpora un carácter ficticio que “libra” tanto el autor como el lector de emitir un juicio sobre la acción, y, al mismo tiempo, permite que su existencia como tal (la de la narrativa transformada en anécdota) sea puesta en juicio. En la “vida y obra” escrita por Supicic, por ejemplo, leemos que “aquel padre singular no habría de oficiar por mucho tiempo: pasados seis o doce meses, paró de rezar la misa. Mucho se habló de ello, se contaron muchos chismes mal intencionados al respecto. Por ejemplo, se difundió la historia de que él se había alejado bruscamente del altar para anotar un tema de fuga que le pasó por el espíritu, en consecuencia, el Tribunal de la Inquisición lo había suspendido de sus funciones”. En Supicic (*op. cit.*, 423) – la cursiva es nuestra. En ninguna de las obras consultadas lo que se transmitió como anécdota es sometido a una reflexión más detenida, como si la necesidad de un juicio moral se le antepusiera. Quizá por ese motivo, los comentarios se detienen frente al problema de su veracidad. Con respecto a eso, se verá que, para nuestra argumentación, lo importante es el hecho de que la “anécdota” existió mientras Vivaldi vivía y – por lo menos a lo que se refiere a la supuesta prohibición – lo llevó a justificarse; véase Pincherle (*op. cit.*, 17). En ese sentido, las biografías suelen citar una carta explicativa escrita por Vivaldi con fecha del 16/11/1737 – véase Talbot (*op. cit.*, 29-30), Heller (*op. cit.*, 43), Pincherle (*op. cit.*, 17), Kolneder (*op. cit.*, 11-12), entre otros. En la bibliografía parece haberse consagrado la versión presentada por el propio Vivaldi, de modo que los motivos para su alejamiento del servicio divino reiteran un alegado problema de salud.

<sup>8</sup> Sin olvidarnos que, según una de las creencias fundamentales de la estética occidental desde la Antigüedad Clásica hasta fines del siglo XVIII: lo que es bello, es bueno y verdadero.

Esa cita remite a un tiempo en el que, como destacamos, la búsqueda por la perfección del arte musical estaba direccionada al servicio del rito sagrado, y con él se conjugaba en un mismo esfuerzo. Sin embargo, en la figura del Vivaldi/padre están en juego dos fuerzas distintas, la musical y la religiosa, y cada una de ellas intenta dirigir sus acciones para fines distintos<sup>9</sup>. Nos preguntamos, por lo tanto: ¿Dónde se rompió la cadena? ¿Cómo pudo una música, que se desarrolló en el interior de monasterios y catedrales a lo largo de siglos, presentarse justamente para un padre como un fin último para sus acciones, y exigirle que decida entre la palabra divina y el puro sonido, sin palabra alguna?

La presentación del problema y el modo como este trabajo propone desarrollarlo remiten a la obra del sociólogo alemán Max Weber, más específicamente a sus reflexiones sobre la racionalización del mundo occidental. Haremos, por lo tanto, una discusión sobre aspectos del pensamiento weberiano que consideramos centrales para comprender el problema presentado, para, al final, volver a mirarlo desde una perspectiva más amplia. Más concretamente, partiremos de sus trabajos en “sociología de la religión” y de su estudio inacabado sobre música<sup>10</sup> para discutir cómo se articulan esas dos esferas de la actividad humana (la religión y la música) dentro de su perspectiva del “desencantamiento” del mundo<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Otra de las anécdotas recurrentes en la bibliografía sobre la vida de Vivaldi es la narrativa transmitida por el propio Goldoni. En sus memorias, este famoso libretista narra una charla que tuvo con Vivaldi. De su reproducción en el texto de Pincherle, extraemos el siguiente fragmento: “El abate, mientras se burlaba de mí, me acercó el drama y me dio papel y un escritorio, y volvió a sostener su breviario y a recitar sus salmos e himnos mientras deambulaba [...]. Hice una recapitulación de lo que el músico querría, y en menos de un cuarto de hora escribí el texto para un aria de ocho líneas divididas en dos partes. Llamé al clérigo y le enseñé mi trabajo. Vivaldi lo leyó y suavizó las arrugas de su frente; lo leyó nuevamente y lanzó gritos de alegría; tiró su libro de oraciones al piso y convocó a Mlle. Giraud.”. En Pincherle (*op. cit.*, 62-63). También aquí se manifiesta, en la figura de Vivaldi, el confronto entre una acción orientada para fines religiosos y una acción orientada por valores estéticos.

<sup>10</sup> En las últimas décadas, la bibliografía especializada sobre el estudio inacabado que Weber dedicó a la música viene subrayando el lugar central que trabajo ocuparía dentro de las reflexiones generales del autor sobre el racionalismo occidental. Véase, por ejemplo, Morató (1988), Waizbort (1995), Braun (1998) y Lima Rezende (2010).

<sup>11</sup> Algunas aclaraciones pueden ser necesarias. En lo que se refiere a su sociología de la religión, es importante destacar que Weber no está preocupado en entender la “esencia” del fenómeno religioso, ni en discutir el contenido o las estructuras de las doctrinas religiosas. Su interés se dirige al “efecto práctico” de esas doctrinas; la religión le importa en la medida en que incita a los individuos a actuar, engendrando conductas regulares de vida. Otra aclaración importante es que Weber trabaja con modelos teóricos que tienen como finalidad “ser un

Para llegar a la presentación del tema de este artículo, elegimos adentrarnos por la ruta de los problemas teóricos de la historiografía musical, problematizando algunas características de determinado tipo de abordaje a la biografía de los compositores. Sin embargo, seguiremos por la vereda que aquella pequeña anécdota nos abrió. El camino recorrido al principio no fue del todo en vano, pues, como se verá a continuación, el centro de la discusión propuesta será justamente el individuo; lo que cambia es la perspectiva de interpretación. Vistas desde el marco ofrecido por la teoría de la racionalización weberiana, las acciones de Vivaldi se presentarán como punto de intersección y realización de procesos histórico-sociales. De ese modo, tenemos como objetivo explícito buscar un espacio para la teoría weberiana en el campo de los estudios musicológicos y en los demás campos de estudios interesados por las relaciones entre música y religión.

### **Magismo y religiosidad de salvación; adecuación y conflicto; homogeneidad y diferenciación de las esferas de la vida**

Para poner el primer ladrillo en un puente que conecte la sociología de la religión de Weber a su estudio inacabado sobre música, podemos recurrir a Jules Combarieu, figura representativa del pensamiento musicológico francés de comienzos del siglo XX y autor de una obra importante sobre las relaciones entre música y magia<sup>12</sup>. Según este autor, en un mundo mágico, los “pueblos primitivos” ven poder y pasiones, espíritus buenos y malos; para ellos, detrás de los truenos y de las olas, del hambre y de la abundancia, incluso de los minerales, “existe un *alguien*” (Combarieu 1910: 96). “Como el alma de la naturaleza”, sigue el autor, la “música es un aliento, *anima*. De esa identidad resulta la idea de un poder ejercible de igual para igual, lo que constituye una de las leyes fundamentales de los ritos mágicos” (*Ibid.*, 97). En ese contexto, la música no es solamente uno, pero sí el medio más importante de la magia.

---

*medio de orientación* ideal-típico” (Weber 2006: 318). O sea, los ideales-tipos construidos y la relación causal entre ellos establecida no pretenden, ni deben, ser confundidos con el curso efectivo de los hechos en la realidad empírica; sirven, antes, como herramientas de gran valor heurístico para su comprensión.

