

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA DE OTTO MAYER-SERRA

LEONORA SAAVEDRA
University of California, Riverside

El *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* de Otto Mayer-Serra ha sido, desde su publicación en la Ciudad de México en 1941, uno de los pilares de la musicología mexicana. Las causas son múltiples. Mayer-Serra tuvo acceso a abundantes fuentes de primera mano, en su mayor parte manuscritos, obras literarias y literatura periódica del siglo XIX, muchas de las cuales no eran fácilmente accesibles por los investigadores anteriores a él o incluso por sus contemporáneos. Además de contar con sus propias dotes como investigador, Mayer-Serra hizo uso de colecciones privadas que le fueron facilitadas por musicógrafos y compositores o sus familiares¹. Como el mismo Mayer-Serra explica en su Prefacio, *Panorama* es fruto de una metodología moderna: una historia que se pretende objetiva precisamente por el uso de fuentes primarias que permiten “una comprobación rigurosa de los datos aludidos”². En *Panorama* Mayer-Serra nos ofrece también una narrativa –una exposición sintética, nos dice– y no, como es el caso de obras anteriores sobre la música en México, una colección de datos dispersos. Finalmente, y de nuevo a diferencia de otras obras, en cuanto a su alcance cronológico *Panorama* abarca hasta el momento mismo de su escritura, cuando el nacionalismo musical mexicano alcanzó, podría decirse, su culminación. Dada la importancia que el nacionalismo ha tenido en la narrativa histórica de la música en México, *Panorama* es la obra fundacional de la moderna musicología mexicana.

Mayer-Serra afirma haber seleccionado aquellos datos que le parecieron definir el curso que tomó el desarrollo histórico de la música mexicana y “los puntos culminantes de su evolución general”³. Como todo historiador, y a pesar de su pretensión a la objetividad, Mayer-Serra seleccionó solo los datos que le parecieron relevantes de acuerdo con sus premisas historiográficas: nuestro investigador esperaba, como veremos, que el curso que tomó la música mexicana fuera el mismo que el de la música

¹ Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941 (edición facsimilar: México, CENIDIM, 1996), p. 11. Mayer-Serra agradece en el Prefacio la ayuda del investigador Gerónimo Baqueiro Fóster, de los compositores contemporáneos Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huízar y Blas Galindo, y de las familias de Gustavo Campa y Aniceto Ortega. *Panorama* fue el resultado de una investigación de diez meses realizada en 1940.

² Mayer-Serra, O. *Panorama*..., p. 10.

³ *Ibid.*, p. 9.

europea. Como europeo hijo de su tiempo, y habiendo sido entrenado como investigador en Alemania, Mayer-Serra entendía evolución no solo como cambio, sino como progreso. Más aún, a pesar de que el origen de la música mexicana de arte reside en el traspaso de la cultura española a Nueva España en el siglo XVI, para nuestro historiador la música centroeuropea, es decir, de culturas de habla alemana –como en sinécdoque–, es la música europea, y esta la universal⁴. Finalmente, y a pesar de su posición política de izquierda, para Mayer-Serra existe en la música una clara jerarquía en la cual la música de arte –de hecho, ciertos géneros dentro de ella solamente– ocupa el lugar más alto. Las premisas historiográficas de Mayer-Serra han sido comentadas y justamente criticadas en décadas recientes por, entre otras, Luisa Vilar-Payá y Yael Bitrán, y no será necesario ahondar en todas ellas aquí⁵.

Mayer-Serra, por otra parte, afirma con claridad en *Panorama* que este es “un trabajo de tesis, susceptible de discusión, particularmente en todo lo expuesto referente al nacionalismo y a la sociología musicales –temas de la musicología moderna, muy poco estudiados”⁶. Efectivamente, la música mexicana y su historia le sirven a nuestro investigador como campo fértil para estudiar o probar, por decirlo así, teorías que él y otros investigadores desarrollaban en su tiempo sobre el nacionalismo y la sociología de la música, temas apremiantes y ciertamente modernos, cuyo estudio se ha visto renovado en la musicología en las últimas décadas. Aceptando el reto de Mayer-Serra, sus tesis sobre el nacionalismo han sido objeto de discusión en las últimas décadas⁷. Menos comentadas han sido sus tesis sobre la sociología de la música. Sin pretender agotar el tema, el presente trabajo se centra precisamente en dichas tesis: el modelo teórico y sus bases, la aplicación a la música mexicana del siglo XIX, y las contradicciones entre el modelo teórico y otras premisas historiográficas. Me basaré para ello en las publicaciones en las que Mayer-Serra expone más directamente su visión: su artículo “En torno de una sociología de la música” (Barcelona, 1938) y su libro *El romanticismo musical* (México, 1940)⁸.

Como se verá, Mayer-Serra entiende evolución orgánica como cambio coherente y no necesariamente como el desarrollo de la música a partir de una célula germinadora. En vez de ello, Mayer-Serra concibe los procesos de cambio a través de la dialéctica; y aunque menciona a Hegel, en realidad el suyo es un materialismo dialéctico. En cuanto a su teoría de la historia, Mayer-Serra se adhiere al materialismo histórico; es decir, entiende la sociedad filosóficamente como materialista: los modos de producción y las relaciones sociales, entre ellas, las de producción musical, inciden en las características generales de los estilos clásico y romántico. Son los cambios en los modos y las relaciones de producción los

⁴ Como estudiante, o por lo menos lector, de Curt Sachs, Mayer-Serra conocía la existencia de culturas no-europeas, a las que consideraba, como todos los musicólogos comparativos de su época y siguiendo un paradigma evolucionista influenciado por Charles Darwin y Herbert Spencer, una fuente de información sobre estadios tempranos de la cultura europea.

⁵ Vilar-Payá, Luisa. “Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas”. *Heterofonía*, 130-131 (2004), pp. 89-107. Bitrán, Yael. *Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)*. Tesis Doctoral, Royal Holloway, University of London, 2012; y Saavedra, Leonora. “Las premisas historiográficas de Otto Mayer-Serra”. Ponencia sin publicar; mesa redonda con motivo de la presentación de la edición facsimilar de *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, 1996.

⁶ Mayer-Serra, O. *Panorama...*, p. 10.

⁷ Vilar-Payá, L. “Historiografía y discurso...”, pp. 97-100. Bitrán, Y. *Musical Women...*, p. 13; Ramos López, Pilar. “Musicología española y exilio: continuidades y rupturas”. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos López (ed.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 115-138, p. 123.

⁸ Mayer-Serra, Otto. “En torno de una sociología de la música”. *Música*, 3 (1938), pp. 30-38; y *El romanticismo musical*. México, Nuestro Tiempo, 1940. Mayer-Serra también publicó el artículo “Problemas de una sociología de la música”. *Revista Musical Chilena*, 41 (1951), pp. 59-70, del cual no me ocuparé aquí ya que fue escrito después de *Panorama...* y no aporta nada substancial al modelo teórico.

responsables, en forma, por supuesto, mediada, del cambio estilístico. Así, por lo menos en principio, aunque los compositores son conscientes y se manejan dentro de las tradiciones musicales y estilísticas que reciben, la música no tiene una historia autorregulada, no es una idea realizada a través de sí misma, sino que su historia está producida por el cambio social. Por otro lado, y contradictoriamente, hay en la narrativa mayeriana, como veremos, cambios estilísticos que parecerían darse de manera casi autónoma, si bien de manera dialéctica; tal es, por ejemplo, el caso de la sucesión Clasicismo Renacentista, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Neoclasicismo. Mayer-Serra está fuertemente influenciado por la noción adleriana de la historia de la música como la historia del cambio estilístico, y por la periodización que la musicología tomó prestada de la historia del arte.

El enigma de Otto Mayer-Serra

El lugar de nacimiento de Otto Mayer-Serra (12 de julio de 1904 - 19 de marzo de 1968) no ha sido establecido de manera definitiva. La mayoría de las escasas fuentes sobre su vida que han sido publicadas afirman que nació en Barcelona, de padre o padres judíos alemanes; Consuelo Carredano, en una nota en su edición de la correspondencia de Adolfo Salazar, afirma en cambio que nació en Berlín; esta es también la información que proporciona la familia del musicólogo y que se consigna en sus matrículas de inscripción en las universidades alemanas⁹. Para 1933 Otto Mayer regresaba o bien emigraba a Barcelona, probablemente por el creciente antisemitismo y el ataque a las organizaciones de izquierda en Alemania. Allí ejerció la crítica musical en publicaciones periódicas de izquierda como *Hora de España*, *Mirador* y *Meridià*¹⁰. En 1934 obtuvo la nacionalidad española al ser adoptado por la familia Serra¹¹. Partidario del gobierno republicano, se trasladó al mismo tiempo que este a Figueras en 1939, en donde fue víctima, junto con su amigo Rodolfo Halffter, del bombardeo por parte de las fuerzas franquistas¹². Atravesó la frontera con Francia como tantos otros españoles y fue colocado en Argelès-sur-Mer, uno de los campos de concentración que el gobierno francés dispuso para los refugiados de la Guerra Civil española, hasta que, en julio de 1939, entrando por la ciudad de Nuevo Laredo, emigró como asilado político a México, donde vivió el resto de su vida. En su ficha de inmigración a México, Mayer-Serra, comprensiblemente, no fue del todo fidedigno, aunque es imposible en este

⁹ Carredano, Consuelo (ed.). *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*. Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008; Carlos Elizondo Mayer-Serra, comunicación personal, 4 de julio de 2018. Materiales de archivo proporcionados por la Humboldt-Universität zu Berlin (Friedrich-Wilhelms-Universität), Universität Rostock y Universität Greifswald.

