



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Pensamiento y obra musical de Th. W. Adorno a la luz de su Teoría Crítica

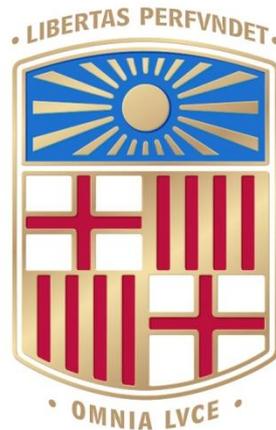
Nekane García Amezaga

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA



TESIS DOCTORAL

*Pensamiento y obra musical de Th. W. Adorno
a la luz de su Teoría Crítica*

Doctoranda: Nekane García Amezaga

Directora: Dra. Magda Polo Pujadas

Director: Dr. José Antonio Zamora Zaragoza

Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas

Programa de doctorado: Sociedad y Cultura: Historia, Antropología,
Artes, Patrimonio y Gestión Cultural.

Barcelona, 2018

AGRADECIMIENTOS

Difícil se me hace siempre el momento de los agradecimientos, pero especialmente difícil tras un proceso de tesis doctoral que ha tenido más altercados y recaídas que momentos de disfrute. Tal vez esa sea la razón de que haya dedicado este proyecto de investigación a un pensador que, partiendo de las contradicciones sociales, elaboró una filosofía para nombrar lo negativo de la sociedad, no movido por una actitud pesimista, sino por la necesidad de dar voz a los silenciados, a los oprimidos. Pese a que pueda resultar un tanto extraño e inusual, mi primer agradecimiento va dirigido a él, a Th. W. Adorno, porque a través de su mirada plasmada en palabras ha contribuido a que yo observe este mundo sin miedo a expresar aquello inexpresable: el sufrimiento humano.

Ahora bien, para poder agradecerle a él su existencia y su legado filosófico-musical, también se merecen un espacio en estas líneas quienes me ayudaron a descubrirle. La primera persona a mencionar, por tanto, en este punto de los agradecimientos es Olatz Ayastuy, profesora del Conservatorio de Bilbao, que fue de quien por primera vez oí pronunciar el nombre de Th. W. Adorno y gracias a quien, movida por mi admiración por su persona, se despertó en mí la curiosidad de descubrir qué se escondía tras sus escritos musicales. Luego, tras otros acontecimientos relacionados con el pensador alemán que no son precisos mencionar aquí, estando de Erasmus en Newcastle University upon Tyne, tuve la ocasión de trabajar algunos de sus textos, acrecentándose así aquella curiosidad antes despertada. Y fue a mi llegada a la ESMuC cuando conocí a la Dra. Magda Polo, a quien me asignaron de tutora y a quien verbalicé mi interés por la Filosofía de la Música, hecho que fue recibido gratamente por Magda, pues ella era, precisamente, Dra. en Filosofía de la Música. En ese momento tenía que decidir qué hacer de Proyecto Final de Carrera dado que me hallaba en el 4º curso del Grado de Musicología y la Dra. M. Polo me hizo tres sugerencias: trabajar el pensamiento musical de Gisèle Brelet, de Susanne Langer o de Th. W. Adorno. En un principio tuve mis dudas entre Brelet y el tiempo musical o el pensador del *Institut*, pero finalmente opté por este último y desde aquel momento ni de Adorno ni de Magda me he separado. De hecho, esta tesis es probable que no se estuviera llevando a cabo de no haber sido por ese primer encuentro que tuve con la Dra. Polo en la sala de profesores de la ESMuC, del cual nació una relación y un apoyo incondicional para con mi persona de ahora ya nueve años. Con ella fue con quien trabajé el Proyecto Final de Grado, la tesina del Máster y la tesis doctoral que se

puede leer a continuación, y por eso esta tesis no solo es agradecida a ella, sino también dedicada a su persona, pues la entrega y el mimo proporcionado a lo largo de estos años así lo requieren.

Otra de las personas que conocí ya en el 2011 cuando hacía el Proyecto Final de Carrera y a quien también le estoy especialmente agradecida por el apoyo, la ayuda y las sugerencias realizadas durante estos años, que se iniciaron por un tímido correo electrónico en el que yo le pedía recomendaciones bibliográficas sobre Adorno al saber que a él había dedicado su investigación doctoral en Filosofía, es Jordi Maiso. A él le debo no solo el cariño y la atención que siempre ha mostrado, sino otro de los regalos que me ha proporcionado este proceso como fue pedirle a J. A. Zamora que me asesorara durante mi investigación. José Antonio, que es codirector de esta tesis, sin conocerme de nada, nunca ha dejado de desatender mis reclamos y ha sido una figura también imprescindible en la escritura de este texto, por las exhaustivas tutorías y su generosidad en la transmisión de conocimiento.

Otra de las personas que no puede faltar aquí es el Profesor Hullot-Kentor, quien, también sin conocerme y tras un par de correos electrónicos y una entrevista telefónica, consiguió que me dieran una beca para poder estudiar en Nueva York el Máster sobre Teoría Crítica y las Artes que él coordinaba y que marcó el rumbo de esta tesis.

Tan importantes son las personas que nos aportan conocimiento como aquellas que están a nuestro lado durante este recorrido. Por eso, a partir de aquí, pasaré a apuntar los nombres de personas cercanas que, sin entender muy bien qué es esto de una tesis doctoral, me han proporcionado apoyo y cariño para que no decayera en momentos de dificultades. La *Koadri* de la noble y la gallarda siempre dispuestas a reírse de mi amor por Adorno, dispuestas a escuchar mis reivindicaciones sociales, dispuestas a darme un hombro en que llorar y un trampolín en el que saltar cuando me sumergía en las profundidades. Markíbiris por quererme de esa forma tan especial. Mis compañeras del Máster de Nueva York que apostaron en todo momento por mis capacidades, en especial, Irene y Christine con quienes he compartido la mayor parte de mi tiempo en la Gran Manzana y quienes me nutrían con sus reflexiones estéticas. María, Blanca, Txemito, Hung, Carlos, Kurumi, Jessica, Álex, Mathew, Danna, Bea, Homer... por haber hecho especial mi estancia en NYC. Mis compañeras las SOSas, en especial mi melliza, por ser mis referentes de lucha y resistencia, mis compañeras de militancia en esta sociedad antagónica. Verito, por no permitirme que deje de sonreír. Isak,

por compartir conmigo la pasión por la filosofía de la música y por ser mi interlocutor de reflexiones estético-musicales, además de amigo y soporte emocional. El *ORI Team* por lo fácil que ha hecho el final de este recorrido. Isra, por la estima que siempre me ha profesado. Tout por ser mi primito del alma y estar a mi lado en todas mis adversidades. Goizepotx, por ser mi *alter ego*, una de las personas que mejor me comprende y una persona que me ponía los pies sobre la tierra cuando la tesis se me hacía pesada. Una mención especial se merece Lusi, sin la cual igual no habría podido desembarcar: traducciones de textos del alemán, edición de secciones musicales y transcripciones de últimos retoques cuando a una semana del depósito me rompo la mano e invalido parte de mis capacidades. Miguel, mi niño grande, mi compañero de vida en este momento, tampoco puede faltar en estos agradecimientos por haber sido mi mano izquierda ahora que me falta.