<sup>12</sup> COMBARIEU, Jules, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, Alphonse Picard et fils, éditeurs, 1909.

Es justamente esa la situación que marca el punto de partida epistemológico del análisis weberiano sobre el proceso de racionalización de la música: el “hecho sociológico” de que ella, en las etapas iniciales de su desarrollo, se subordina a la religiosidad mágica en calidad de medio para la ejecución de fines prácticos, sobre todo los relacionados a la cura y/o al culto.

Con eso, ella [la música] se sometió a aquel desarrollo estereotipador al que toda acción mágicamente significativa, así como todo objeto mágicamente significativo, está inevitablemente expuesto. Se trata de obras de arte figurativas o de medios mímicos, recitativos, orquestales, o relativos al canto, (o, como ocurre frecuentemente, de todos juntos) para influenciar a los dioses y demonios (Weber 1921 [1995]: 46 [85]<sup>13</sup>).<sup>14</sup>

El elemento característico de la acción mágica es la estereotipia; la repetición eternamente igual de un comportamiento práctico cuya trasgresión puede aniquilar la eficacia de la magia y provocar la ira de los poderes sobrenaturales. De ese modo, “el registro exacto de las fórmulas sonoras era, en el sentido más verdadero, una ‘cuestión vital’.” (Weber 1921 [1995]: 46 [86])<sup>15</sup>. Weber recuerda, por ejemplo, que “cantar desafinado en las danzas cantadas rituales de los magos indios, llevaba a la ejecución inmediata del imprudente, con la finalidad de atenuar el maleficio mágico o la cólera del dios” (Weber 2006: 48).

Sin embargo, cuando Combarieu dice que por detrás de los fenómenos existe un *alguien*, eso significa que ya se realizó, la mayoría de las veces,

una abstracción apenas aparentemente simple: la representación de ciertos seres [*irgendwelchen*] [que se ocultan] ‘detrás’ de la acción de los carismáticamente

---

<sup>13</sup> A las referencias a las obras de Weber en el idioma original (el alemán), les siguen, entre corchetes, las referencias a las traducciones brasileñas que sirvieron de base para la traducción que aquí se presenta.

<sup>14</sup> Ejemplos concretos de esa situación son la identificación de determinados instrumentos con ciertos dioses o demonios y el empleo de “complejos regulares de fórmulas sonoras típicas” al servicio de dioses o contra demonios específicos.

<sup>15</sup> Parry comprendía el papel de la música en una sociedad en donde reinan las relaciones mágicas en términos semejantes. Según este historiador de la música, “[...] cualquier cosa que es parte de un ritual tiene la tendencia a ser muy cuidadosamente conservada, y en el correr del tiempo a ser estrictamente estereotipada; porque cualquier cosa que las personas escuchan y ven cuando están en el acto de adoración parece compartir lo sagrado de la función, y finalmente se vuelve ella misma una cosa sagrada, cuya intromisión es una profanación.” (Parry 1896: 85).



cualificados objetos naturales, artefactos, animales o hombres y que de alguna manera determinan esa acción – la *creencia en los espíritus* (Weber 1922 [1991]: 228 [280]).

Y la progresiva sublimación y racionalización de esa creencia lleva a la génesis del alma, de los dioses y de los demonios, o sea, de poderes sobrenaturales, cuya mediación con el mundo de los hombres constituye el dominio específico de la acción religiosa<sup>16</sup>.

Esa transición del naturalismo pre-animista al magismo simbolista (que al desarrollarse plenamente constituye el “pensamiento mitológico”) se caracteriza por la expansión de la estereotipia para todo el área de los significados simbólicos, de forma que el “primer y fundamental efecto del círculo de representaciones ‘religiosas’ sobre el modo de vida y la economía es, por lo tanto, generalmente *estereotipador*.”. Consecuentemente, “a la incertidumbre e inhibiciones naturales a todo agente innovador, la religión añade cohibidores poderosos: lo sagrado es lo específicamente invariable” (Weber 1922 [1991]: 231 [283]).

Sin embargo, dicha transición también contiene los gérmenes de la propia posibilidad de superación del mundo mágico: la progresiva *abstracción* en relación al mundo empírico; la génesis y la expansión de acciones que, además de eficaces, son *significativas*; el surgimiento de estratos profesionales (hechiceros); la *intelectualización*<sup>17</sup>. Esa superación suele darse justamente

---

<sup>16</sup> “Mas una vez que aparece un reino de almas, demonios y dioses, que tienen una existencia extraterrena, no palpable en el sentido corriente, pero en regla solamente accesible por medio de símbolos y significados - una existencia que, por consiguiente, siempre se presenta como de sombras y, a veces, como directamente irreal -, eso repercute sobre el sentido del arte mágico. Si detrás de las cosas y de los procesos reales se inserta algo diferente, esencial, anímico, de que los primeros son apenas síntomas o símbolos, no se debe buscar influir en los síntomas o símbolos, y sí en el poder que en ellos se manifiesta, y eso a través de medios que hablen a un espíritu o a un alma; que, por lo tanto, ‘signifiquen’ algo: a través de símbolos. De ese modo, es solamente una cuestión del énfasis que los conocedores profesionales de ese simbolismo logren dar a su fe y a la elaboración mental de esta, de la posición del poder, por lo tanto, que alcancen dentro de la comunidad, dependiendo de la importancia de la magia como tal para el carácter peculiar de la economía y de la fuerza de la organización (que sepan crear) - y una ola de acciones simbólicas cubre el naturalismo primordial. Eso trae, por lo tanto, consecuencias de gran alcance.” (Weber 1922 [1991]: 230 [282]).

<sup>17</sup> “Dijimos entonces”, destaca Weber, “que aquellos tipos de comportamiento que, una vez constituidos en conducta metódica de vida, creaban el germen tanto del ascetismo como de la mística [tipos de conducta basadas en una ‘ética de la convicción’ que, en general, lucha contra las formas de la magia], resultaron, en un primer tiempo, de presupuestos mágicos.”. Sin embargo, el propio autor alerta que “[...] la seguridad de la magia ya comprobada es mucho mayor que el efecto de la veneración de un dios que, por ser demasiado poderoso, no se deje influir por medios mágicos. Por eso el hecho de que se conciben las fuerzas supra-

cuando a esa serie de elementos se suma la acción de un “agente innovador”: el profeta<sup>18</sup>. Vinculado a un atributo esencialmente mágico –el carisma–, el profeta “se distingue del mago por el hecho de que anuncia revelaciones sustanciales y que la sustancia de su misión no consiste en magia, y sí en doctrina o mandamiento” (Weber 1991: 303). O sea, en la medida en que esa “misión” consiste en mostrar que el camino para la “bienaventuranza” no debe ser buscado en los medios extraordinarios ofrecidos por la magia, pero sí a través de una conducta cotidiana racionalmente organizada alrededor de un sentido ético orientado según los mandamientos divinos, sus implicaciones tienden a la devaluación de los medios mágicos de salvación<sup>19</sup> –entre ellos, por ejemplo, la música.