¹⁰ Encontramos algunos comentarios sobre la crítica musical de Mayer-Serra en Figueras, Josep M. "Pau Casals, música i compromís en la guerra civil espanyola en el periodisme del moment". *EBRE: Revista internacional de la Guerra Civil (1936-1939)*, 38 (2017), pp. 137-169; Calmell, Cèsar. "Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment". *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 323-344. De la Ossa, Marco Antonio. *La música en la guerra civil española*. Cuenca, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

¹¹ La nacionalidad española se adquiere por derecho de sangre (*ius sanguinis*), es decir, los hijos de padre o madre española son españoles, y no por el derecho de suelo (*ius solis*) o lugar de nacimiento. Aún si Mayer-Serra hubiera nacido en Barcelona, siendo hijo de padres alemanes no habría sido español de origen. Lo fue al ser adoptado por la familia Serra, como adulto.

¹² Halffter, Rodolfo. "Apuntes autobiográficos". *Rodolfo Halffter: Antología, introducción y catálogos*. Xochiquetzal Ruiz Ortiz (ed.). México, CENIDIM, 1990.

momento saber qué en ella es cierto y qué no lo es¹³. En la ficha aparece como Odón Mayer-Serra Llorens, nacido en Barcelona, de religión protestante¹⁴.

El lugar de sus estudios y, más importante aún para nuestro propósito, de su formación intelectual, también se consigna en términos vagos o contradictorios. Emilio Casares Rodicio nos informa que Mayer-Serra “realizó sus estudios musicales en Barcelona aunque su educación general fue francesa y alemana”¹⁵. Gerard Béhague, en cambio, sostiene que Mayer-Serra recibió una educación rigurosa en Berlín, con Herman Abert, Curt Sachs, Johannes Wolf y Erich von Hornbostel, y escribió una tesis de doctorado sobre la sonata romántica para piano bajo la dirección de Hans Engel en la Universidad de Greifswald, en 1929¹⁶. Gerardo Déniz, cuya labor como asistente de Mayer-Serra en México en las revistas *33 1/3* y *Audiomúsica* consistía en revisar “lo que Otto escribía”, menciona en unas reminiscencias publicadas en 1990 que “fue de veras notable cuánto mejoró su escritura en español en un par de años”, lo que indicaría que su educación formal no fue en castellano¹⁷. En su matrícula de inscripción en Greifswald se consigna que terminó sus estudios preparatorios en el Französisches Gymnasium de Berlín (institución en la que estudiaban numerosos hijos de diplomáticos y hombres de negocios y donde la instrucción se daba en francés) en 1922 y que asistió a la Universidad en Berlín ese mismo año. Después de un intermedio de dos años, lo encontramos de nuevo en Berlín (1924-26), Rostock (1926-27), Berlín (1927), Colonia (1927-28) y finalmente Greifswald (1928-29). En esta última ciudad escribió, bajo la dirección de Hans Engel, una disertación sobre la sonata romántica para piano, *Die romantische Klaviersonate. Eine formal-stilistische Untersuchung*, que fue aprobada, y tomó con éxito sus exámenes orales (*Rigurosum*) el 10 de junio de 1929. Mayer-Serra nunca publicó, como era requisito en Greifswald, su disertación. El doctorado le fue retirado en 1933, pero no hay fuentes que registren una explicación para ello¹⁸.

Es evidente, por las fuentes que cita en sus escritos, que Mayer-Serra conocía bien la musicología alemana de su tiempo. Por esta razón es conveniente apuntar aquí algunos datos que podrían iluminar el contexto intelectual en el cual se desarrolló. La musicología como la conocemos hoy fue incorporada relativamente tarde, si la comparamos con otras humanidades, a las universidades de habla

¹³ Encontramos una muestra del anti-semitismo, ya sea sistemático o casual, que Mayer-Serra pudo haber encontrado tanto en Europa como en México en la crítica de Jesús Bal y Gay al *Breve diccionario de la música* de Mayer-Serra: “Otto Mayer es un judío alemán –no se vea nada despectivo en estos gentilicios– que no tiene en sus venas sangre alguna que le autorice a usar un Serra como segundo apellido”. Bal y Gay, Jesús. “Un nuevo diccionario de la música. Otto Mayer-Serra: Breve diccionario de música. Editorial Leyenda. México, 1948”. *Nuestra Música*, IV, 15 (1949), pp. 220-228, p. 220.

¹⁴ Agradezco a Carlos Elizondo Mayer-Serra y a Daniela Gleizer el haberme proporcionado una copia de la ficha de inmigración de Mayer-Serra.

¹⁵ Casares Rodicio, Emilio. “Mayer-Serra, Otto”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 7, p. 379.

¹⁶ Béhague, Gerard. “Mayer-Serra, Otto”. *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). Oxford Music Online, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18168>> [consulta 15-08-2018]. El sistema humboldtiano de las universidades alemanas permitía a los estudiantes asistir libremente a las cátedras de los titulares y de los muchos otros docentes que ocupaban posiciones inferiores en la jerarquía académica hasta que estaban preparados para emprender su trabajo y sus exámenes doctorales. En los archivos de la Universidad Humboldt en Berlín Otto Mayer, nacido en esa ciudad, está listado como estudiante en musicología en 1927, proveniente de la Universidad de Rostock.

¹⁷ Déniz, Gerardo. “Recordación de Otto Mayer-Serra”. *Pauta*, IX, 35 (1990), pp. 20-23, p. 20. Déniz fue asistente de Mayer-Serra de 1950 a 1958. Gran parte de sus publicaciones en Barcelona son en catalán.

¹⁸ Pilar Ramos coincide en que Mayer-Serra estudió en Berlín; sin embargo, duda de que se haya doctorado efectivamente, ya que su nombre no aparece en la lista de tesis doctorales en alemán de esos años. Ramos López, P. “Musicología española y exilio...”, p. 118. Véase también Ramos López, Pilar. “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)”. *Resonancias*, XVII, 33 (2013), pp. 52-70. El doctorado no tenía el carácter de grado final que tiene ahora. Los postulantes a un cargo académico debían tomar enseguida la *Habilitation* y escribir una segunda tesis (*Habilitationschrift*).

alemana, siendo la primera cátedra la ocupada por Eduard Hanslick en Viena en 1870, seguida por cátedras establecidas en Estrasburgo (1897) y Berlín (1904). La musicología en Alemania se desarrolló en una primera instancia como una historia del espíritu o intelecto (*Geistesgeschichte*), es decir, –siguiendo a Wilhelm Dilthey– como una disciplina en que era menester comprender al objeto musical en relación, y solamente en relación, con la totalidad de las actividades humanísticas y artísticas del espíritu humano contemporáneas a este. Más tarde, bajo el impacto de las ciencias naturales, del evolucionismo y del positivismo, la musicología comenzó a admitir otras orientaciones. A principios del siglo XX, y en especial después de la Gran Guerra, la cuestión de cómo entender el cambio histórico en la música se volvió una preocupación central de los musicólogos quienes, sin dejar a un lado el tradicional trabajo filológico y biográfico, ofrecieron diversas respuestas. Ya en 1911, Guido Adler proponía entender la historia de la música como la historia del estilo musical, propuesta que sigue imperando hasta nuestros días¹⁹. Otros investigadores se inclinaban por una historia de los géneros o bien de las formas musicales; otros más proponían entender la historia de la música como una serie de ciclos²⁰. La musicología comparada proporcionó datos sobre la música no occidental que estimularon la especulación de los musicólogos sobre el origen de la música y su temprana relación con el ser humano y la sociedad. Finalmente, otros pensadores se interesaron en el cambio en el pensamiento y la creación musicales en relación a otros cambios sociales. Para ello se apoyaron en la sociología, ciencia social relativamente nueva, o simplemente escribieron lo que podría llamarse una, o varias, sociologías de la música.