Empezaba diciendo que muchos han sido los altercados padecidos en esta travesía doctoral y es que, cuando me matriculé, mi *aita* cayó en una depresión profunda que me tocó acompañar, pasando mi investigación a un segundo plano. Pero pasados tres años de mucha entrega familiar, mis hermanos y mi *ama* me apoyaron en mi reencuentro adorniano y esta especialmente, que, como ya dijera la canción de Mikel Laboa “Txoria-Txori”, amando al pájaro (...*eta nik Txoria nuen maite*), no me cortó las alas y me permitió salir a volar y no caer en el enmudecimiento. Un proceso de investigación accidentado hasta el último minuto, un proyecto de investigación con continuidades y discontinuidades, con progresos y regresiones, un proyecto dialéctico que de los momentos críticos ha visto cómo irrumpían nuevos momentos emancipatorios.

RESUMEN

En este proyecto de investigación se establece un diálogo entre la teoría estético-musical y la teoría social de Th. W. Adorno para iluminar la totalidad de su pensamiento evitando caer en interpretaciones reduccionistas, como frecuentemente ha ocurrido en el ámbito de los estudios culturales. El punto de partida es que pensamiento y obra musical de Adorno no pueden aprehenderse correctamente si se hace desde una perspectiva meramente musicológica. Así, en este trabajo, a lo largo de cinco capítulos, o mónadas musicales, se ponen a dialogar ensayísticamente la teoría social y la teoría musical de Th. W. Adorno mediando en ellos forma y contenido en su relación dialéctica. El orden de estos cinco ensayos –desde los textos y obras musicales de sus años de juventud, en los que quedarán asentadas las bases de su Teoría Crítica, a sus textos de madurez– responde a un criterio cronológico, a través del cual se quiere desvelar la *aletheia* de la materialidad musical y social de cada momento extraída de la interpretación de textos más o menos coetáneos. En todos ellos se busca nombrar el elemento negativo que el pensamiento único olvidaba, esto es, las capacidades emancipatorias del ser humano en una sociedad donde el arte, y por tanto la misma sociedad, parece estar abocado al enmudecimiento. En definitiva, esta investigación pretende rescatar categorías estético-musicales del pensador y compositor Th. W. Adorno desde las que podamos crear nuevos modelos de análisis en nuestra contemporaneidad, es decir, nuevas formas de resistencia.

ABSTRACT

This research establishes a dialogue between Th. W. Adorno's aesthetic-musical theory and social theory in order to enlighten his thought in its entirety, avoiding reductionist readings which are very often found in cultural studies. Our starting-point is that Adorno's musical thought and works cannot be apprehended correctly from a purely musicological perspective. Therefore, in this thesis, throughout five chapters, or musical monads, Adorno's musical and social theory are brought together essayistically where content and form mediate in their dialectical relationship. These five monads –from the papers and works of his youth, where

the bases of his Critical Theory are laid down, to the texts of his adulthood— are structured chronologically, with the aim of unveiling the *aletheia* of the musical and social materiality, distilled from the interpretation of more or less contemporary papers. Through all of them, we try to convey the negative element that was forgotten by unique thought, that is, the emancipating human abilities in a society where art, and therefore the society itself, seems to be destined for being mute. In conclusion, this research tries to recover aesthetic-musical categories of the philosopher and composer Th. W. Adorno which let us create new analysis models in our contemporaneity, i. e., new forms of resistance.

*¿Qué sería el arte en cuanto forma de
escribir la historia si borrarse el recuerdo del
sufrimiento acumulado!*

Th. W. Adorno

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
1. Estado de la cuestión.....	17
2. Hipótesis y objetivos.....	21
3. Metodología.....	22
4. Estructura de la tesis.....	23
PRIMERA MÓNADA MUSICAL	29
¿ERA ADORNO MÚSICO?	29
1. El progreso en Adorno como categoría dialéctica.....	32
2. La negatividad en la historia.....	35
3. El manifiesto de la nueva música y otros escritos musicales.....	39
4. La tradición de Adorno y los «textos de militancia».....	46
5. Las obras musicales de Adorno a partir de una nueva concepción del análisis musical.....	48
5.1 <i>P.K.B. Eine kleine Kindersuite</i> (1933), jugando con la tradición.....	50
5.2 El nuevo contrapunto en la nueva música: <i>Drei Klavierstücke, Für Maria Proelss</i>	64
5.3 El método dodecafónico en la música de Adorno.....	71
5.4 Una coda, preludeo de lo venidero.....	75
SEGUNDA MÓNADA MUSICAL	81
WOZZECK y LULU: Entre la vieja y la nueva música, una composición dialéctica	81
1. La génesis de la tonalidad como segunda naturaleza.....	85
2. La estética del sentimiento y el formalismo musical.....	92
2.1. De la estética de la imitación a la estética del sentimiento.....	93
3. La destrucción de la ilusión por la fuerza de la ilusión: <i>Wozzeck</i> y <i>Lulu</i>	99
3.1. El análisis musical.....	103
3.2. La apariencia estética como recurso para iluminar los dramas de Büchner y Wedekind desde la atonal música tonal.....	119
3.2.3. <i>Lulu</i> , el retrato y la belleza como apariencia.....	127

3.2.4. El epílogo: el carácter enigmático en las óperas de Berg.....	129
--	-----

TERCERA MÓNADA MUSICAL.....133

La acabada ópera inacabada de Schönberg *Moses und Aron* en dos actos: Freud y Adorno 133