Cuanto más el profeta anuncia la doctrina o el mandado ético en nombre de un dios creador, unitario, extraterreno, pleno de poderes –contrastando con un mundo imperfecto, donde reina el sufrimiento y la injusticia –y cuanto más el contenido de las profecías o de los mandamientos proporciona a sus seguidores la perspectiva de la liberación completa del sufrimiento, más radicalmente se establece la ruptura entre el ser (mundo imperfecto) y el deber ser (la ley de dios). En igual medida se acentúa el rechazo religioso del mundo, cuyos diferentes sentidos varían, sobre todo, de acuerdo con las diferentes vías de salvación determinadas por aquellas profecías o mandamientos. Por lo tanto, mientras en el magismo las acciones se dirigen para el mundo empírico –visando influir sobre las fuerzas sagradas que lo habitan–, las religiones de salvación asentadas sobre una profecía ética favorecen el desarrollo de acciones dirigidas “al otro mundo”; o sea, los hechos del mundo empírico pierden su carácter sacro y las acciones que a él se dirigen visan la “bienaventuranza” en el “más allá”.

---

sensibles como dioses, o incluso como un dios trascendente, de ningún modo suprime, solo por sí mismo, las antiguas concepciones mágicas [...]” (Weber 2006: 321 y 65 respectivamente).

<sup>18</sup> “Por un ‘profeta’ queremos entender aquí un portador de carisma puramente *personal*, que, en virtud de su misión, anuncia una doctrina religiosa o un mandado divino” (Weber 1922 [1991]: 250 [303]).

<sup>19</sup> En ese sentido, “[e]n donde la creencia en los espíritus es racionalizada hasta convertirse en la creencia en los dioses – por lo tanto, no hay más espíritus que quieren ser coaccionados por la magia, y sí dioses que quieren ser venerados en el culto y ser objetos de súplicas –, la ética mágica de la creencia en los espíritus se transforma en la idea de que aquel que infringe las normas divinas provoca disgusto ético al dios que puso aquellas órdenes bajo su protección especial” (Weber 1922 [1991]: 249 [301-302]).

Cuanto más radical es el rechazo religioso del mundo, más el imperativo ético de la fraternidad –principio fundamental de las religiones de salvación– entra en tensión con las diversas esferas mundanas de la vida humana. Eso significa que, cuando son mirados desde el principio de la fraternidad, la economía, la política, la ciencia, el arte, el sexo etc., cultivados como una finalidad en sí misma, aparecen como contrarios al mandamiento ético. La tensión aumenta conforme el principio de la fraternidad sale del ámbito de la comunidad religiosa y se extiende para toda la humanidad, universalizándose. Y, por otro lado, también se acentúa en la medida en que aquellas esferas mundanas se racionalizan según sus propios principios, engendrando así una “legalidad intrínseca” a cada una de ellas.

Contrastando con la perfecta adaptación que caracterizaba la forma como las distintas esferas se imbricaban en el mundo mágico, la racionalización de las esferas mundanas tiende a hacerlas independientes de un sentido religioso del mundo. Si, en el mundo mágico, la música –y el arte en general– eran vistos como un medio para alcanzar fines prácticos relacionados a necesidades rituales, con el desarrollo de una religiosidad asentada en una “ética de convicción” –y la consecuente devaluación de los medios mágicos de salvación–, los valores artísticos comienzan a ser intencionalmente buscados como un fin en sí mismo y, de ese modo, a competir con los valores religiosos. Por ese motivo,

un verdadero equilibrio interno entre la actitud religiosa y la artística, en conformidad con su sentido final (entendido subjetivamente), se hace cada vez más difícil, desde que haya sido ultrapasada definitivamente la etapa de la magia o del ritualismo (Weber 2006: 287).

O sea, ya no existe más una completa adecuación del sentido de la acción como en el mundo mágico, y los valores religiosos pasan a disputarlo con los valores musicales. Mas, veamos bien, eso no significa que la ruptura esté consumada. Simplemente se instaura la tensión entre las dos esferas. Considerada desde el punto de vista de la racionalización musical, la situación puede resumirse de la siguiente manera:

Con el desarrollo de la música a un 'arte' estamental – sea sacerdotal, sea de aedos–, con la superación del empleo meramente práctico-finalista de las fórmulas sonoras tradicionales, con el despertar, por lo tanto, de necesidades puramente estéticas, se inicia regularmente su verdadera racionalización (Weber 1921 [1995]: 31 [86-87]).

Con la discusión presentada hasta el momento, el marco teórico-conceptual propuesto para la comprensión de nuestro problema central gana contornos más nítidos. Ya podemos volver y mirarlo con otros ojos. La actitud de Vivaldi puede comprenderse perfectamente en el marco del conflicto que se instaura entre las esferas religiosa y musical cuando esta última se racionaliza según sus propias leyes, mientras la primera quiere utilizarla para fines otros que los estrictamente artísticos. En la decisión de dejar el altar en que oficiaba la misa, son los valores musicales los que comandan el sentido final de la acción. Sin embargo, la radicalidad con que el problema se presenta en el caso del Vivaldi exige que busquemos en las especificidades del proceso de racionalización de la música occidental elementos que nos ayuden a aclararla.

### **El monacato y la música; dominación de la naturaleza interna y externa; la autonomización de la esfera musical**

En una carta del 5 de agosto de 1912, Weber anunciaba a su hermana sus intenciones de tomar a la música como objeto de estudio. En ella afirmaba que escribiría algo sobre historia de la música, lo que “significa solamente”, explica el autor, escribir

sobre algunas condiciones sociales, a partir de las que se explica porque solamente nosotros tenemos una música 'armónica', aunque otros círculos culturales presenten un oído mucho más refinado y una cultura musical mucho más intensa. ¡Curioso! – ésta es una obra del Monacato, como será demostrado (Weber 1998: 638).

Esa declaración, significativa en muchos aspectos, contiene una información especialmente interesante para nuestra discusión. Al afirmar que con “el desarrollo de la música a un 'arte' estamental [...] se inicia regularmente su verdadera racionalización” (Weber 1921 [1995]: 31 [86-87]),

Weber llama la atención para un elemento central en sus análisis. Además de presuponer una pequeña autonomía de la esfera estética, el paso para la “verdadera racionalización” de la música presupone también la existencia de un estrato social que emprende esa racionalización, o sea, un estrato racionalizador. En la carta anteriormente citada, Weber explicita justamente el “estrato racionalizador” que puso en marcha el primer y decisivo momento de racionalización musical en Occidente: el monacato<sup>20</sup>. Es a partir de él que Weber construye el tipo social del “asceta activo que huye al mundo”, cuya relación con el mundo social, resumidamente, se caracteriza por los siguientes rasgos:

Las relaciones sociales, el ‘mundo’ – en el uso corriente del habla religiosa – es, por lo tanto, tentación, no solamente como lugar de los placeres sensuales éticamente irracionales, que alejan completamente a las personas de lo divino, sino que mucho más como lugar de una frugalidad que es propia del cumplimiento de los deberes cotidianos por parte del individuo religioso medio a costo de la concentración exclusiva de las acciones en el empeño activo por la salvación. Esa concentración puede hacer parecer necesaria una explícita retirada del ‘mundo’, de los lazos sociales y anímicos de la familia, de la propiedad, de los intereses políticos, económicos, artísticos, eróticos y, en general, de todos los intereses de la criatura, y toda actividad en ellos puede parecer una aceptación del mundo enajenante de Dios: *ascetismo de rechazo del mundo* (Weber 1922 [1991]: 310-311 [365]).