Este último fue el camino tomado, evidentemente, por Mayer-Serra. ¿Cuál puede haber sido el origen intelectual de su sociología de la música, una de las más tempranas en Europa Occidental? Mayer-Serra no está interesado en encontrar una relación directa entre la sociedad y la forma musical, el objeto musical o la fenomenología de la música, como es el caso de, por ejemplo, Max Weber o Paul Bekker²¹. Para Mayer-Serra la música “no existe ‘por sí misma’ o sea de una manera ‘absoluta’, sino que se dirige a los hombres y solo en su relación con el hombre, que es quien sabe percibirla o, dicho de manera más general, quien sabe *consumirla*, queda justificada su necesidad estética y social”²². Mayer-Serra está interesado en la relación del estilo musical con la sociedad, e interpreta el cambio estilístico, parámetro central de su historiografía, como veremos, a partir de los cambios en la función social de la música. Estos, a su vez, están provocados por grandes cambios en la estructura socioeconómica (clases sociales y modos de producción) de la sociedad, que Mayer-Serra entiende desde el punto de vista del materialismo histórico postulado por el marxismo clásico²³.

¹⁹ Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

²⁰ Sigo aquí a Potter, Pamela. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998.

²¹ Weber, Max. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Múnich, Drei Masken Verlag, 1921 (ed. póstuma). Bekker, Paul. *Das deutsche Musikleben*. Berlín, Schuster & Loeffler, 1916.

²² Mayer-Serra, O. “En torno de una sociología...”, p. 30.

²³ En el marxismo clásico las fuerzas productivas se desarrollan dentro de un modo de producción (feudalismo, capitalismo) hasta encontrarse con trabas presentadas por las reinantes relaciones de producción. Un nuevo modo de producción trae consigo la hegemonía de una nueva capa (clase) de la sociedad, revolucionaria en un principio, hasta que el desarrollo de las fuerzas productivas hace necesario, de nuevo, un cambio en el modo de producción y las relaciones sociales de producción. Este es el motor del cambio histórico, en el que las condiciones materiales son las que determinan el cambio social, político, ideológico, etc., en una dinámica dialéctica de tesis, antítesis y síntesis. A esta manera de entender la historia y el orden social se le llama materialismo histórico.

Entre los maestros con los que pudo haber estudiado, solo Hans Engel parece haber estado interesado en una sociología de la música, aunque ya en los años 30²⁴. En un artículo de 1935, tres años antes de la publicación del artículo de Mayer-Serra, Engel declara enfáticamente que el origen, la esencia, y la meta de la obra de arte es la sociedad humana. Su artículo, sin embargo, aunque tiene puntos de contacto con las ideas de Mayer-Serra, adscribe el cambio estilístico al cambio en el gusto de la capa dominante –Engel no habla de clases sociales– de la sociedad, y entiende la estratificación de la sociedad como el producto de la educación. Por lo demás, en tándem con el clima político del momento, el artículo se ocupa sobre el efecto de la música sobre la sociedad y su capacidad de agrupar a los hombres en comunidades como la nación o el pueblo (*Volk*).

Mucho más cercana a Mayer-Serra está la sociología de su contemporáneo Ernst Hermann Meyer, citado por nuestro autor en 1938, quien basa su trabajo sobre la música instrumental de los Países Bajos en el siglo XVII, como Mayer-Serra, sobre la idea de la función social de la música y concibe igualmente la historia social en términos del materialismo histórico²⁵. Meyer, como supuestamente lo hizo Mayer-Serra, asistió a los cursos de Hornbostel, Sachs y Wolf en la Universidad de Berlín en 1927-29, para doctorarse en 1930 en Heidelberg con Heinrich Bessler. En una serie de entrevistas sobre su vida, muchos años después, Meyer aclaró no haber estado expuesto al marxismo por ninguno de sus maestros, en ninguna universidad²⁶. Su concepción de la historia se debió a sus lecturas, a sus actividades políticas dentro de las agrupaciones alemanas de izquierda, combatidas en esos años por el gobierno alemán, y a sus estudios de composición con Hanns Eisler, reconocido polemista, cercano al Partido Comunista Alemán (KPD), y compositor de música para asociaciones obreras.

¿Pudo haber sido ese también el origen de la concepción materialista de la historia de Mayer-Serra? ¿No los estudios universitarios sino la práctica política? A partir de 1928 Eisler, al igual que otros teóricos de izquierda, como Hermann Duncker y Alfred Kurella, dictaba cátedra pública en la Escuela Marxista para Trabajadores (Marxistische Arbeiterschule, MASCH), entre otras cosas, sobre la aplicación del materialismo histórico al entendimiento de la música. Mayer-Serra pudo fácilmente haber escuchado estas lecciones²⁷. De hecho, en un escrito sobre Eisler para *Mirador*, nuestro autor afirmó:

pero ninguno sabe como él [Eisler] discutir los problemas de arte revolucionario y de la función de la música dentro de los movimientos sociales. Regularmente nos reunimos con él en su casa jóvenes musicólogos, directores de coros populares, escritores y compositores para analizar *por medio del método del materialismo histórico* los

²⁴ Engel, Hans. “Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII (1935), pp. 175-185. Engel desarrolló una sociología de la música más completa posteriormente, en los años 50, en el marco de la musicología de la Alemania Federal.

²⁵ Meyer, Ernst Hermann. “Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock. Eine unbekannte Blütezeit niederländischen Musik”. *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, XV, 1 (1936), pp. 56-83. Compositor y musicólogo, Meyer fue una figura pública importante después de la Segunda Guerra Mundial en la Alemania Democrática.

²⁶ Meyer, Ernst Hermann. *Kontraste – Konflikte. Erinnerungen – Gespräche – Kommentare*. Dietrich Brennecke y Mathias Hansen (eds.). Berlín, Verlag Neue Musik, 1979, pp. 40-41, 49 y 80-85.

²⁷ Mayer-Serra no cita a Eisler en las publicaciones revisadas para este trabajo, pero una relación entre las ideas de Eisler y las de Mayer-Serra está sugerida en Alonso Tomás, Diego. “From the People to the People: The Reception of Hanns Eisler’s Critical Theory of Music in Spain through the Writings of Otto Mayer-Serra”. *Musicologica Austriaca*, <<http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/76>> [consulta 30-12-2019]. El artículo fue publicado demasiado tarde para ser comentado en este trabajo.

grandes problemas de la evolución histórica de nuestro arte o para discutir las normas de nuestro trabajo práctico dentro de las organizaciones culturales del movimiento proletario²⁸.

Una vez en Barcelona, Mayer-Serra estuvo activo políticamente dentro del gobierno republicano y trabajó en la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalitat. Allí le fue publicado en 1937 un cancionero revolucionario internacional compilado y editado por él. En 1938 colaboró con la revista *Música*, órgano musical del Consejo Central de la Música, que era un organismo de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, trasladado a Barcelona en 1937. *Música* publicaba noticias sobre el desarrollo de la música en la Unión Soviética –y muchos otros países– e incluso algunos textos de escritores soviéticos. Allí publicó Mayer-Serra, entre otras cosas, su artículo sobre la sociología de la música. Mayer-Serra también escribió crítica cultural para *Hora de España*, *Meridià* y *Mirador*, publicaciones periódicas leales al gobierno republicano y, en el caso de las dos últimas, estrechamente relacionadas con el Partido Socialista Unificado de Cataluña (Partit Socialista Unificat de Catalunya o PSUC) en los últimos años de la década de 1930. Desconozco si Mayer-Serra militó en dicho partido, pero no sería descabellado suponerlo.

La sociología de la música

“Ni una sola de las grandes épocas históricas coincide con otra en el concepto que se había formado de la música, ni mucho menos queda la misma forma de utilizar el arte musical dentro de una sociedad determinada”, nos dice Mayer-Serra en 1938. De esto concluye que “todas las modificaciones esenciales en la existencia social y espiritual del género humano deben encontrar forzosamente su repercusión en el terreno musical y en la valorización estética y social del arte musical”²⁹. De la evolución de la vida social, nos dice citando a E. H. Meyer, dependerán los cambios en la forma de utilización o función social de la música, de la cual, a su vez, dependerá la evolución de la música misma. Lo que hasta aquí podría ser simplemente la afirmación de la naturaleza social de la música va un poco más allá al declarar Mayer-Serra que este factor repercute en lo que define como ideología musical: el conjunto de conceptos técnicos y estéticos que representan el pensar general de una o de varias generaciones sobre el hecho musical. Y añade: “para cada ciclo histórico se crean los organismos musicales para la realización de lo socialmente necesario”³⁰.