1. El Moisés de Freud vs el Moisés de Schönberg	142
1.1. El relato	142
1.2. El análisis	145
2. La magia, el encantamiento, el Becerro de Oro, el origen de la civilización	154
3. El origen de la religión, período de latencia, orgías y muerte de las 4 Vírgenes desnudas.....	163
4. Escena final: ¿el fracaso de Moisés, la victoria de Aarón o un conflicto sin resolver?.....	169
5. <i>Moses und Aron</i> : ¿Una ópera dialéctica?	180

CUARTA MÓNADA MUSICAL..... 191

El hechizo del pensamiento único: sobre la Industria Cultural y la música popular desde el debate Adorno-Benjamin 191

1. La apremiante urgencia de recuperar lo antagónico del ahora positivado término industria cultural	195
2. La filosofía dialéctica de la historia como superación de la contraposición de Walter Benjamin y de Th. W. Adorno.....	198
3. La reproducción y la escucha musical: el debate entre Benjamin y Adorno. Un nuevo encantamiento.	201
3.1. La reproductibilidad técnica como objeto de debate entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno	201
3.2. El desenmascaramiento de la promesa de felicidad en la surrealista <i>Mahagony</i>	206
4. La falsa dicotomía entre arte serio y arte de entretenimiento	208
5. <i>Perpetuum mobile</i> : lo nuevo de lo siempre igual	210
6. La transformación de la industria cultural: el mantenimiento de la promesa de felicidad	218
7. Una lectura crítica “Sobre la música popular”.....	221

8. Lo nuevo en el jazz: Charles Gayle como soledad pública y la crítica a las lecturas etnocéntricas del pensamiento de Th. W. Adorno	225
9. El «genio» como concepto dialéctico	229
10. La idea de historia natural aplicada a la música popular	233
11. ¿Un arte comprometido, un arte político?	238
QUINTA MÓNADA MUSICAL.....	243
EL INTERMEZZO DE LA MÚSICA DEL FUTURO: EL TIEMPO MUSICAL EN LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX.....	243
1. Tiempo musical.....	252
2. Música y pintura y la convergencia de las artes	254
2.1. Primeras vanguardias: Schönberg, Kandinsky	254
2.2. Segundas vanguardias	260
3. La espacialización, ¿un problema?	266
4. Una <i>musique informelle: Atmosphères</i> , Ligeti.....	268
5. El entrelazamiento de las artes y el eterno retorno de lo siempre igual.....	276
CONCLUSIONES	281
ANEXO.....	291
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	301

LISTADO DE ABREVIATURAS

AOC: Adorno Obra Completa de Akal, que es la que predominantemente ha sido utilizada.

DI: *Dialéctica de la Ilustración.*

TE: *Teoría estética.*

FNM: *Filosofía de la nueva música.*

MM: *Minima Moralia. Reflexiones de una vida dañada.*

DN: *Dialéctica Negativa.*

INTRODUCCIÓN

Lo que me llevó a adentrarme en el pensamiento musical de Adorno fue no solo un primer encuentro con su texto “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?”, en el que el pensador abordaba la separación entre la música y el público desde una perspectiva sociológica de corte marxista, sino, sobre todo, el ver cómo en el ámbito musicológico seguía siendo una y otra vez vilipendiado en base a, lo que yo creía, una mala interpretación de sus textos. Los grandes referentes de la musicología o etnomusicología anglosajona aludían una y otra vez al supuesto etnocentrismo y elitismo de Adorno; yo, sin embargo, seguía viendo ante mí un pensamiento crítico y rico muy alejado de planteamientos etnocéntricos y elitistas para observar nuestra realidad. Pero cómo argumentar todo eso que tenuemente vislumbraba o intuía se me hacía difícil, por no decir imposible, en mis primeros acercamientos a su obra.

La primera barrera con la que me topé era mi formación académica. Sí, Adorno era objeto de estudio en el mundo musical y musicológico, pero lo que hacía tal vez inaccesible su pensamiento a quienes desde ese ámbito se aproximaban a él era precisamente la formación filosófica del pensador. De hecho, esa se convirtió en mi hipótesis desde casi mis primeras incursiones en su figura, que el haber leído los textos musicales de Adorno sin el contexto de su teoría crítica-social y su proyecto filosófico había hecho que muchas de las ideas que él presentaba se considerasen obsoletas, arcaicas, elitistas, etnocéntricas... pues la lectura atomista y fragmentaria que se había realizado de su corpus teórico-musical no se había puesto en relación con el todo. La dialéctica, como método de análisis, fue la opción de Adorno. Una dialéctica negativa, como él denominaba, en que la diferencia, lo otro, lo individual, la parte, lo no-idéntico ha de ser nombrado y darle voz; aunque sin olvidar que este otro, este no-idéntico, esta diferencia está mediada por lo idéntico, lo universal, el todo, lo idéntico, de manera que, sin caer en la totalidad en la que caían los proyectos filosóficos que le precedieron, el fragmento había de ser leído y visto desde esa totalidad y como parte de ella. Así, en el caso de su pensamiento, esos textos musicales, esos fragmentos de su obra filosófico-musical han de ser entendidos y leídos a la luz de su teoría social y su Teoría Crítica, a la luz de esos textos que sin hablar de aspectos musicales, y en tensión con ellos, también nos desvelan la verdad de lo contenido en sus escritos musicales. Es por eso que, tratando de iluminar la hipótesis mencionada, he intentado a lo largo de los diferentes ensayos o mónadas musicales –nombre con el que me referiré a los diferentes capítulos que configuran

esta tesis por lo que explicaré a continuación— presentar algunas de las ideas estético-musicales de Adorno en diálogo con algunas de sus ideas sociales y así evidenciar cómo esta constante dialéctica entre música y filosofía que presenta Adorno a lo largo de su vida busca denunciar las contradicciones sociales de nuestra sociedad.