La principal exigencia que se presenta para ese tipo de ascetismo es la dominación consciente de todo lo que hay de impuro en el mundo, todo aquello que representa un desvío del camino de la salvación. De ese modo, huir del mundo, de los deberes cotidianos, de las órdenes mundanas, tiene el sentido de crear condiciones para el desarrollo de una conducta de vida dirigida exclusivamente para la salvación. A su vez, esa conducta está basada en una reglamentación metódica

de todo pensar y hacer, según la forma y el contenido, en el sentido del *dominio* completamente *despierto* – que obedece a la voluntad y es hostil a las pulsiones – de

---

<sup>20</sup> Evidentemente, el sociólogo no quiere establecer una relación directa de causa y efecto (en el plan ideal, está claro) entre el monacato y la música tonal moderna. Lo que él quiere subrayar, sobre todo, es que la actuación del primero creó las condiciones para que la segunda pudiera desarrollarse.

los propios procesos corporales y anímicos, y en una reglamentación sistemática de la vida en subordinación a la finalidad religiosa” (Weber 1922 [1991]: 308-309 [363]).

En otras palabras, se trata aquí de una disposición para la dominación de la naturaleza interna. Sin embargo, a su vez, “el rechazo del mundo del ascetismo occidental se combinaba en él [el monje] de modo inextricable con la aspiración al dominio del mundo, que constituía su otra cara, porque sus exigencias en nombre de un Dios supramundano se dirigían al monje y, de forma derivada y atenuada, al mundo” (Weber 1979: 158).

O sea, el cumplimiento de las exigencias divinas se dirigía principalmente al monje, para el autocontrol y el dominio despierto “de todo hacer y pensar”. Sin embargo, rechazar lo que hay de impuro en la naturaleza interna significa también rechazar lo que hay de impuro en el mundo externo. Por eso el monje huye de la vida mundana. En su claustro, sin embargo, tanto la naturaleza interna como la externa deben someterse a la ley divina: la dominación del mundo es la contrapartida de la autodominación. La racionalización de la música puesta en marcha por el monacato occidental es un perfecto ejemplo de esa situación. Veamos el porqué.

Mucho antes que las acciones del monacato interfiriesen de manera decisiva en el curso del desarrollo musical en Occidente, la perturbación que los “placeres sensuales éticamente irracionales” de la música provocaba a los que buscaban orientar su conducta según la ley del “deber ser” ya era objeto de reflexión. En sus confesiones, San Agustín manifiesta ese incómodo con las siguientes palabras: “me engaña muchas veces la delectación sensual—a la que no debiera entregarse el alma para enervarse—, cuando el sentido no se resigna a acompañar a la razón de modo que vaya detrás, sino que, por el hecho de haber sido por su amor admitido, pretende ir delante y tomar la dirección de ella” (San Agustín 1974: 434). Sin embargo, le faltaba a la vida eclesiástica de entonces aquel impulso decisivo en dirección al dominio ascético y al control racional de las irracionalidades que permeaban la experiencia musical. Ese impulso lo encontrará con la difusión de formas de vida cenobítica por los territorios europeos a partir del siglo IX.

Al ser incorporada en el seno de la vida monacal, la música pasa a ser objeto de aquel control riguroso, metódico y ascético que permea la vida como un todo. Control de los instintos y de las pasiones. Para purgar el carácter hechicero, embriagante, de la experiencia musical, ella debe separarse de la danza, de las orgías, de los rituales mágicos, y, lo que fue bastante significativo para su futuro desarrollo en Occidente, abandonar aquellos instrumentos que habían sido portadores de los sistemas sonoros melódicos, especialmente la cítara<sup>21</sup>. Sin embargo, como vimos, “el rechazo del mundo del ascetismo occidental se combinaba en él [el monje] de modo inextricable con la aspiración al dominio del mundo”. De esa manera, aquel rechazo a la danza y a la ejecución instrumental a ella vinculada estuvo acompañado por el sometimiento de las varias dimensiones del fenómeno musical al control riguroso y metódico de la razón. Ese conjunto de factores se articula y da el impulso fundamental para el inicio del proceso de racionalización musical específicamente occidental, cuyo marco histórico, según la teoría weberiana, son las reformas implementadas por el monje benedictino Guido d’Arezzo.

Para los propósitos de esta discusión nos interesa destacar un aspecto que apenas se insinúa dentro del conocimiento consagrado sobre el papel de las reformas guidonianas. Según Riemann, su finalidad era “poner fin a la incertidumbre de los neumas y dar unidad al canto ritual eclesiástico” (Riemann 1958: 143). Veamos más detenidamente lo que se oculta por detrás de eso. Antes de las innovaciones de d’Arezzo, los neumas no indicaban la altura absoluta de los sonidos, ni establecían de forma precisa los intervalos que ocurrían en los grupos aislados de símbolos. De esa manera, los símbolos conformaban apenas un “esqueleto” para la ejecución musical, de modo que

[n]o solamente los ornamentos improvisados de toda especie posible, especialmente en los sonidos más alargados de los finales, eran considerados lícita e directamente como tarea de los cantores, como también estos cantores, y con mayor razón los maestros de las grandes capillas, tomaban para sí el derecho de ajustar las asperezas melódicas mediante la alteración cromática de los sonidos (Weber 1921 [1995]: 69 [124]).

---

<sup>21</sup> A grande rasgos, la importancia del monacato para la separación de la música en relación a la danza, a la gestualidad etc. fue destacada por Kurt Blaukopf. (Blaukopf 1989).

Visto desde la perspectiva de quienes sentían la necesidad de someter las más diversas dimensiones de la experiencia musical al control metódico de la razón, esa situación constituía un “cuadro confuso”, tanto más cuanto más esos ornamentos y alteraciones cromáticas tendían a relativizar, o incluso a amenazar los límites tonales del sistema sonoro<sup>22</sup>. En ese sentido, el diatonismo estricto que animaba el “espíritu” de monjes como d’Arezzo se conjuga en un mismo esfuerzo con sus reformas en la enseñanza musical, sobre todo las dedicadas al perfeccionamiento de la notación. Pues ya desde el siglo IX, frente al “desorden” existente en la práctica musical, la notación musical constituía “el objeto de [...] especulaciones cuidadosas y controladas del monacato musicalmente erudito” (Weber 1921 [1995]: 66 [121]). Como resultado, todos los tipos de ornamentación y alteración cromática improvisados “desaparecen rápidamente; y en los siglos X y XI el diatonismo domina, por así decir, solo, al menos teóricamente” (Weber 1921 [1995]: 68 [123]). En ese sentido, las innovaciones de Guido d’Arezzo ganan significación cuando se lleva en consideración que pretendían justamente “remediar las arbitrariedades posibles”.