Estos primeros párrafos, que sientan la base para la exposición de sus ideas sobre el funcionamiento social de la música, posicionan a Mayer-Serra, filosóficamente hablando, como materialista: establece una supeditación de lo ideológico a lo social de manera paralela a la que hace el marxismo clásico entre base y superestructura. Parafraseando a Marx: no son las ideas de los seres humanos las que determinan su existencia social sino a la inversa, es la existencia social y material de los seres humanos la que determina su ideología.

²⁸ Mayer-Serra, Otto. “Hanns Eisler. Un gran músic revolucionari”. *Mirador: Setmanari de Literatura, Art i Política*, VIII, 400, nueva época (24 diciembre 1936), p. 7. La traducción del catalán y las cursivas son de la autora. Ni Meyer ni Eisler mencionan a Mayer-Serra en sus recuerdos de aquella época. Sin embargo, Eisler efectivamente señala que un grupo de estudio de musicólogos y compositores se formó espontáneamente en la MASCH. Eisler, Hanns. “Progress in the Workers’ Music Movement”, publicado originalmente en 1931. *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*. Manfred Grabs (ed.). Nueva York, International Publishers, 1978, pp. 32-33.

²⁹ Mayer-Serra, O. “En torno de una sociología...”, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

Una vez establecida esta premisa esencial, Mayer-Serra contrasta de una manera drástica la función social de la música en la sociedad moderna y en las que llama “diversas fases de la civilización precapitalista”³¹. Aquí recurre a ejemplos provenientes de las sociedades “primitivas”, los primeros siglos de la Iglesia católica, el drama japonés y los campesinos mallorquines para informarnos que en tales estados de la cultura se mantiene íntegra la unidad entre el individuo y la comunidad³². En cambio, en la vida moderna la música ha llegado a ser un placer puramente estético, momentáneo, sin fuerza corporativa, que no influye lo más mínimo sobre la marcha de los sucesos de la vida: “la esfera estética y la vital han ido más allá del punto de extrema convergencia y han perdido toda relación mutua”³³. Mayer-Serra explica:

En esta transformación radical de la función social de la música, que la convierte de un factor de necesidad en un elemento de descanso y de lujo, interviene directamente el gran proceso de comercialización y expansión imperialista que caracteriza la transformación capitalista del mundo. Este proceso no exceptúa a la música y le da las características de la vida musical actual³⁴.

De aquí en adelante, Mayer-Serra analiza la vida musical moderna en lo que define como sus tres puntales: el público como consumidor, la sala de conciertos como forma comercializada de organización y el virtuoso como “realizador de los valores musicales y objeto precioso de explotación”³⁵. Explica las condiciones sociales que llevaron a ella con el tránsito del feudalismo al capitalismo, y analiza el impacto de estos cambios sobre el estilo musical. En los siglos XV y XVI, nos dice, la música se hallaba al servicio de las fuerzas eclesiástico-feudales, como uno de los medios más eficaces para la conservación de su hegemonía político-social. La música cortesana no tenía función comercial y era en gran parte ejecutada por la propia aristocracia. La situación cambia con el desarrollo, ya desde el siglo XVI, del capitalismo mercantil en las ciudades, y “el advenimiento de una nueva fuerza social: la burguesía”³⁶.

Como en el materialismo histórico marxista, Mayer-Serra reconoce la fuerza dinámica de la burguesía en un principio. No contenta con la conquista de los tesoros materiales del mundo, nos explica, la burguesía necesitaba una representación de su expansionismo comercial en las esferas del espíritu y la música hubo de dejar su antigua función social para servir los ideales y las necesidades espirituales “de una nueva humanidad”. El hombre feudal tenía señalado su puesto dentro de la escala social y llevaba una existencia estática. La clase “representativa de las nuevas fuerzas económico-sociales, la joven burguesía, fue arrastrada desde un principio a una existencia turbulenta y arriesgada, dinámica y contradictoria”³⁷. Ya no se contentaba “con la grandiosidad equilibrada de motetes y misas, testigos poderosos de un poder que absorbía y sujetaba todas las energías humanas [...] sino que necesitaba una música más humana, más sensual y de un verdadero dinamismo vital”³⁸.

A este cambio en el modo de producción y al predominio de una nueva clase social Mayer-Serra atribuye un cambio estilístico en la música:

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

No es una mera casualidad que desde entonces entren en el estilo musical todos los factores que designamos por dinámicos como el “crescendo” orquestal, el formidable empuje del arte de la instrumentación, la evolución de la forma sonata con sus cuatro tiempos encadenados, con los dos temas fuertemente contrastados en el primer tiempo, etc. Pero lo que nos parece decisivo es [...] que por primera vez en la historia, la música instrumental, es decir la música pura, desligada de la palabra, llega a ser el género representativo de toda una época [...] histórica, que es la del advenimiento y predominio político-social de la clase burguesa³⁹.

No es solamente un cambio estilístico el que llega con la burguesía y la expansión mercantil, sino también un cambio en el modo de consumir la música y su función social. La aristocracia en la última fase de su poder social produce a Haydn y Mozart, y estos artistas “le sirven una música bella”. Con la burguesía, la música adquiere una función mercantil. En la ópera o el concierto público, fenómenos relativamente nuevos, la música se facilita por medio de especialistas altamente calificados a una multitud anónima que consume la música mediante el pago de cierta cantidad en metálico. Solamente a esta multitud pagante se le puede llamar sociológicamente público. “Este proceso de comercialización del arte musical [...] convierte a la música en una mercadería y al oyente en un consumidor”⁴⁰, dice Mayer-Serra.

A partir de entonces, el público burgués ya no interviene en el ejercicio de la música sino únicamente a través de su poder adquisitivo. En cambio, en el transcurso del siglo XIX el virtuoso, como especialista altamente calificado, es reconocido como única persona competente para el papel de mediador entre la música y la masa. “El virtuoso es, en el terreno musical, el símbolo más vivo de la división del trabajo en la sociedad capitalista”⁴¹ y su valorización por parte del público proporciona al músico-intérprete el valor económico que adquiere en el mercado del arte musical. Absorbida por un proceso de trabajo cada vez más apremiante y expuesta a todas las vicisitudes que provoca la ley implacable de la competencia, la sociedad burguesa paga espléndidamente bien al profesional que mejor sabe distraerla de las dificultades de una realidad cada vez más contradictoria y apremiante: la sociedad burguesa “paga para divertirse y solo se divierte cuando encuentra una salida fácil a una realidad problemática”⁴².

La sociología de la música en el siglo XIX

Hasta aquí llegan las reflexiones de Mayer-Serra publicadas en 1938. En diciembre de 1939, ya en México, terminaba el Prefacio de su pequeño libro sobre el Romanticismo musical, en el que expresaba su intención de hacer una exposición resumida de las principales corrientes de dicho siglo y sus “problemas sociológicos, estéticos e ideológicos fundamentales”. Es su interés también, leemos, demostrar que la música de nuestro tiempo no es sino la prolongación del arte musical romántico, “del cual proviene en una evolución orgánica”⁴³.

Siguiendo la interpretación dialéctica del cambio histórico propia del materialismo histórico, Mayer-Serra nos explica que en el siglo XIX se da la liquidación paulatina de las últimas trabas que había

³⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ Mayer-Serra, O. *El romanticismo musical...*, pp. 3-4.

puesto el feudalismo al libre desenvolvimiento de la personalidad humana dentro de la sociedad. La Revolución Francesa da el poder político y legitima las aspiraciones de la joven burguesía en cuya “fase inicial su fe en el progreso y en la ingeniosidad del cerebro humano es ilimitada”⁴⁴. Mayer-Serra nos explica que esta nueva era de la historia es liberal en lo político-social y capitalista en lo económico, y que en ella se modifica de un modo radical la función del artista en la sociedad y se crea un nuevo concepto estético.

Si en el feudalismo el músico tenía establecida su función como funcionario de las cortes aristocráticas y eclesíásticas, al terminarse el predominio político de la aristocracia se incorpora a las nuevas corrientes de la sociedad burguesa y deja de ser un artesano para “obedecer desde entonces primordialmente al imperio de su inspiración”⁴⁵. Mayer-Serra recurre de nuevo al concepto de la división del trabajo, “ley básica de toda la vida moderna”, para explicar la separación paulatina del músico-intérprete del músico-compositor en el siglo XIX⁴⁶. No obstante, le es imposible sustraerse a la concepción del compositor romántico como ser socialmente alienado: mientras el virtuoso sirve a las imperiosas necesidades de esparcimiento de la nueva humanidad, el compositor tiende a situarse al margen, “o mejor dicho, por encima, de la sociedad”⁴⁷. De manera, de nuevo, predominantemente dialéctica, Mayer-Serra explica que si bien el virtuoso contribuyó a crear exigencias técnicas siempre mayores contribuyendo al descubrimiento de nuevas combinaciones sonoras, una vez explotada esta aportación va convirtiéndose en un factor conservador, limitándose, a causa de la competencia, a explotar un repertorio cada vez más reducido⁴⁸.