La otra barrera con la que me encontré es mi desconocimiento de la lengua alemana, no porque ello me impidiese acceder a la obra de Adorno ni de otros miembros del Instituto de Investigación Social, ya que o bien existen traducciones al castellano o bien al inglés, idiomas ambos que sí domino, sino porque muchas de las traducciones que tenemos no son del todo correctas —Jordi Maiso tiene un texto en el que habla de lo insatisfactorio de las traducciones de Adorno al castellano y de la obra completa publicada por Akal¹— y muchas de ellas pierden connotaciones y matices de gran importancia en el estudio del pensamiento de Adorno. Por eso, aunque he consultado fundamentalmente la edición de Akal, a veces he recurrido a las ediciones publicadas por otras editoriales, este es el caso, por ejemplo, de la *Teoría estética* y de la *Dialéctica de la Ilustración*. Pese a que me propuse aprender alemán desde el momento que supe que quería seguir profundizando en el pensamiento de Adorno, por diversos motivos personales que no viene al caso detallar, no me fue posible, implicando que mis fuentes tanto primarias como secundarias en el estudio de su pensamiento sean las castellanas y las inglesas, así como alguna fuente en lengua francesa y en lengua catalana. Ahora bien, traté de cubrir esta carencia (consciente de que es más un parche que una real solución) con la elección de mi directora, la Dra. Magda Polo Pujadas, Dra. en Filosofía de la Música, especializada en Romanticismo alemán y que hizo parte de su tesis con las bolsas de viaje de su FPI en Alemania trabajando con fuentes originales alemanas; y mi director Dr. José Antonio Zamora Zaragoza, Dr. en Filosofía con una tesis sobre Th. W. Adorno, toda ella redactada en alemán, y, por tanto, con un conocimiento exhaustivo de la obra del pensador aquí objeto de estudio.

Ambos codirectores son, además, como se ha mencionado, Doctores en Filosofía, lo que me ha ayudado a evitar incurrir en errores conceptuales en cuanto a lo que el ámbito filosófico se refiere, pues leer el pensamiento y la obra musical de Adorno a la luz de su Teoría Crítica implica un conocimiento profundo de la filosofía occidental de la modernidad que durante mi formación académica no había adquirido.

¹ Jordi Maiso: “Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 1, pp. 51-71.

1. Estado de la cuestión

Hay quien pueda preguntarse, ¿otra tesis de Th. W. Adorno?, ¿para qué? De hecho, son muchos los estudios y proyectos de investigación que han trabajado su corpus teórico y, en ese sentido, parece que poco tenga que aportar una nueva tesis sobre su figura. Sin embargo, considero, y así lo he vivido, que si bien en el ámbito de la filosofía académica hispanohablante e, incluso, anglosajona hay acercamientos que todavía abogan por un aprovechamiento del potencial de su pensamiento para plantear nuevos modelos de análisis, no los hay, sin embargo, desde círculos musicales y estéticos. La revista española *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, por ejemplo, es una clara apuesta a seguir repensando los planteamientos adornianos y de la Teoría Crítica en general para el análisis de nuestra contemporaneidad. No es que en ella se obvien los planteamientos estéticos del círculo del Instituto de Investigación Social ni que eviten la publicación de estas investigaciones –de hecho hay todo un número dedicado a arte y memoria y otro dedicado a la industria cultural, de donde surgen muchas de las críticas a Adorno desde los círculos de la cultura de masas o cultura popular –, pero las aportaciones de sus números son mayoritariamente a la teoría social y desde ella. Profundizando en estos aspectos del pensador alemán, parece que no hay lugar a dudas de que fue un visionario en muchos aspectos. Pero, ¿por qué se nos sigue haciendo tan difícil entender o desvelar el potencial emancipatorio que se contiene en sus escritos musicales y estéticos? Alemania, y por tanto la literatura alemana, sí apuesta por estos acercamientos. Pero pocos son quienes defienden esta reapropiación de la teoría estética de Adorno en el planteamiento de nuevos modelos de análisis del arte y de la música en la contemporaneidad.

El claro *After Adorno* de Tia DeNora llama a continuar un algo que si bien fue asentado por el filósofo alemán, la sociología de la música, no evocaba el «*il faut continuer*» del que hablaban Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, es más, desde su conformismo, plantea un estudio de la música que ya no se muestra crítico con la sociedad. En contraposición, Hullot-Kentor y su “Back to Adorno” urgen a una vuelta a Adorno en una sociedad donde Adorno cada vez se muestra más lejano y apuesta por un pensamiento crítico en el ámbito de las artes que ha materializado en un programa de Máster llamado *Critical Theory & the Arts* impartido en la SVA (School of Visual Arts) de Nueva York. Dado que este sigue siendo un acercamiento minoritario a la estética de Adorno, consideré que era

pertinente una tesis en la que se tratara recuperar aquellos elementos de su pensamiento musical que todavía no se hayan realizado, y para ello era imprescindible la lectura de sus textos musicales en relación a los textos sociológicos y filosóficos, pues en todos estos ámbitos Adorno pretendía evidenciar las contradicciones sociales y tratar de rescatar el elemento negativo en la búsqueda de la transformación social.

Como ya he mencionado anteriormente, el primer texto que leí de Th. W. Adorno fue “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” estando de Erasmus en Newcastle University Upon Tyne, sin saber que ese sería el inicio de una entera dedicación al pensamiento de este intelectual. Pese a lo alejada que me hallaba entonces de entender en su complejidad las ideas que allí manifestaba, de alguna manera me sentí atraída por la manera en que en él mediaban pensamientos musicales y pensamientos sociales. Ya de vuelta, decidí realizar mi proyecto final del Grado de Musicología en la ESMuC sobre su figura en el ámbito musical, pero para realmente poder aprehender su pensamiento me vi abocada a dedicar todo un capítulo a cuestiones meramente filosóficas, pues ningún otro sentido tenía ya para mí estudiar los textos musicales de Adorno de manera aislada. *Pensamiento en la encrucijada de Adorno* fue el título que recibió este pequeño trabajo en el que trabajé especialmente la *Dialéctica Negativa* y *La filosofía de la nueva música*, sin poder entender qué era aquello que tanto *shock* causaba no solo en la denominada nueva música por Adorno, sino en la propia lectura de su obra. Como trabajo de fin de máster continué profundizando en sus ideas, esta vez con un texto que titulé *Adorno como ser único supraindividual*, pues estando cursando el Máster como Música interdisciplinaria en la Universitat de Barcelona vi una buena oportunidad para trabajar la unicidad de Adorno como parte de un círculo de intelectuales en los que se despertaban similares preocupaciones y que, desde el ámbito de la pintura, la música, el cine y, teniendo como experiencia compartida el exilio determinado por la *quiebra de la civilización*, Auschwitz, me conducían a aproximarme a su pensamiento como parte de esta constelación generacional, Adorno como ser único supraindividual. Una de las figuras que adquirió especial importancia en mi estudio de la teoría adorniana fue Walter Benjamin, al principio no motivada tanto por la influencia que ambos tuvieron en el otro, sino por el debate que desde los estudios culturales se había establecido entre Theodor W. Adorno y Walter Benjamin como dos figuras antagónicas que se mostraban partidarios de una aristocratización y de una democratización de la cultura respectivamente. Superar esta dicotomía y la creencia de que Benjamin había sido el auténtico visionario de lo que se avenía y, por tanto, el pensador de

nuestra contemporaneidad, así como superar la defensa de un Adorno nostálgico que en sus textos solo se lamentaba de la decadencia de la cultura burguesa se convirtió en otro de los objetivos a trabajar en esta tesis doctoral, por eso a lo largo de todo el texto aparecerán constantes alusiones a quien vio como única escapatoria a la persecución nazi el arrebatarse la vida.