Por más que la vida musical estuviera lejos de doblarse por completo a esas determinaciones, “[l]os límites que, con todo eso, la teoría musical eclesiástica y la práctica musical siempre impusieron a las alteraciones no dejaron de tener su efecto, en el sentido de la influencia, también en el canto extraeclesiástico” (Weber 1921 [1995]: 69 [124]). Por lo tanto, la contrapartida de ese lado inhibitor de las reformas fue la creación de condiciones que favorecieron la expansión de la organización armónica de las relaciones sonoras, bien como de su sensibilidad correspondiente. Esa situación se presenta de manera clara en la elección de los instrumentos utilizados en determinadas prácticas musicales religiosas, bien como en el empleo dado a esos instrumentos. Las reformas guidonianas en la notación no se desarrollaron “con interés en la polivocalidad”, sino “en la claridad melódica y en el cantar a primera vista” (Weber 1921 [1995]: 66 [121]). O sea, como destacamos, tales

---

<sup>22</sup> La noción de “tonalidad” es entendida aquí en sentido amplio, como organización del sistema musical alrededor de algunos sonidos principales. Ese sentido amplio del término “tonalidad” Weber lo hereda de la obra de Helmholtz, que, a su vez, lo atribuye a Fétis (Helmholtz 1896: 395).



reformas estaban orientadas para la enseñanza del canto. En ese sentido, el monocordio, que substituía la cítara como instrumento de aprendizaje, fue ampliamente utilizado en la enseñanza musical eclesiástica a lo largo de la Edad Media como manera de control del canto. Al lado del monocordio, el órgano también tuvo gran importancia para el desarrollo del sistema sonoro gestado en el interior de la vida eclesiástica. En el período inicial de racionalización de la polivocalidad<sup>23</sup> (siglos XI y XII) fue el instrumento apropiado –“más apropiado que cualquier otro [...] en cualquier otra música” (Weber 1921 [1995]: 87 [142])– para sostener uno o más sonidos simultáneos que actuaban como una especie de moldura para el desarrollo melódico. Además de tomar las notas “pedales” como referencia para la afinación de los intervalos, el canto no podría bajar más que el sonido más grave del órgano. El instrumento desarrollaba, por lo tanto, el papel de organizador del canto polivocal; y esa organización se realizaba con el encuadramiento armónico de los sonidos cantados.

La incidencia del *ethos* monacal en las prácticas musicales, visible con especial nitidez en las reformas implementadas por d’Arezzo, apunta para su propia trascendencia en el posterior desarrollo del sistema sonoro occidental. Como las relaciones entre los sonidos deberían ser racionalmente planeadas y controladas, los desafíos impuestos a la racionalización teórica de esas relaciones condujeron progresivamente en camino de una organización armónico-tonal del sistema sonoro. En la búsqueda por coordinar la acción de tres o más voces con base en una notación racional y en una reglamentación armónica del cromatismo, la teoría musical polifónica, a partir del siglo XIV, acabó por “ensimismar-se en una construcción de reglas artísticas cada vez más sublimada y compleja” (Weber 1921 [1995]: 54 [109]). Consecuentemente, esa tendencia permitió que surgiera, en el Renacimiento,

---

<sup>23</sup> Mantendremos el uso que Weber hace del término polivocalidad, que remite a los estudios en musicología comparada, y que se propone a designar los casos en que, en una música vocal, “las varias voces no caminan exclusivamente en unísono o en octavas unas con otras” – (Weber 1921 [1995]: 50 [105]). Eso le ayuda a Weber precisar la especificidad del desarrollo musical en Occidente. Al comprenderse la polivocalidad en los términos anteriormente presentados, se puede constatar que ella ha existido en distintas culturas musicales a lo largo del tiempo. Frente a esa situación, la polifonía se trata de un caso especial de polivocalidad, desarrollada solamente en occidente a partir del siglo XIII e inextricablemente relacionada con el proceso de racionalización y reglamentación del uso de las consonancias, disonancias, movimiento de las voces etc. Véase también el artículo Hombostel (Hombostel 1909).

una concepción orgánica de las relaciones sonoras que se establecían entre las diversas voces. De ese modo, se puede afirmar que, en ese momento, el desarrollo de una verdadera “lógica interna” musical ya se encuentra en curso avanzado. O sea, la dominación progresiva de los más variados elementos musicales, y la incorporación de estos en un conjunto orgánico de relaciones sonoras, apunta para una progresiva autonomización de la música dentro de un cosmos de valores puramente musicales buscados intencionalmente. La consecuencia más radical de ese proceso es la separación entre las esferas musical y religiosa, de modo que la primera, gestionada en el rincón más protegido de la vida eclesiástica, pasa a presentarse como rival de la experiencia religiosa<sup>24</sup>:

La música, precisamente, siendo la ‘más interior’ de las artes, es capaz de aparecer – en su forma más pura, la música instrumental – como una forma substituta – a través de la legalidad propia de un reino que no vive en el *interior* – simulada e irresponsable, de la vivencia religiosa: la conocida posición adoptada por el concilio de Trento podría reportarse a esa impresión. El arte pasa a ser la ‘divinización de la criatura’, potencia concurrente y fantasmagoría engañadora; retratar y representar alegóricamente cosas religiosas constituye, solo por sí misma, una blasfemia (Weber 2006: 339).

### **Racionalización y acción; proceso histórico-social y trayectoria individual: regreso al problema**

Para volver a nuestro problema inicial, y poner un punto final en nuestra argumentación, retomaremos una cita de Weber: “un verdadero equilibrio interno entre la actitud religiosa y la artística, en conformidad con su sentido final (entendido subjetivamente), se hace cada vez más difícil, desde que haya sido ultrapasada definitivamente la etapa de la magia o del ritualismo” (Weber 2006: 287).

Ya vimos el significado de esa aserción en lo que se refiere al sentido del arte en un mundo mágico, y en lo que se refiere al impacto que las religiones

---

<sup>24</sup> Sin embargo, para que se consumara la separación radical entre las esferas fue necesario, por el lado de la música, otra etapa de racionalización. Al momento de racionalización musical ocurrido esencialmente en el interior de las instituciones eclesiásticas, sigue, a partir del Renacimiento, una etapa de racionalización secular. Para un análisis más detallado, véase Lima Rezende (2010).

de salvación, basadas en una ética de convicción, causan en la racionalización de la vida cotidiana. Vimos, sobre todo, la importancia que una determinada conducta de vida orientada por una ética religiosa “de convicción” tuvo para el proceso de racionalización de la música occidental, creando las condiciones para el futuro desarrollo de la música armónico-tonal. Y vimos cómo, en consecuencia de eso, la música se pudo transformar en un valor en sí misma, fenómeno único en la historia de la humanidad cuya expresión ideológica más acabada es el ideal decimonónico de la “música absoluta”. Cuando incluimos ese movimiento de autonomización de la música en el conjunto más amplio de las reflexiones presentadas, vemos que la música participa –tal vez de manera ejemplar– del proceso al que Weber se refiere con la expresión “desencantamiento del mundo”: el reflujo de las relaciones mágicas con el mundo empírico, la emancipación de las esferas de la vida cotidiana en relación a un sentido ético-religioso del mundo y la creación de una “lógica interna” específica a cada una, y la consecuente pérdida de un sentido unificador de la existencia individual, sea él religioso, moral, estético etc<sup>25</sup>.

Sin embargo, conviene dar atención a otro elemento presente en aquella citación, que es capaz de articular las consideraciones anteriores sobre las relaciones entre religión y música con el problema puntual que dio vida a este artículo.

Uno de los pilares de la sociología weberiana es el individuo. A medida que este atribuye sentidos a sus acciones, y que ese sentido se refiere y orienta por el comportamiento de otros, tales acciones (entendiendo la omisión también como una acción) pueden ser objeto del análisis sociológico. En ese sentido,

el tema weberiano del ‘desencantamiento del mundo’ se puede leer como el de un aumento gradual de nitidez de significados antes mezclados e indistintos. Es como si el ‘desencantamiento del mundo’ fuera una especie de depuración de los significados atribuidos por los agentes a sus acciones, que serían desahogados de sus múltiples connotaciones de todo orden, tendiendo, en el límite, a denotaciones unívocas (COHN 1995, 17).