Respecto al público, Mayer-Serra reitera que, si bien la joven burguesía a principios del siglo XIX conservaba algo de las aptitudes musicales propias de la sociedad cortesana, dando empuje extraordinario a la música para piano, el lied y la música de cámara, con la industrialización de la economía y la creciente e irrefrenable comercialización de toda la vida esta capa de la sociedad culta y profundamente conocedora de los problemas musicales se reduce cada vez más a una minoría. El acceso al concierto público depende del poder adquisitivo con la creciente exclusión de más amplias capas sociales. Con la apremiante complicación de la vida económica y social, la burguesía ya no es capaz de sostener una amplia vida musical. De hecho:

A finales del siglo, no queda ya casi nada de aquel feliz espíritu de iniciativa, que distinguía, por ejemplo, a la culta sociedad aristocrática al principio del siglo XVII, a cuyo interés vivo se debe en gran parte la evolución del estilo monódico en la música y, con él, el nacimiento de la ópera moderna⁴⁹.

En *El romanticismo musical*, Mayer-Serra intenta establecer un equilibrio entre la necesidad de informar al lector, de manera un tanto tradicional, sobre los grandes compositores del siglo XIX, sus obras y los géneros románticos (es decir, no deja del todo atrás la narrativa histórica que se basa en “el gran hombre” como factor primordial de cambio), y la interpretación sociológica que explica la aparición y transformación de los mismos. El concepto de la música como un oficio adquirido a través de

⁴⁴ Mayer-Serra, O. *El romanticismo musical...*, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7. Friedrich Engels establece en el *Anti-Dühring* que la división del trabajo lleva eventualmente, en el capitalismo, a la enajenación del trabajador con respecto a su propio trabajo.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

un largo aprendizaje, nos dice, “fue sustituido por el instinto artístico del niño ricamente dotado que se impone con el tiempo a través de todas las trabas del ambiente burgués y, muchas veces, de un modo autodidáctico”⁵⁰. El compositor romántico, consciente de las contradicciones existentes tanto en su situación personal como en el mundo circundante, recurre a menudo a la pluma, como no era el caso antes. Finalmente, el compositor afirma su condición de apóstol, de “sacerdote de una religión inefable, misteriosa, eterna”, dice Mayer-Serra parafraseando a Liszt. Dicho apostolado saca sus mejores argumentos del pasado, ya sea de la historia mítica de los pueblos o de sus apogeos nacionales, dando origen al historicismo y el nacionalismo, así como a la ironía romántica y a la idea de la redención que se encuentra en una infinidad de argumentos de ópera⁵¹.

Mayer-Serra no aborda en este libro ni el historicismo –la vuelta a estilos y formas musicales del pasado– ni el nacionalismo. En vez de ello, se concentra en explicar sociológicamente cambios estilísticos ocurridos del siglo XVIII al XIX. Nos explica, de nuevo, que hasta la proclamación de los Derechos del Hombre en el acta de Independencia de Estados Unidos en 1776 la colectividad se impone al individuo⁵². La fuerza cohesiva de la sociedad es aún lo suficientemente fuerte como para producir en cada obra del compositor un perfecto equilibrio entre lo personal y lo representativo, que Mayer-Serra traduce como el contenido y la forma. El neoclasicismo de los humanistas italianos del Renacimiento dio lugar a un clasicismo auténtico en el que la exuberancia afectiva del arte barroco fue dominada por el control equilibrado de la “ratio”⁵³.

Los géneros instrumentales son los más representativos de este clasicismo. Mayer-Serra describe el primer movimiento de la sonata clásica como un proceso, de nuevo, dialéctico. Así, señala el riguroso constructivismo de la exposición, seguido por el libre juego del material en el desarrollo, el cual “tiene que conducir forzosamente a la reexposición”. Mayer-Serra mismo nos dice: “Para decirlo con términos hegelianos: la ‘exposición’ de las ideas se halla profundizada en el ‘análisis’, para culminar en la ‘síntesis’, o sea en la reexposición”⁵⁴. Hasta el siglo XVIII, el trabajo artificioso en el juego de las voces y el desarrollo constructivo está considerado como el criterio supremo del talento de un compositor. Este hecho deriva del antiguo concepto que se tenía de la música como oficio y del músico como artesano. De esta manera,

cuanto más fuerte es el sentir colectivo de una época, la continuidad en la tradición y en las posibilidades de consumo inmediato de la música –o para resumirlo en una palabra: su función social– tanto más fácilmente se reproduce la formación de un ‘estilo común’ en la obra de los compositores pertenecientes a un ciclo histórico determinado⁵⁵.

Hasta el siglo XVIII, la demanda en el mercado musical permitía no solamente el elevado nivel de la composición sino también una cierta nivelación del estilo personal. Épocas de un acusado individualismo, en cambio, facilitan la coexistencia de una multiplicidad de “estilos individuales” en los cuales los rasgos personales en la escritura prevalecen sobre las afinidades comunes. Así, en el romanticismo prevalece el factor inspiración sobre el factor trabajo y las normas escolásticas son considera-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

⁵³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

das incompatibles con el concepto de la personalidad libre. “Sin embargo, este hombre nuevo carece de la firme base ideológica y, por consiguiente, de la fuerza sintetizadora necesaria para crear un arte grande”⁵⁶. La unidad de la sonata se disgrega en una multiplicidad de formas pequeñas, como el *Lied*, el *Klavierstück* y el poema sinfónico. Con ello presenciamos, al mismo tiempo, una diferenciación acusada del estilo musical.

Finalmente, hasta el siglo XVIII el estímulo para la producción artística era esencialmente exterior. El sinfonista del siglo XVIII, cuyo prototipo es Joseph Haydn, sabe crear los símbolos adecuados para su lenguaje musical que, estéticamente hablando, se bastan a sí mismos⁵⁷. En cambio, los estímulos creadores del compositor romántico son de un orden esencialmente interno y el contenido no está ya constituido por el puro material de las ideas musicales. Desligado de la sociedad, el compositor se deja inspirar por impresiones extra-musicales para hallar en ellas una base ideológico-estética, un firme punto de partida para su creación que la sociedad contemporánea le tiene vedada. El compositor romántico,

hombre social y moralmente ya quebrantado de los tiempos modernos, tiene que recurrir al argumento extra-musical para patentizar [¿comunicar?] y subrayar su intención estética. Es decir, la fuerza simbolizadora de las ideas musicales ya no se basta a sí misma y necesita una interpretación programática⁵⁸.

En resumen, teniendo en cuenta la función social de la música, la posición social del compositor, y el mercado de trabajo, en *El romanticismo musical* Mayer-Serra propone una explicación a los drásticos cambios que caracterizan a los siglos XVIII y XIX en cuanto a la creación de formas representativas –ya no la sonata sino las formas pequeñas–, la pérdida de uniformidad estilística, el valor social otorgado a la música –el predominio del constructivismo artesanal vs. la expresión libre e individual– y la pérdida en la capacidad del compositor de transmitir un contenido a través de materiales estrictamente musicales.

Al lado de esta sociología de la música, encontramos en *El romanticismo musical*, como se ha dicho antes, una cobertura lo más amplia posible de los géneros musicales predominantes en el siglo XIX y de los compositores que Mayer-Serra considera canónicos. Es importante apuntar ciertas observaciones. La sinfonía no recibe un capítulo propio, aunque las sinfonías de Beethoven son discutidas como parte del cambio estilístico que Mayer-Serra, como otros, considera fue efectuado por él. La ópera italiana es apenas considerada; Rossini y Donizetti inexplicablemente se mencionan junto con la *opéra comique* francesa y encontramos mencionadas obras representativas de la zarzuela bajo el inciso dedicado a la opereta.