Teniendo más o menos claras cuáles eran las hipótesis que me podía marcar para una tesis doctoral, tenía que decidir cuál era la mejor manera de abordar estos aspectos para poder desmontar lo que cada vez más se me presentaba como una recepción sesgada y errónea de los escritos musicales de Adorno – nombres como Richard Middleton, Tia DeNora, Peter Martin, Lucy Green, Andy Hamilton, etc. cuentan entre los académicos que protagonizan estos acercamientos sesgados. En un principio consideré que la *Teoría estética* sería mi texto de referencia, la obra póstuma de Adorno donde parecían culminar todas sus reflexiones, y ese fue el enfoque de los primeros años de mi proceso de investigación doctoral. La enfermedad de mi padre y la no obtención de una beca predoctoral marcaron el rumbo de estos primeros años que cada vez me alejaban más del ámbito académico y de mi proyecto de investigación. Pero cuando todo parecía un callejón sin salida, me salió la oportunidad de realizar el Máster de *Critical Theory & the Arts* en la SVA con el Profesor Hullot-Kentor que fue determinante en la estructura que ha adoptado la tesis doctoral y en mi entendimiento sobre la Teoría Crítica de Adorno. No solo, o no tanto, por lo trabajado en el programa, sino, y sobre todo, por la experiencia vivida en los EEUU. Adorno y Horkheimer, como muchos otros intelectuales y artistas, tuvieron EEUU como destino del exilio tras la subida de Hitler al poder y la experiencia de vivir allí también me ha facilitado una comprensión de la Teoría Crítica desde y como parte de la frialdad de la sociedad estadounidense que en lo más agresivo del capitalismo los individuos ya nada saben unos de otros.

El estudio con el Prof. Dr. Hullot-Kentor y la participación en el programa implicaron un cambio en el planteamiento de la tesis doctoral. La *Teoría estética* seguía siendo el corpus de referencia, pero otros textos empezaron a adquirir especial importancia en la articulación de mi discurso, especialmente el “Ensayo como forma”. Teniendo como punto de partida muchas de las premisas que Adorno desarrolló en este texto entre 1958-1959, decidí estructurar la tesis en pequeños ensayos o mónadas musicales que en su autonomía e individualidad iluminasen no solo los conceptos en ellas trabajados, sino también la verdad que quiere ser desvelada en este estudio: la necesidad de interpretar las ideas musicales de Adorno a la luz

de su Teoría Crítica. A través del análisis de diversas obras y conceptos musicales trato de ilustrar su significado no solo desde y en el ámbito musical, sino también desde y en su teoría y materialidad social, dado que muchos de los aspectos que sus detractores le han atribuido creo que se desvirtúan y anulan al ser interpretados desde la crítica social que el propio Adorno hacía. Este es el caso de su obsolescencia, por ejemplo, que, además, es uno de los motivos que me llevó a continuar con el estudio de Adorno una vez me embarqué en él, pues reivindicar la «actualidad» de sus ideas es uno de los principales objetivos de esta tesis doctoral, no en el sentido de asumir su pensamiento como dogma, sino desde el propio concepto de actualidad filosófica que Adorno ya planteaba en 1931 y que implicaba una reflexión y una posición crítica constante que hace que, incluso dentro de su unidad, su pensamiento sufra la transformación que la nueva materialidad musical y social le requerían.

De hecho, si para hacer filosofía hoy había que renunciar a la ilusión de aferrar la totalidad por la fuerza del pensamiento como si el ser le fuese sin más accesible, el ensayo que piensa en fragmentos al igual que la realidad se muestra fragmentaria se convertía en la forma idónea de hacer filosofía y por eso opté por estructurar la tesis doctoral en pequeños ensayos musicales, adquiriendo así la misma forma de esta tesis un aspecto de carácter esencial en mi acercamiento al legado de Adorno. Si para Adorno escribir ensayísticamente implica redactar experimentando, volviendo y revolviendo, palpando, examinando, penetrando en el objeto, interrogando desde diferentes lados, si escribir ensayísticamente implica que los conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean al final, si escribir ensayísticamente implica no ir en un solo sentido sino ir entretejiendo los hilos según avanza el discurso, es decir, encontrar la unidad a través de los fragmentos; esta tesis a través de cinco ensayos musicales, de cinco fragmentos de la realidad, tratará de desvelar la imposibilidad de la discursividad lógica, de la búsqueda de sentido, en la sociedad del «breve siglo XX». Así, los capítulos, aunque autónomos e independientes, no son inconexos, sino que siguen el hilo conductor o *Leitmotiv* de un diálogo constante entre la teoría musical y la teoría social de Adorno, cuya vida como sujeto social marcará el orden seguido en la estructura de este texto, desde sus textos de juventud y sus composiciones musicales entre los años 20-40 a sus últimos escritos redactados en la última década de su vida ya en Alemania tras el exilio estadounidense.

2. Hipótesis y objetivos

Al hilo de lo expuesto, por tanto, el objetivo principal de mi tesis es interpretar del pensamiento musical de Adorno en el contexto de su Teoría Crítica para así evidenciar cómo, pese a las críticas y los malentendidos en torno a él, no es este un pensamiento obsoleto ni caduco, sino que todavía, pese a la distancia histórica que nos separa, hoy se nos presenta «actual» porque como él mismo recoge en la *Dialéctica Negativa* “se dejó pasar el instante de su realización”². Así, a lo largo de los cinco capítulos o mónadas musicales que configuran este texto se trabajarán conceptos musicales en su mediación con la sociedad y con la teoría social de Adorno.