---

<sup>25</sup> En función de la temática y de los propósitos de este artículo, no se discutió la importancia fundamental que, para Weber, tuvo el protestantismo ascético en el proceso de “desencantamiento del mundo”.

O sea, la independización de las esferas se trata también de una diferenciación de significados que el agente atribuye a sus acciones que, en un mundo encantado, estarían envueltas en un todo homogéneo (tendrían un “equilibrio interno”), y, en la modernidad, tenderían a denotaciones unívocas, desplazando incluso el sentido ético-religioso bajo el cual las religiones de salvación intentaban unificarlas. Es significativo para este trabajo pensar la racionalización de los medios musicales (la polifonía, la notación musical y los instrumentos musicales) como un proceso que abre camino para que la acción cuyo sentido final es la producción de valores puramente musicales pueda expandirse, a costa de sentidos extramusicales (como, por ejemplo, la fraternidad religiosa).

Elegimos la “anécdota” sobre Vivaldi como mote para esta discusión por su capacidad singular de poner en evidencia, en un simple acto, cómo el macro proceso histórico-social de independización de la esfera musical *se realiza* en las acciones de los individuos, pues es justamente el “equilibrio interno entre la actitud religiosa y la artística, en conformidad con su sentido final (entendido subjetivamente)” que se encuentra severamente dañado en la figura de Vivaldi<sup>26</sup>. Ese desequilibrio se hace todavía más perceptible si llevamos en consideración que el catolicismo, aunque tenga el carácter predominante de una religión de salvación, está impregnado de elementos mágicos, sobre todo en lo que se refiere al ritual y su importancia para la reafirmación del cuerpo de creencias, de las autoridades religiosas, de las normas de conducta y, de ese modo, del ordenamiento y reproducción de la vida comunitaria. Además, en calidad de rito sacro, la misa comparte con los rituales mágicos el elemento de la estereotipia. Su interrupción, y más, una interrupción motivada por la música, resulta en un hecho de los más significativos respecto a las transformaciones sociales que estaban en curso (podríamos recurrir al castigo infringido a los cantantes en los rituales indios para crear un fuerte punto de contraste). Simbólica, en ese sentido, es la pena impuesta: según la anécdota, Vivaldi fue prohibido de volver a dar misa.

---

<sup>26</sup> Para Heller, Vivaldi buscó “el *status* y el título sacerdotal de *Don*, en gran medida, para hacerse de prestigio social, aunque siempre tuvo la intención de hacer carrera en música”. Heller (1997: 42).

Ese episodio de la vida del compositor italiano, al interpretarse a partir del marco teórico propuesto en este estudio, no solamente puede iluminar aspectos más amplios de su trayectoria, como, a la vez, es capaz de demostrar la pertinencia del propio marco teórico. Vivaldi nació y vivió gran parte de su vida en Venecia, que, en aquél momento, era una de las ciudades comerciales más importantes del Occidente. La acumulación de riquezas, la ascensión de la burguesía comercial y el desarrollo urbano son factores interrelacionados que explican el protagonismo que esa ciudad ejercía en Europa también en el ámbito musical, a partir del siglo XVI, y sobre todo después de la decadencia de Roma como centro de la cultura musical occidental. Esa situación se explica no solamente porque la ciudad disponía de ambientes que favorecían los experimentos musicales, como la Basilica de San Marcos y sus coros, pero sobre todo porque en ella hubo condiciones para que ocurriera un gran desarrollo de medios técnicos de importancia decisiva en el proceso de racionalización de la música occidental en su momento de secularización: en la imprenta y en los instrumentos de teclas.<sup>27</sup> A esos desarrollos en plano “material” se vincula la emergencia de la Escuela Veneciana, que hace referencia a la producción de figuras centrales de la vida musical del Renacimiento, como Willaert, Zarlino, Giovanni Gabrieli y Monteverdi.

A lo largo del siglo XVII, a la par de su creciente prestigio político, Venecia se va transformando en uno de los polos más importantes para la producción musical en el Occidente. Expresión de esa situación es el hecho de que la ciudad se autonomiza parcialmente en relación a Roma en lo que se refiere a la liturgia y a su regla eclesiástica. Desde el punto de vista de las prácticas musicales, esa situación favoreció la imbricación entre los mundos sagrado y profano, que, en el plano musical, se hace visible con la incorporación de nuevos medios de expresión en la producción de música

---

<sup>27</sup> La amplitud e intensidad de los experimentos con los instrumentos de teclas (sobre todo con los órganos) en el Renacimiento constituyen, para Weber, elementos centrales del proceso de racionalización de la música occidental en lo que se refiere a la especulación con las consonancias y al desarrollo de los más distintos sistemas de afinación. Además, el hecho de que tanto el desarrollo de los instrumentos cuanto el de la imprenta musical hayan pasado a las manos de profesionales laicos explicita la progresiva secularización de las prácticas musicales que, de ese modo, influyen en gran medida en la dirección de la racionalización en lo que se refiere a la especulación práctica. Véase Weber (1921 [1995]). Aunque haya cumplido un papel importante en la Italia del Renacimiento, la industria de edición musical en fines del siglo XVII y principios del XVIII, según Talbot, “estaba técnica y comercialmente retrasada” (Talbot, 1986: 317).

sacra, especialmente la monodia y el bajo continuo. En ese sentido, por ejemplo, el hecho de que maestros de capilla y organistas también compusieran música secular, especialmente ópera, se hizo práctica común<sup>28</sup>. Y eso se refleja también en la progresiva secularización de la música, impulsada por la intensa demanda de obras para el teatro lírico, que, a lo largo del siglo XVII, se convierte en el centro de la vida musical veneciana.

Sin embargo, a la par de los teatros, los *ospedali* eran instituciones de carácter religioso que también se destacaban en el ambiente musical de la ciudad. El fomento a las actividades musicales, que era una característica común de esas instituciones, alcanzó su ápice a principios del siglo XVIII – desplazando la importancia de la música practicada en la Basílica de San Marcos<sup>29</sup> – cuando a la enseñanza y a la práctica de la ejecución del órgano y del canto, se le incorporaron los instrumentos de cuerdas<sup>30</sup>. Los *ospedali* se hicieron notables por la alta calidad de la música que allí se realizaba, sea la que practicaban los virtuosos formados por sus escuelas<sup>31</sup>, sea la de sus orquestas. Así, “[v]irtualmente todo compositor famoso activo en Venecia durante finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho mantuvo por lo menos un puesto temporario en uno de los *ospedali*.” (Heller *op. cit.*: 30). Entre esas instituciones, el *Ospedale della Pietà* promocionaba las actividades más destacadas. Allí, Vivaldi, tras un primer momento en el que actuó como profesor de violín y encargado de deberes religiosos, ascendió a los puestos de *maestro di coro* y de *maestro de concerti*. Aunque haya producido cantidad representativa de música sacra, su principal labor en la institución ha sido la de escribir y dirigir música instrumental de carácter profano<sup>32</sup>. Los miembros que

<sup>28</sup> Véase, por ejemplo, Talbot (1976: 315).

<sup>29</sup> Véase Heller (*op. cit.*: 27).