Conviene ahondar un poco en dos últimos temas. Mayer-Serra nos promete en su prefacio “demostrar, de paso, que la música de nuestro tiempo, aun actualmente tan poco conocida y menos comprendida, no es sino la prolongación del arte musical romántico del cual proviene en una evolución orgánica”⁵⁹. Al exponernos el proceso dialéctico mediante el cual el clasicismo es destruido, Mayer-Serra nos explica: Beethoven, sobre la base del Clasicismo vienés, hace aportaciones en sumo grado personales que inician la destrucción de esta misma base y preparan los nuevos medios de la expresión

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

romántica. Hay obras en las que este compositor introduce innovaciones formales y temáticas con las que los moldes de la forma clásica de la sonata quedan esencialmente modificados y a veces destruidos⁶⁰. Unas páginas más tarde, Mayer-Serra contradice, en cierta manera, esta idea: en el período romántico se logra efectivamente la emancipación total de la tradición clásica en todos los sentidos, menos en una, la forma. Casi todos los compositores siguen escribiendo sonatas, sinfonías y música de cámara, respetando en esta parte de su producción los moldes tradicionales. Mayer-Serra, en una interpretación no dialéctica sino teleológica del cambio estilístico, explica que este fenómeno “nos enseña que los compositores románticos *no han llegado* a transformar íntegramente el legado de la tradición del clasicismo vienés”⁶¹. Mientras que, un siglo atrás, la sonata integra a la suite, de la cual proviene, las pequeñas formas románticas no absorben radicalmente todos los elementos de la sonata clásica. Con esta corriente clasicista en el siglo XIX que mantiene, por así decirlo, una evolución propia de las formas musicales, Mayer-Serra muestra la manera en la que la música del siglo XX es una prolongación orgánica, esta vez no dialéctica, de la del siglo XIX. A dicha corriente

dos de los más insignes compositores contemporáneos: Arnold Schoenberg y Paul Hindemith deben el hecho de haber encontrado, cada uno a su modo, nuevos principios constructivos para la música contemporánea que el arte romántico, en cierta manera divagatorio en sus manifestaciones más representativas, les hubiera vedado⁶².

Esto es todo lo que nos dice Mayer-Serra sobre el siglo XX, quedándose una vez más en el ámbito de la música germana. Del Neoclasicismo de Stravinski o de Manuel de Falla, en esta obra no tiene nada que decirnos.

En cuanto a la música de salón, tema relevante para su estudio del siglo XIX mexicano en *Panorama*, las preferencias de Mayer-Serra y las trampas que le tiende una terminología ya por desgracia atrincherada en el lenguaje musicológico son aún más evidentes. Nuestro investigador aborda la música de salón en el capítulo sobre la literatura pianística, en el que nos informa que los enormes progresos en la construcción de pianos culminaron en la creación de una potente industria mundial. Las nuevas posibilidades de brillantez pianística y el aumento en las exigencias técnicas favorecen un verdadero acrobatismo en la interpretación; es decir, que el virtuoso, de quien Mayer-Serra no es muy afecto, se coloca en primer plano⁶³. Surge entonces un virtuosismo de salón, con su correspondiente repertorio, en el cual “el compositor no vacila en sacrificar el contenido musical a su afán de exhibir los artificios de su ‘standard’ técnico”⁶⁴. Mayer-Serra concede que incluso músicos de reconocida seriedad se dedican preferentemente al desarrollo del aspecto técnico en el arte musical; es únicamente esta música seria de salón la que le interesa. Pero, ¿cómo redimir entonces a músicos canónicos como Chopin o Liszt, incluso a los relativamente menores como Weber y Mendelssohn?⁶⁵

Mayer-Serra admite que la “superficialidad” de la corriente virtuosista y salonesca de la época se resiente aún, por ejemplo, en la producción para piano de Carl Maria von Weber, aunque la elegancia de su escritura, el empuje de sus ritmos y la plasticidad de sus melodías elevan sus piezas para

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁶¹ *Ibid.*, p. 36. Las cursivas son de la autora.

⁶² *Ibid.*, p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁵ La necesidad de redimir o absolver a nuestros músicos favoritos de las críticas que, como investigadores del siglo XXI, hacemos a nuestros objetos de investigación es sumamente curiosa y, al parecer, ineludible.

piano muy por encima del nivel convencional contemporáneo⁶⁶. Las *Canciones sin palabras* de Felix Mendelssohn, aunque más afines a la música de moda de su tiempo, tienen un encanto muy singular; se nota su familiaridad con el contrapunto clásico e impera la preocupación por la estructura formal, bellamente proporcionada⁶⁷. Liszt, por su parte, “no rechaza el gesto retórico, ni un sentimentalismo lánguido”, pero su escritura siempre es interesante, rica en descubrimientos armónicos y en melodías sugestivas⁶⁸. Además, con él el virtuosismo en el piano alcanza un punto culminante que no ha sido superado desde entonces. “Pero donde la brillantez improvisadora y el tecnicismo virtuosista de salón se convierten íntegramente en substancia musical es en la amplia producción de Chopin”⁶⁹. En la pieza lírica para piano Chopin sabe concentrar la vasta riqueza de su imaginación musical, encontrando para ello la fórmula melódico-armónica más reducida, un solo motivo expresivo. A través de un trabajo incomparable de filigrana y de un concepto armónico de genialidad innovadora, Chopin ha escrito una cantidad extraordinaria de piezas cortas.

Mayer-Serra no aprueba la música de moda, lo convencional o lo superficial. Tolera el gesto retórico, el sentimentalismo, la languidez, los efectos sonoros, la brillantez improvisadora y el tecnicismo virtuoso siempre y cuando se vean balanceados o desplazados por valores que quiere encontrar en la música: profundidad, personalidad, substancia, aplicación del contrapunto clásico, integración de los materiales musicales, descubrimientos armónicos de genialidad innovadora, reducción de la imaginación a un solo motivo rítmico-armónico, y preocupación por la estructura formal (¡las trabas que antes imponía la cuadratura clásica se convierten en las bellas proporciones del estilo vienés!). Todos estos son valores que se adscriben, de manera abierta o encubierta, al dominio del compositor sobre los materiales musicales –dominio que presupone la existencia de un texto musical, al cual se le da carácter de autoridad–⁷⁰. Así mismo, son valores que privilegian la innovación –personal, genial y nunca superada– y el uso de principios constructivos propios de la música clásica centroeuropea sobre otros aspectos del quehacer musical, más importantes para otras culturas, como la improvisación o la performatividad de la ópera.

El terreno de prueba

Apenas terminado el Prefacio de *El romanticismo musical*, Mayer-Serra se embarcó por diez meses en el proyecto de encontrar e interpretar fuentes documentales que le permitieran narrar la historia de la música mexicana en el siglo XIX; dicha narrativa constituye la primera parte de *Panorama de la música mexicana*. En este libro, Mayer-Serra intercala dentro de la narrativa histórica numerosos pasajes en los que expone la sociología de la música desarrollada en “La sociología” y en *El romanticismo*. En otras palabras, su narrativa no presenta una concatenación de géneros, obras y personalidades, sino que, de nuevo, apela a una interpretación de la creación musical como resultado de la infraestructura social y del mercado de trabajo. Por esta razón entre muchas otras, digámoslo de paso, *Panorama* ha

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49. Las cursivas son de la autora.

⁷⁰ Sigo en mi crítica de valores abiertos y encubiertos a Levy, Janet. “Covert and Casual Values in Recent Writings About Music”. *The Journal of Musicology*, 5, 1 (1987), pp. 3-27.

tenido un impacto decisivo en la manera en la que la historiografía mexicana ha privilegiado en su narrativa la carencia o existencia de infraestructuras musicales en México.

El problema es que Mayer-Serra llega a este proyecto no solamente formado como historiador dentro de la música centroeuropea, sino también con una teoría de lo que, habiendo sucedido en Europa, debía suceder *naturalmente* en el siglo XIX mexicano. Su frustración va a ser palpable y pone de manifiesto, para nuestro provecho, las tensiones existentes entre su muy progresista sociología *materialista* de la música y una concepción *idealista* de la música, cuya historia sería, hasta cierto punto, autorregulada: una historia que se desenvuelve con base en sí misma. Para decirlo filosóficamente, el materialismo histórico y dialéctico de Mayer-Serra se va a enfrentar con una concepción del cambio musical igualmente dialéctica, pero idealista. Una historia que se mueve con base en las innovaciones aportadas a la tradición musical por los grandes hombres de la música en respuesta, sí, al mercado de trabajo, pero que no va a admitir estéticamente un resultado diferente aún cuando la estructura social y el mercado de trabajo sean, en sí, diferentes. Para anticipar el resultado en unas cuantas palabras: Mayer-Serra va a buscar en vano en el siglo XIX la presencia del concierto público y de formas instrumentales clásicas y su eventual –pero teleológicamente necesaria– transformación en la gran música romántica. En lugar de eso va a encontrar, para su desgracia, una enorme cantidad de música de salón.