Otra de las hipótesis planteadas en el plan de investigación de esta tesis doctoral fue que la música compuesta por Adorno respondía a sus ideas estético-musicales y, por consiguiente, dando por validada la primera hipótesis, a sus ideas filosófico-sociales. De manera que otro de los objetivos marcados para esta tesis era el análisis de las composiciones musicales de Adorno que, finalmente, se ha visto reducido a un capítulo dedicado a un breve acercamiento a algunas de sus piezas musicales, siempre en diálogo con su Teoría Crítica, en el que no solo se demostrará ese vínculo entre la teoría y la praxis musical de Adorno, sino que se llegará a manifestar que de no haber tenido su música tal vez no tendríamos su filosofía, como apuntaba Leibowitz.³

En definitiva, se pueden distinguir dos hipótesis claras de partida:

- Hipótesis 1: los malentendidos en la recepción del pensamiento musical de Adorno se derivan de la no lectura del mismo en relación a su teoría crítica, por eso el hilo conductor de esta investigación es el constante diálogo entre su teoría estética y su teoría social.
- Hipótesis 2: Las composiciones de Adorno responden a sus ideas estético-musicales.

² Th. W. Adorno: *DN*, p. 15.

³ René Leibowitz: “Der Komponist: Theodor W. Adorno”, *Frankfurter Adorno Blätter VII*, 2001, pp. 55-62.

A partir de las cuales se definieron los siguientes objetivos:

- Poner a dialogar los textos musicales y los textos filosófico-sociales de Adorno para evidenciar esos malentendidos o interpretaciones sesgadas y reduccionistas que se han hecho de su pensamiento musical.
- A través de ese diálogo, superar la dicotomía música seria y música de entretenimiento en Adorno.
- Recuperar el concepto de autonomía y las capacidades emancipatorias que Adorno vislumbraba en el material musical.
- Superar el debate Benjamin-Adorno como dos figuras antagónicas y desvelar lo benjaminiano contenido en la Teoría Crítica de Adorno.
- Analizar algunas composiciones musicales a partir de las cuales estudiar las categorías de la Teoría Crítica y estética de Adorno que todavía hoy se nos muestran presentes.
- Analizar algunas de las composiciones musicales de Adorno en relación a sus escritos musicales de juventud.

3. Metodología

Siendo esta una tesis musical, y teniendo en cuenta además los planteamientos adornianos sobre la obra de arte como momento de un contexto más amplio en el que historia y sociedad se entrelazan, yendo más allá de sí misma, se ha recurrido al análisis inmanente de algunas obras de arte, como momentos de una espiritualidad, para captar su universalidad a partir de su clausura monadológica.⁴ Esto no significa que se haya buscado hacer una interpretación historiográfica de ciertas obras musicales, sino que se ha buscado poner a dialogar el material musical con la sociedad de la que surgió para poder extraer cuáles puedan ser los elementos que todavía no han visto su realización.

Así, además de la lectura contrastada de bibliografía primaria y secundaria de Adorno y Benjamin especialmente, en lengua castellana e inglesa por los motivos antes citados, y de diversa literatura musical que ayudasen a completar un acercamiento más técnico-musical de las obras que iban a ser analizadas, también hemos recurrido a diversas metodologías de análisis musical. Como se desarrollará a continuación, cada método compositivo requiere

⁴ Th. W. Adorno: *TE*, p. 238.

asimismo un determinado análisis musical y, si bien no nos hemos apartado en ningún momento de las nuevas premisas que Adorno en su ensayo sobre Berg marcó para un análisis que dialogase más con la reflexión social, a lo largo de la tesis se verá cómo se ha utilizado el análisis musical funcional, muy próximo a premisas schenkerianas, es decir, teniendo en cuenta los parámetros del sistema tonal y la distensión que de este se hace a lo largo del siglo XIX; el análisis serial «*Set Theory*» de David Lewin que es la aplicación de la teoría transformacional y la teoría grupal a la música, esto es, el estudio de las relaciones interválicas y transposicionales no reducibles al análisis de la altura de sonido (*pitch*), sino aplicable también al estudio del ritmo, el compás y el timbre; y el análisis de notación gráfica para el análisis de la música de las segundas vanguardias, ya que me permitía abordar la música desde la noción de espacio sonoro y el cambio que sufre el concepto de tiempo musical en la segunda mitad del siglo XX.

4. Estructura de la tesis

Antes decíamos que la vida de Adorno como sujeto social había marcado el orden en el que se ha estructurado este trabajo, y es que los cinco capítulos que conforman esta tesis doctoral se han ordenado siguiendo una especie de cronología biográfica de Adorno, no porque sus aspectos biográficos como individuo se hubiesen tomado como punto de partida para la elaboración de este proyecto de investigación, sino porque esta estructura me permitía desmontar la visión de un Adorno nostálgico que se lamentaba de la decadencia de la burguesía alemana y evidenciar su resistencia al enmudecimiento y su búsqueda de ese *intermezzo* de la música del futuro, es decir, del elemento emancipatorio del sujeto autónomo.

El primer capítulo, «¿Era Adorno músico?», es el capítulo dedicado a las composiciones musicales de Adorno. A través de él pretende validarse la hipótesis de que su música responde a sus ideas estético-musicales, es decir, que era este un compositor de la nueva música, un compositor de la Segunda Escuela de Viena. En el planteamiento original este pretendía ser un capítulo más extenso, pero la profundidad y la dedicación que requería entender sus ideas estético-musicales, fue postergando mi análisis musical. Finalmente, opté por una selección de tres obras [al final se ha añadido un anexo con la obra musical completa de Adorno, junto a

otras referencias de interés por lo que respecta a su obra musical⁵], la *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* (1933), las *Drei Klavierstücke [Für Maria Proelss]* (1924), y la sexta de las *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6* (1934) que, aunque no sean la mejor representación de por qué Adorno fue considerado uno más de la escuela de la nueva música por su maestro Berg (carta a Schönberg a colación del *Cuarteto de cuerda op. 2*)⁶, sí me facilitó trabajar una serie de conceptos y categorías y asentar unas bases sobre diversos aspectos del pensamiento musical y la Teoría Crítica de Adorno que se desarrollarían a lo largo de los otros cuatro capítulos.