<sup>30</sup> Véase Selfridge-Field (1986: 381).

<sup>31</sup> En ese sentido, por ejemplo, el virtuosismo instrumental “era ampliamente cultivado en los *ospedali*, aunque sus promotores habrían afirmado que su propósito era encorajar pensamientos devocionales en el oyente” Selfridge-Field (*op. cit.*).

<sup>32</sup> Así como en otras esferas de la producción musical, la distinción entre composiciones instrumentales que empleaban procedimientos de la música de carácter religioso y las que empleaban procedimientos vinculados a la música de carácter secular se explicitaba, por ejemplo, a través de las denominaciones *da chiesa* (de iglesia) y *da cámara* (de cámara). A lo largo del siglo XVIII, a la par del proceso de secularización de la vida musical, esa distinción fue progresivamente borrándose. Esa situación también se refleja en la producción de Vivaldi. Según Heller, en sus sonatas para violonchelo, “el proceso de fusión entre sonata de cámara y sonata de iglesia en obras de cuatro movimientos [...] dio un paso adelante”. Heller (*op. cit.*: 48).

componían la congregación del *Ospedale della Pietà* provenían de la nobleza y de la burguesía veneciana (Heller *op. cit.*: 53), y es probable que ese hecho favoreciera y estimulara la producción de Vivaldi en ese campo<sup>33</sup>. Hay que añadir que, aunque los ideales de las actividades musicales desarrolladas por los *ospedali* se orientaban por valores religiosos y educacionales, los motivos económicos fueron progresivamente haciéndose predominantes, ya que las presentaciones promocionadas por esas instituciones trajeron una buena cantidad de dinero para su financiación<sup>34</sup>.

La labor de Vivaldi en el *Ospedale della Pietà* es solamente uno, quizá de los más importantes, componentes de su trayectoria. Lo hemos destacado por su capacidad de iluminar el problema central de este estudio: poner de manifiesto la relación de tensión entre las esferas religiosa y musical en un estadio avanzado de la emancipación de esta última. Y, en ese sentido, es notable la existencia de una serie de factores que ofrecían condiciones bastante favorables para que el impulso hacia la emancipación de una esfera de valores puramente musicales pudiera expandirse: una herencia musical vigorosa en progresivo movimiento de secularización, y sólidamente amparada en un importante desarrollo de medios técnicos; uno de los principales centros urbanos occidentales, parcialmente emancipado de la iglesia romana, que jugaba un papel destacado en la cultura europea; una de las principales instituciones religiosas que acogían la música profana y que de ella sacaban parte de su financiación. Sin embargo, las acciones de Vivaldi, a la vez que pudieron haberse impulsado por esos factores, volvían a incidir en el rumbo que el proceso de independización de las prácticas musicales tomaba en el Occidente. Esa situación ya se hacía visible en su propia trayectoria, pues si “el

---

<sup>33</sup> En 1723, al retomar sus actividades en la institución tras un período en el que ocupó el puesto de *maestro di cappella da camera* - título que conjuga el *status* de maestro de capilla con la producción de música secular (véase Heller [*op. cit.*: 139-43] y Talbot [*op. cit.*: 48] -en servicio al príncipe Philipp de Hesse-Darmstadt, Vivaldi estuvo obligado a producir “dos conciertos por mes y mantener de tres a cuatro ensayos para cada concierto mientras estuviese en Venecia” . Heller (*op. cit.*: 316). Además, Selfridge-Field destaca que el repertorio practicado en el *Ospedale* era definido no solamente por cuestiones religiosas, sino también por consideraciones políticas y sociales. Véase Selfridge-Field (1986: 374).

<sup>34</sup> Heller (*op. cit.*: 27). Este autor añade que, “durante el siglo diecisiete[,] el entrenamiento musical de la niñas se hizo tan profesional que los *ospedali* (que progresivamente aceptaron niñas que no eran huérfanas) asumieron las características de escuelas musicales y conservatorios.” (*op. cit.*: 27-28)

papel de la música instrumental en la Pietá mucho antes de la llegada de Vivaldi parece haber permanecido esencialmente el de adjunto a la música vocal”, la labor del compositor contribuyó decisivamente para que esa música se emancipara de su función de medio para el embellecimiento del canto (Selfridge-Field, 1986: 381-82)<sup>35</sup>. Así, aunque el conjunto de las obras de Vivaldi incluya todo tipo de producción que pudiera proporcionarle tanto estabilidad financiera como prestigio, sea música sacra u ópera, aquella emancipación de los valores musicales parece explicitarse en su música instrumental, sobre todo en sus conciertos:

El tipo de concierto creado por Vivaldi alrededor de 1710 no era solamente un nuevo género musical; también encarnaba una nueva cualidad en el desarrollo y en la comprensión de la composición instrumental en general. El *solo concerto* creado en aquél momento fue la primera forma instrumental madura, establecida de manera firme, en la que principios compositivos y modelos estilísticos ya no estaban más enraizados en el estilo y en la estructura de la música tradicional contrapuntística ni en los modelos formales de la música de danza. Él ha emergido, al contrario, de los nuevos comienzos en el pensamiento musical que permitieron la creación de formas musicales en gran escala, estructuradas de manera lógica, y *libre*, o sea, no contrapuntística [...]. Ningún otro género de música instrumental del periodo revela de modo tan claro determinados cambios en la cultura musical y trae tantos elementos nuevos en el lenguaje musical como el *concerto*, que, por lo tanto, asumió una función-clave para el futuro desarrollo de la música instrumental (y no apenas instrumental).<sup>36</sup>

Quizá no sea coincidencia que el momento señalado por Heller corresponda al periodo en el que Vivaldi mantuvo vínculos más cercanos al *Ospedale della Pietà*, ni parezca casual que el compositor haya dedicado su *L'estro Armonico* al príncipe Ferdinando III, que, sin embargo, fue gran promotor del oratorio (Selfridge-Field, 1986: 382). Pero, para nuestra argumentación, lo que subyace de la cita es que, en sus conciertos, se

<sup>35</sup> Además, los propios procedimientos empleados en los géneros litúrgicos pudieron ser sometidos a la estructuración interna de las piezas instrumentales de modo que, en piezas como el *Credo* en mi menor, “[e]l coro se restringe esencialmente a bloques de acordes [...] mientras la orquesta presenta las verdaderas ideas melódicas. El coro actúa, por lo tanto, como un tipo de gran instrumento de continuo, reforzando las armonías pero teniendo comparativamente poco que ver con la estructuración de la música”. Véase (Arnold 1973: 66).