Nuestro investigador afirma que solo a medida que se enfrentaba con su material documental “se nos imponía toda una serie de conclusiones generales que nos permitió establecer numerosas analogías en la música mexicana con hechos equivalentes de la historia general de la música”, lo que lo llevó a “una serie de conclusiones de tipo sociológico del más alto interés”⁷¹. Como resultado de ello, Mayer-Serra dice encontrar que en el proceso evolutivo de la vida musical mexicana han intervenido, “como es *natural*, los mismos factores básicos que en Europa [...] aunque la curva de su desarrollo presenta oscilaciones y amplitudes esencialmente distintas”⁷².

Mayer-Serra abre su libro con un primer capítulo sobre “Música y sociedad mexicanas en el siglo XIX”. Su objetivo principal en este capítulo es constatar la existencia, o ausencia, en este caso, del concierto público, pilar, como hemos visto, de la vida musical en el siglo XIX europeo y de su sociología misma. Del movimiento comercial de los instrumentos y el predominio absoluto del piano, Mayer-Serra concluye que la práctica musical mexicana estuvo esencialmente en manos de los aficionados⁷³. De hecho, la intervención de la “señorita aficionada a la música y de personas de gusto” era indispensable ya no solo en el salón sino también en las manifestaciones públicas musicales, las cuales se reducían a conciertos benéficos o patrióticos, religiosos o cívicos y no reunían, por supuesto, las características de un espacio para la cotización de valores musicales mercantiles⁷⁴. La confusión de géneros musicales y el carácter de exhibición de estas manifestaciones públicas demuestran que el concierto “con todas sus características [europeas] no llegó a imponerse como espectáculo musical representativo sino hasta lindar el siglo XX”⁷⁵, situación “tanto más curiosa”, nos dice desde un principio, “cuanto que todos los testimonios literarios demuestran una amplia divulgación del arte musical dentro de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XIX”⁷⁶.

⁷¹ Mayer-Serra, O. *Panorama...*, p. 10.

⁷² *Ibid.*, p. 25. Las cursivas son de la autora.

⁷³ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

Incluso los virtuosos extranjeros, se queja Mayer-Serra, causa y efecto del concierto público en Europa,

no pensaron en exigir una barrera infranqueable entre el público y el estrado donde interpretar obras maestras de la literatura clásica y romántica, exigiendo al público un entendimiento comprensivo y un recogimiento espiritual como ocurrió en los primeros decenios de la forma de concierto antes de su total comercialización⁷⁷.

El músico profesional, en otras palabras, no llegó a conquistar la supremacía en la vida musical del país. Con ello se “prolongó de un modo artificial y al *margen de la evolución* histórica de la música en el romanticismo, la única válvula posible para la siempre viva afición musical de la sociedad mexicana: el predominio del aficionado”⁷⁸.

Este hecho determinó todos los aspectos del desarrollo moderno de la música en México, explica entonces Mayer-Serra, y, aunque “siendo por su parte producto de una constelación social histórica”, se convirtió en el factor decisivo para el tipo de producción musical de las primeras generaciones de compositores mexicanos después de consumada la Independencia⁷⁹. La mayoría de las composiciones de los mexicanos son para piano y están dedicadas a sus alumnas⁸⁰. Solo después de 1890 con la aparición de Ricardo Castro, primer concertista de categoría, va desapareciendo el predominio de la discípula de la buena sociedad en las dedicatorias. Así, mientras que en Europa el género salonesco tuvo la “función consabida de categoría inferior a la gran música romántica, dicho género constituyó en México la única forma de expresión musical”⁸¹. Más aún, las obras son de inspiración netamente europea y trabajadas sobre los moldes italianos y posteriormente franceses y alemanes: “su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo”⁸².

De regreso a la teoría

Mientras que en *El romanticismo* Mayer-Serra se había ocupado exclusivamente de la música de salón de los compositores a su juicio más sobresalientes, en *Panorama* se ve obligado a regresar a la sociología de la música para tratar de abordar aquella música que, como hemos visto, consideraba de inferior calidad. En el siglo XVIII europeo, explica de nuevo, correspondiendo a la organización rígida de la sociedad, “las capas sociales que predominaban determinaron un criterio unificado (totalitario, diríamos hoy) en todas las actividades humanas”⁸³. El liberalismo burgués dio al artista romántico su emancipación espiritual, sin evitarle una nueva cadena: su sumisión a las leyes de la competencia y de la división del trabajo.

Mayer-Serra introduce entonces una nueva idea en su teoría: el liberalismo burgués significó una separación marcada entre las diferentes clases y la posibilidad inmanente para las clases inferiores de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 37-38. Las cursivas son de la autora.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁰ Mayer-Serra discute la composición de óperas pero, como afirma, muy pocas óperas mexicanas fueron objeto de ejecuciones públicas.

⁸¹ *Ibid.*, p. 75.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 69.

ascender en la escala social. Este último proceso acabó con la unificación del criterio estético del consumidor de música, el cual fue sustituido por el gusto musical. Es decir, la música no solo tiene la nueva función social de proveer simple esparcimiento, sino que su goce depende ahora de las posibilidades individuales del público⁸⁴. La diferenciación entre las clases tuvo entonces como consecuencia una diferenciación equivalente en la producción musical; “se impusieron dos especies de obras: una de alta categoría, culta, artística y, en principio, solo accesible a las élites; y la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a las clases inferiores, ávidas de participar en los adelantos de la civilización [...] en los grandes bienes culturales”⁸⁵. Así, cuando el *connoisseur* se pasma ante un cuadro de Picasso o Kokoschka o acude a la ópera para aplaudir a Caruso en el papel de Rigoletto, el obrero de ambiciones culturales cuelga en la pared una reproducción vulgar de la Mona Lisa o el Coliseo y la hija de una familia pequeño-burguesa se contentará con un popurrí sobre motivos de la misma ópera. “Es decir: la música de salón había nacido como una necesidad social y cultural”⁸⁶.

¿Cómo impacta esta necesidad social el estilo de la obra musical? La música de divertimento tiende a perpetuar los elementos de la tradición musical respectiva en su forma más fácilmente accesible y en sus fórmulas más sencillas, teoriza Mayer-Serra. Las características de un estilo que pudo ser innovador, “vulgarizadas –tanto social como artísticamente–” en las épocas siguientes, son “convertidas en lo que podemos llamar ‘ideología estética’ de las más amplias capas de la sociedad”⁸⁷. La música de salón explotó hasta el hastío el lenguaje armónico del Clasicismo, su periodicidad, melodía predominante, acompañamiento esquematizado, y virtuosismo pianístico. Las formas musicales de la música de salón, como la danza, el popurrí, la pieza de carácter, las piezas de colorido exótico, y las marchas, que “habían sido creadas o, por lo menos, dignificadas por los compositores románticos de alta categoría [...] se convirtieron en bienes culturales de nivel decaído (*herabgesunkenes Kulturgut*) que iban a vegetar y sobrevivir en las clases inferiores”⁸⁸. Asombrosamente para un hombre de militancia izquierdista, Mayer-Serra declara: la élite social continúa estimulando a los compositores a innovar; la gran masa acepta el “descenso de nivel” de los bienes culturales⁸⁹.

En México, Mayer-Serra explica que mientras la música estuvo ligada estrechamente a la Iglesia, esta hizo guardar el paso a sus funcionarios musicales con el “ritmo evolutivo” de la música europea. El retraso ocurrió cuando los músicos tuvieron que basar su existencia económica en las exigencias estéticas de la nueva sociedad burguesa⁹⁰. Lo que llegó a México fueron, “junto con la ópera italiana,

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 69-70.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72. Mayer-Serra cita en esta sección *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73. La idea y el término *herabgesunkenes Kulturgut* (bien cultural hundido o descendido), que justificadamente irrita a Yael Bitrán (*Musical Women ...*, p. 13), fue introducido por el filólogo y folklorista alemán Hans Naumann a principios del siglo XX para dar una posible explicación del origen de la música folklórica (del pueblo o *Volk*) como derivación de la música culta. El término se desprendió del estudio del folklore y pasó a ser utilizado en otros contextos. Theodor Wiesengrund Adorno, por ejemplo, habla de toda la esfera privada burguesa como un *abgesunkenes Kulturgut* en *Dialéctica de la Ilustración* (1947).