Una de las primeras cuestiones que se me plantearon al abordar este primer capítulo — que fue el último en el proceso de redacción —era que no podía basarme en la *Teoría estética*, obra póstuma y escrita en sus últimos años de vida, si quería establecer un diálogo entre su música y su teoría, pues Adorno dejó de componer a mediados de los años 40, así que tenía que acudir a sus escritos de juventud. Si mi hipótesis de partida era que sus composiciones musicales respondían a sus ideas estético-musicales, Leibowitz llegaba a afirmar que tal vez no tendríamos su filosofía si nouviésemos su música y Maiso manifiesta que los textos musicales de juventud de Adorno son el germen de su Teoría Crítica. Con lo cual, el análisis de su obra musical busca rescatar aquellas categorías e ideas estético-musicales que configuraron las bases de su desarrollo intelectual posterior. Adorno, que había llegado a Viena una vez la revolución artística ya había tenido lugar y había fracasado, buscará a lo largo de toda su vida intelectual salvaguardar el elemento liberador que una vez la música alcanzó con la libre atonalidad de Arnold Schönberg y que luego cayó nuevamente en barbarie. La liberación malograda que no había conducido a una transformación social también veía su fracaso en el ámbito estético donde, pese a los visos emancipatorios que presencié, también había fracasado, el orden preestablecido había vuelto. Sus composiciones y sus textos buscarán constantemente esa música emancipada, ese *intermezzo* de la música del futuro como él expresó ante la recaída de la música una vez liberada en una nueva barbarie

⁵ Theodor W. Adorno: *Kompositionen* Vol. 1: *Lieder für Singstimme und Klavier*, ed. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980; Theodor W. Adorno: *Kompositionen* Vol. 2: *Kammermusik, Chöre, Orchestrales*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980; Theodor W. Adorno: *Kompositionen* Vol. 3: *Kompositionen aus dem Nachlaß*, hg. v. Maria Luisa Lopez-Vito und Ulrich Kramer, München 2007.

⁶ Carta de Berg a Schönberg el 13.12.1926: “*The performances of Wiesengrund's incredibly difficult quartet was a coup de main for the Kolisch Quartet, which learned it in 1 week and performed it quite clearly. I find Wiesengrund's work very good and I believe it would also meet with your approval, should you ever hear it. In any event, in its seriousness, its brevity, and above all in the absolute purity of its entire style it is worthy of being grouped with the Schonberg school (and nowhere else!)*”. The Berg-Schoenberg correspondence. Selected letters, hg. v. Juliane Brand u. a., New York 1987, p. 355.

quedando como un mero interludio, pero cuya imagen como música liberada no se podía ya olvidar.

El segundo capítulo, «*Wozzeck y Lulu*: Entre la vieja y la nueva música, una composición dialéctica», versa sobre las óperas *Wozzeck* y *Lulu* de Alban Berg, quien fue maestro de Adorno durante su estancia en Viena. Este compositor, integrante de la Segunda Escuela de Viena y, por tanto, compositor de la nueva música hizo uso tanto de la atonalidad libre como del dodecafonismo en sus composiciones, pero incluso en estas parecía recurrir a los tradicionales tonos mayores y menores de la tonalidad. Por eso en los fragmentos musicales que se han seleccionado para ilustrar este recurso tan característico del compositor se ha recurrido tanto al análisis funcional como al análisis serial, en concreto a Forte. Berg tenía la capacidad de destruir la ilusión de la estática y universal tonalidad por la fuerza de la ilusión, es decir, recurriendo a la tonalidad destruía su constituida segunda naturaleza haciéndola aparecer como algo histórico y devenido, desde la tonalidad componía música atonal, destruía lo idéntico de este sistema que desde el Romanticismo era visto como el lenguaje universal de los sentimientos. De manera que Berg, en un juego dialéctico entre la tradición y la modernidad, componía un arte nuevo que ya no toleraba su ilusión constitutiva, un arte que desde su autonomía y en diálogo con la sociedad formaba parte de ese *intermezzo atonal* del que hablaba Adorno, de esa música liberada en la que lo nuevo emerge de lo arcaico, en el que tradición y modernidad median dialécticamente.

El tercer capítulo —ensayo o monada musical—, «La acabada ópera inacabada de Schönberg *Moses und Aron* en dos actos: Adorno y Freud», tiene como protagonista al que frecuentemente se alude como el padre del dodecafonismo, Arnold Schönberg, y su ópera *Moses und Aron*, que es analizada como la recaída en la barbarie tras la emancipación estética de las composiciones de la libre atonalidad. Adorno critica a Schönberg haber utilizado un mismo lenguaje, es decir, haber subsumido en el lenguaje idéntico de la disonancia dos elementos antagónicos. En su búsqueda de captar el Absoluto, Schönberg fracasaba dejando la ópera inconclusa, aunque no era otra la salida en una sociedad que había visto quebrarse todo el proyecto Ilustrado, en la que ya no se podía nombrar lo innombrable. El antisemitismo creciente motivó a Schönberg, quien se había convertido al protestantismo, a componer esta ópera sobre el portavoz del Absoluto, Moisés. Pero la quiebra del proyecto civilizatorio, Auschwitz, se había convertido en punto de no retorno y los conflictos irresueltos que arrastraba la sociedad hacían imposible aferrarlo. Para combatir o tratar de entender el

antisemitismo, Freud también recurrió a la figura mosaica y, aunque distanciándose del relato bíblico, presenta bastantes similitudes con la ópera de Schönberg, por eso y por los paralelismos que podían establecerse entre ciertos aspectos de la teoría freudiana y la teoría adorniana, como son el recuerdo de la naturaleza y la huella de la dominación social que Freud descubrió en economía libidinal, se ha puesto a dialogar estas obras con la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. No se trata, pues, de realizar una lectura psicologizante de la ópera de Schönberg, sino de vislumbrar cómo esos momentos regresivos del progreso humano también se daban en el material musical, preludiando lo que Adorno denominó el «envejecimiento de la nueva música». Mito e ilustración, barbarie y emancipación, magia y desencantamiento, se relacionaban dialécticamente.