<sup>36</sup> Heller (*op. cit.*: 273-74) – el primer y el tercer grifos son nuestros.



verifica el avance de una “lógica interna” capaz de estructurar una composición instrumental sin el recurso a determinaciones que no sean las puramente musicales. De esa manera, la perspectiva weberiana permite justamente dislocar el problema de la creación artística del ámbito específicamente individual, en donde el aura del genio amenaza ofuscarnos la vista, para enmarcarlo como un fenómeno social<sup>37</sup>. El caso de Vivaldi es capaz de poner en evidencia procesos más amplios que estaban en curso en Occidente, y que, a su vez, hicieron con que despertara nuevamente el interés por su trayectoria. El “rescate” de la figura de Vivaldi, así como la trascendencia que el compositor (más que el virtuoso) alcanzó en la historia de la música hasta la actualidad, son consecuencias del mismo proceso de emancipación de los valores artísticos para el cual su obra concurre de modo decisivo. Frente a esa situación, un hecho (o quizá una anécdota) aparentemente casual, que podría considerarse un simple lapso, guarda significados de gran importancia para la comprensión de la realidad histórico-social cuando se llevan en consideración las transformaciones por las que pasaba el mundo occidental<sup>38</sup>. Ese es uno de los aportes que la teoría weberiana del proceso de racionalización de la música occidental – todavía

---

<sup>37</sup> El modo como Norbert Elias presenta el problema del abordaje sociológico al “genio” es especialmente significativo para este trabajo. Según Elias, “[n]o es infrecuente encontrarse con la concepción de que la madurez de un ‘talento genial’ es un proceso ‘interno’, espontáneo, que se completa progresivamente con la independencia del destino personal del individuo en cuestión. Está relacionado con la otra concepción según la cual la creación de grandes obras de arte sería independiente de la existencia social de su creador, por lo tanto de su proceso de realización y su vivencia como ser humano entre seres humanos.” Y, más adelante, el autor añade: “El talento especial o[...] el ‘genio’, algo que una persona no es, pues solamente lo puede poseer, también forma parte de los elementos específicos de su destino social y, en este sentido, es un factor social, exactamente igual que el talento sencillo de una persona no genial”. Elias (*op. cit.*: 60-61)

<sup>38</sup> Desde la situación dibujada a partir del caso de Vivaldi pueden presentarse algunas cuestiones relevantes para la comprensión de las especificidades de los procesos histórico-sociales empíricos, tales como: ¿habrá ocurrido lo mismo – la tendencia a la independización de la esfera musical en relación a la religiosa – en todas partes?; ¿cuáles son las especificidades de ese proceso en los países latino-americanos, por ejemplo?; ¿cómo la hegemonía de los distintos estratos sociales – la burguesía, el clero, la aristocracia etc. – pudo haber orientado su desarrollo?; ¿cómo los distintos grupos de interés y los problemas de orden material pudieron haber igualmente afectado ese proceso?; ¿cómo, en las distintas partes del mundo occidental, la vida eclesiástica reaccionó frente a la progresiva emancipación de la música?; ¿habrá esa emancipación, cristalizada en estilos y géneros musicales, afectado las prácticas musicales eclesiásticas?; ¿cómo la música, en calidad de instrumento de evangelización, ayudó a realizar el pasaje de los tipos de religiosidad mágica (animista o preanimista), característicos de muchos de los pueblos conquistados, para el cristianismo? Seguramente todas esas cuestiones ya han sido respondidas de distintas maneras. Pero, miradas desde el punto de vista de la teoría weberiana, pueden estimular nuevas formas de conocimiento sobre fenómenos ya bastante trabajados.

poco trabajada, sea por los sociólogos o por los científicos e historiadores de la música en sus diversas áreas - puede ofrecer para la comprensión de los fenómenos empíricos en los que las esferas musical y religiosa estén involucradas.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. New York: Dover Publications Inc.

Arnold, Denis. 1973. "Vivaldi's church music: an introduction". *Early music* 1 (2): 66-74.

Blaukopf, Kurt. 1989. "La specificità della musica occidentale nella sociologia di Max Weber/ Der Sondercharakter abendländischer Musik in der Soziologie Max Webers". *Annali di Sociologia/ Soziologisches Jahrbuch. Atti del Convegno Sociologia della Musica/ Berichte der Tagung Musiksoziologie* 5 (1): 113-31.

Braun, Cristoph. 1998. "Einleitung". En Weber, Max. *Gesamtausgabe*. Tübingen: Mohr 14 (1).

Chernavsky, Analía. 2003. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Tesis de maestría en Historia, IFCH/UNICAMP, Campinas.

Cohn, Gabriel. 1995. "Como um Hobby ajuda a entender um grande tema". Prefacio a Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

Combarieu, Jules. 1909. *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Paris: Alphonse Picard et fils, éditeurs.

\_\_\_\_\_. 1910. *Music. Its laws and evolution*. London: Kegan Paul, Trench: Trübner, & Co.

Elias, Norbert. 1991. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.

Grout, Donald Jay y Palisca, Claude Victor. 2007. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Heller, Karl. 1997. *Antonio Vivaldi: the red priest of Venice*. Portland: Amadeus Press.

Helmholtz, Herman von. 1896. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.

Hornbostel, Erich Moritz von. 1909. "Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropaischen Musik". *Kongress der Internationalen Musikgesellschaft* 3: 298-303.

Kolneder, Walter. 1970. *Antonio Vivaldi. His life and work*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Lima Rezende, Gabriel S. S. 2010. *Um universo de pensamentos musicais na escrivantina de um sociólogo: Max Weber e "Os fundamentos racionais e sociológicos da música"*. Tesis de maestría, IFCH/UNICAMP, Campinas.

Miloradovitch, Hazelle. 1983. "Eighteenth-Century Manuscript Transcriptions for Viols of Music by Corelli & Marais in the Bibliothèque Nationale, Paris, Sonatas and 'Pièces de Viole'". *The Journal of the Viola da Gamba Society* 12: 47-73.

Morató, Arturo Rodriguez. 1988. "La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber". *Papers. Revista de Sociología* 29: 9-61.

Orloff, Grégoire. 1822. *Essai sur l'histoire de la musique en Italie*. Paris: P. Dufart, 2.

Parry, Charles Hubert Hastings. 1896. *The evolution of the art of music*. London: Kegan Paul, Trench: Trübner, & Co.

Pincherle, Marc. 1957. *Vivaldi. Genius of the baroque*. New York: W. W. Norton.

Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo. 1958. *Historia de la Música*. Barcelona: Labor.

San Agustín. 1974. *Obras de San Agustín II. Las Confesiones*. Madrid: La Editorial Católica.

Selfridge-Field. 1986. "Music at the Pietà before Vivaldi". *Early Music* 14 (3): 373-86.

Supicic, Ivo. 1997. "Antonio Vivaldi (1678 - 1741)". En Massin, Jean. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Talbot, Michael. 1993. *The great master musicians: Vivaldi*. London: J. M. Dent.

\_\_\_\_\_. 1978. "Vivaldi's Venice". *The musical times* 119 (1622): 314-19.

Waizbort, Leopoldo. 1995. "Introdução". En Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

Wasielewski, Joseph Wilhelm von. 1869. *Die Violine und ihre Meister*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Weber, Max. 1998. *Briefe 1911-1912*. En Weber, Max. *Gesamtausgabe*. Tübingen: Mohr, 7 (2).

\_\_\_\_\_. 1921. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken Verlag.

\_\_\_\_\_. 1991. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

\_\_\_\_\_. 1922. *Grundriss der Sozialökonomik. III Abteilung Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr.

\_\_\_\_\_. 1979. *Max Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_. 1995. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. 2006. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Lisboa: Relógio D'Água.

---

### **Gabriel S. S. Lima Rezende**

Licenciado en Música (2004) y Ms. en Sociología (2010) por la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP). Obtuvo también el “Diploma de Estudios Avanzados” en “Música en la España Contemporánea” por la Universidad de Granada (2007). Actualmente, realiza el Doctorado en Música en la UNICAMP, con énfasis en el campo de la sociología de la música.

---

### **Cita recomendada**

Lima Rezende, Gabriel S. S. 2013. “La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]