⁸⁹ Mayer-Serra no es, por otro lado, el único marxista que cae en esta contradicción. Es el mismo problema que enfrenta Adorno –como Mayer-Serra, convencido de la superioridad de la música de arte centroeuropea– al hablar de la música popular. El desprecio de Mayer-Serra por lo que llama música barata, de fabricación en serie, recuerda la aversión de Adorno hacia la música comercial producto de la cultura de masas. Sin embargo, a pesar de la necesaria confluencia en algunas de sus ideas por la orientación marxista de las mismas, no hay indicaciones que revelen que Mayer-Serra leía a Adorno (¡o viceversa!). Véase, como ejemplo de un texto de los años 30, Adorno, Theodor Wiesengrund. “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 2 (1932), pp. 103-124.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

los despojos del romanticismo europeo, en forma de la música de salón –el único valor musical que se cotizaba en la sociedad mexicana de entonces–⁹¹. Mayer-Serra examina a conciencia docenas de piezas de salón publicadas en México, sin ocultar su frustración:

lo que da a toda esta producción su carácter de uniformidad desesperante, es el hecho de que la retórica del aria operística determinó o, si se quiere, inficionó [*sic*] la escritura melódica [...]. El público mexicano supo imponer a sus músicos el gusto reinante, determinado por el único factor que suscitó su pasión por la música: la ópera italiana⁹².

Mayer-Serra lamenta también que no se haya llegado a la creación de un estilo de piano de rasgos propios, si bien la escuela pianística “tuvo una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significa el único elemento de tradición musical en el siglo XIX” que conduce en línea recta de Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación muy importante en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy⁹³.

En su desesperación ante la “testarudez” de la música mexicana, Mayer-Serra abandona la dialéctica para abrazar la noción de progreso o avance y la teleología como principios en su examen de la música mexicana. Nos dice, por ejemplo, que los compositores del romanticismo mexicano estaban más avanzados ideológica (por sus títulos) que técnicamente, ya que no escriben cromatismos o disonancias como “factores de agitación emocional” –tal como se esperan de la música romántica–, que el virtuosismo pianístico no es el más avanzado y no lleva a la introducción de disonancias –evento aparentemente inevitable en la historia de la música– y que no hay estilos individuales ni “evolución” de una generación a otra. Finalmente, sin poder evitar marcar un *telos* para la música mexicana, nos dice (¿exasperado?) que el estancamiento de la evolución musical en México no se habría producido si el “estilo concertante” se hubiera introducido en la música pianística con una anticipación de medio siglo⁹⁴.

A manera de conclusión: Mayer-Serra frente a su sociología

Tal parecería que a Mayer-Serra le asombra o le irrita que los mexicanos, habiendo *alcanzado o llegado* a la comprensión de la nueva escritura homofónico-armónica alrededor de la Independencia, no hubieran desarrollado un estilo clásico que, a su vez, habría dado obras maestras que emular en el siglo XIX. Que una vez soltados de la mano de la Iglesia y de España los mexicanos no hayan seguido un camino paralelo y simultáneo al de la música en Europa o, más precisamente, en los países de habla alemana, propuesta, por supuesto, absurda y basada en una concepción germano-idealista de la autorregulación histórica de la música. ¿Cómo explica Mayer-Serra este desarrollo dispar entre la música mexicana y la europea?⁹⁵ Dispersas entre su discurso encontramos una serie de posibles causas que nos ofrece, más en línea con los escritores mexicanos que estaba leyendo, como José Vasconcelos,

⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁹² *Ibid.*, pp. 78-79.

⁹³ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 82-86.

⁹⁵ Es importante hacer notar que Mayer-Serra en ningún momento se refiere a España como punto –lógico– de comparación.

Manuel Gamio o Samuel Ramos, que congruentes con su propia sociología⁹⁶. En estas explicaciones se encuentra, como interferencia de tipo ideológico, una preocupación por la conformación de la nación mexicana tal como prevalecía en el pensamiento mexicano en el tiempo en que Mayer-Serra escribió. Por ejemplo, nos dice “el motivo principal estriba particularmente en el hecho obvio y natural de que en México no hubo, ni pudo haber, tradición musical autóctona, ni, por lo tanto, una continuidad evolutiva –factor imprescindible para todo progreso humano–”⁹⁷. Que mientras en Europa la aristocracia vienesa “cuando llegó la hora histórica de liquidación de su predominio jerárquico” dejó una tradición cultural y una riqueza substancial de bienes musicales que la burguesía tomó como modelo, en México presenciamos un mecanismo histórico de destrucción continua y sustitución de culturas⁹⁸. Que en el siglo XIX varios decenios de lucha por la “formación de la nacionalidad política” no permitieron la cimentación de las bases de la cultura mexicana⁹⁹. O bien, que la opresión y explotación que sufrió el pueblo mexicano desde tiempo inmemorial repercutieron tan hondamente en su cultura musical que las substancias de una cultura propia se hallaron tan enrarecidas que apenas trascendieron a una realidad perceptible¹⁰⁰.

En realidad, Mayer-Serra pudo haber encontrado una explicación en su mismo modelo teórico. Su primer problema es que olvida el materialismo histórico y pierde de vista el modo de producción. Mayer-Serra nos recuerda constantemente que “con el paso de la hegemonía social de la clase aristocrática a la burguesa la nueva clase social, en todos los países del mundo, se preocupó desde un principio de asumir la herencia del feudalismo, incluso en lo espiritual y artístico. En el nuevo salón burgués se reunieron los restos de la aristocracia destronada, la nueva burguesía financiera, comercial e industrial, y la nueva intelectualidad romántica [...]”¹⁰¹. Sin embargo, nunca se pregunta: ¿hubo en México un régimen feudal? ¿hasta qué punto y a partir de cuándo fue sustituido por un modo capitalista de producción? ¿hubo una industrialización creciente de la vida que pudiera incidir en la transformación del salón en concierto público? Mayer-Serra determina que la pseudo-aristocracia colonial dejaba mucho que desear en comparación con las cortes principescas de Europa Central. Pero, ¿existía en México en el siglo XIX una burguesía, fuese heredera o no de la aristocracia?

Mayer-Serra concluye en algún momento de su análisis que no hubo una élite lo suficientemente amplia. Esta es en realidad la única explicación que es consistente con su sociología: no hubo una burguesía que motivara “el gran arte” porque no hubo industrialización y expansión capitalista sino hasta muy tarde en el siglo XIX. Desgraciadamente, desde luego, Mayer-Serra no habría podido contestar a tales preguntas, aún en caso de hacérselas, dados los conocimientos que tenía de la sociedad mexicana, e incluso el estado de la investigación sociológica y económica sobre México en 1939.

La segunda gran contradicción de Mayer-Serra que es expuesta por su análisis de la música mexicana es su adhesión incuestionable a un gusto musical derivado de la firme creencia en la existencia del gran arte, gran arte que de alguna manera parece sobrevivir los embates de los modos de producción,

⁹⁶ Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Robredo, 1938. Vasconcelos, José. “The Latin-American Basis of Mexican Civilization”. *Aspects of Mexican Civilization*. José Vasconcelos y Manuel Gamio. Chicago, University of Chicago Press, 1926, pp. 3-102. Gamio, Manuel. *Hacia un México nuevo (problemas sociales)*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1926.

⁹⁷ Mayer-Serra, O. *Panorama...*, p. 25.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

del mercado y de las relaciones sociales. En realidad, Mayer-Serra es consecuente con su propia sociología de la música en sus conclusiones sobre la música en México en el siglo XIX. Con o sin capitalismo encuentra él una pequeña burguesía con gran capacidad de incidir en la sociedad y un mercado musical determinado por el gusto musical de esta, gusto que es de hecho maravillosamente uniforme, como el de la sociedad dieciochesca. Los compositores mexicanos, como es de esperarse, componen para el salón, donde la pequeña burguesía – eminentemente femenina– no ha perdido el contacto íntimo con la práctica musical, sea esta de “alto” o “bajo” nivel para el gusto de Mayer-Serra¹⁰². La pequeña burguesía mexicana es, de alguna manera, heredera global de la aristocracia europea.

La consecuencia del mercado de trabajo sobre la función social de la música y sobre el estilo de composición musical en México descrita arriba es la que habría justamente de esperarse si seguimos la teoría sociológica mayeriana; es más, la consecuencia *comprueba* la teoría mayeriana de manera espléndida. Y, como él mismo descubre, sí se desarrolla en México una tradición: la de la escuela pianística mexicana, y un estilo nacional: una escritura melódica impactada por la retórica del aria operística. Yo, personalmente, me doy por bien servida. Pero Mayer-Serra no aprueba este resultado porque no encuentra en esta música valores como la innovación, la originalidad, la técnica constructivista, la complejidad o la economía de medios, valores que fueron encarnados, postulados y reproducidos por la música instrumental centroeuropea hasta convertirlos –hegemónicamente– en los valores de la llamada música universal.

¹⁰² Mostrando un claro prejuicio de género, Mayer-Serra habla de “señoritas” y “niñas de sociedad” en vez de adscribirles, más dignamente, una clase social. En este lapso en su teoría sociológica sigue, muy probablemente, la terminología –y los prejuicios– de sus fuentes literarias.