El cuarto capítulo, «El hechizo del pensamiento único: sobre la industria cultural y la música popular desde el debate Adorno-Benjamin», se centra en la crítica a la industria cultural, término acuñado por Adorno y Horkheimer durante el exilio y que publicaron como una de las secciones de la *Dialéctica de la Ilustración* donde buscaban entender por qué la humanidad caía en una nueva forma de barbarie, y a la música popular o cultura de masas en el debate Adorno-Benjamin. Ya hemos adelantado que estos dos intelectuales no son tratados como antagónicos pese a las constantes referencias que hay en la literatura académica en este sentido. Es más, la crítica a la industria cultural se lee a partir del influjo que causaron en los dos integrantes del Instituto las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin y como crítica a la homogeneización y estandarización que desde las instituciones se buscaba en la administración de la sociedad subsumiendo el elemento no-idéntico en un nuevo encantamiento. Es por esto que autores como Max Paddison o Dustin Bradley Garlitz trataban de aplicar la dialéctica negativa de Adorno al estudio de la música popular y el jazz, como una forma de tratar de superar la obsolescencia de sus ideas estéticas; para estos también era posible la nueva música popular, la música liberada y autónoma. Lo que Adorno criticaba en sus escritos era, por tanto, lo nuevo como lo siempre-igual, el estatismo de la novedad, el elemento idéntico del cambio.

El quinto y último ensayo, «El *intermezzo* de la música del futuro: el tiempo musical en las segundas vanguardias del siglo XX», muestra esa búsqueda de la música liberada que Adorno tuvo como motor de vida, y que también encontró en la música de sus últimos años de vida. Adorno dedicó un texto a la música que surgía de estas segundas vanguardias, “El envejecimiento de la nueva música”. En él exponía cómo el total sometimiento de la música

al principio de construcción hacía de esta, con la pérdida del elemento subjetivo, una música no dialéctica y estática. Se daba una espacialización del tiempo musical, una espacialización del dinamismo musical, un detenimiento, una vuelta al eterno retorno de lo siempre igual. Sin embargo, en la *musique informelle*, de la cual *Atmosphères* de Ligeti era un ejemplo, hallaba Adorno similitudes con la música atonal del radicalismo estético de las primeras vanguardias. No por el material musical en sí, sino por la dialéctica que se establecía en esta música entre el sujeto y el objeto, el contenido y la forma, el detalle y el todo. Adorno veía en esta música esa autonomía una vez alcanzada por la atonalidad libre y la emancipación de la disonancia, la autonomía que desde las instituciones y con la vuelta de la tonalidad se había intentado silenciar. Constituía, por tanto, esta música de Ligeti el nuevo *intermezzo* de la música, el dinamismo de lo nuevo que irrumpía en el estatismo, es decir, emergía nuevamente la transformación del orden preestablecido. Las categorías sociales de estática y dinámica a las que Adorno había recurrido como crítica al capitalismo, el eterno retorno de lo siempre igual, también tenían su aplicación en el ámbito de la teoría musical. La noción de temporalidad había cambiado.

Al final se ha añadido un anexo en el que se recoge la obra musical completa de Adorno, la discografía grabada con algunas de sus obras musicales y otras referencias que pueden ser de interés para quienes quieran acercarse al estudio del Adorno compositor, entre las que se encontrarán referenciadas diversas correspondencias en alemán.

PRIMERA MÓNADA MUSICAL

¿ERA ADORNO MÚSICO?

A través del análisis de algunas obras musicales de Adorno y del estudio de los escritos musicales de juventud, esta primera mónada musical manifiesta cómo no solo la composición musical estuvo marcada por sus ideas estético-musicales, sino cómo su formación como músico, su ser artista, fue esencial en la configuración de su ser intelectual. La nueva música de la libre atonalidad de la Segunda Escuela de Viena, a la que él se adscribía, había fracasado al igual que lo hizo el proyecto ilustrado. Por eso Adorno, desde su composición musical y sus textos, buscaba rescatar la autonomía que una vez la música, en su libre atonalidad, conoció y que ya no puede olvidar. *Intermezzo* atonal es el nombre con el que bautizó este período. Y así, la búsqueda de estos elementos emancipatorios en la música que acompañó toda la vida intelectual del filósofo será por él llamada la búsqueda del *intermezzo* musical del futuro.

*Estudí en la universidad filosofía y música. En
lugar de decidirme por una de ambas, durante
toda mi vida tuve la sensación de estar
persiguiendo en realidad lo mismo en esos
campos divergentes.*

Theodor W. Adorno

*El compositor Adorno todavía se mantiene hoy
a la sombra del filósofo del mismo nombre.*

Rolf Tiedemann

“¿Era Adorno músico?”, es una pregunta muy común que personas del mundo académico que conocen al filósofo de la denominada primera generación de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt suelen plantearme. Por eso creo que un capítulo al Adorno compositor y a la música que de él surgió es más que pertinente en una tesis que pretende abordar el pensamiento musical del que más comúnmente es conocido como filósofo, sociólogo, teórico musical y literario, como nos recuerda René Leibowitz en uno de sus escritos dedicados al Adorno compositor, en el que añade que, pese a ser un pensador de reconocimiento mundial, sus composiciones son casi desconocidas.⁷ Tan desconocidas que no solo aquellos que han leído sus textos ignoran, sino que incluso quienes han dedicado su carrera al corpus teórico del pensador alemán han obviado analizar en sus escritos. En el caso de estos últimos no por desconocimiento de la existencia de su producción musical, sino porque puede que no la consideraran tan interesante como sí lo fue o sí estiman que lo es su producción teórica.⁸ Sin

⁷ “Se puede decir sin exagerar que Adorno es conocido mundialmente como filósofo, sociólogo, teórico musical y literario.” René Leibowitz: “Der Komponist: Theodor W. Adorno” en *Frankfurter Adorno Blätter VII*, 2001, p. 55 (Traducción de José Antonio Zamora).

⁸ En 2015 se celebró el Simposio Adorno de Viena en el que se estudiaron y analizaron las composiciones musicales de Adorno. Aunque he tenido conocimiento de ese encuentro y las publicaciones que se hicieron a raíz de él, no he podido traducir los textos del alemán, así que no se han tenido en cuenta para

embargo, autores como René Leibowitz o Rolf Tiedemann decían de su música “*si elle n’avait pas existé il aurait fallu l’inventer*”⁹ o “el oyente no necesita temer encontrar en las composiciones de Adorno una especie de música músico-filosófica”¹⁰, respectivamente. Y es que un acercamiento a las composiciones musicales de Adorno nos ayuda a sumergirnos en su mundo sonoro y, por tanto, en su pensamiento musical. Bien sabido es que Adorno frecuentemente es tildado de elitista y etnocéntrico por sus ideas musicales por eso, además de tratar de esclarecer el porqué de mi rechazo a esta afirmación, creo que este capítulo ayudará a desgranar la música de su pensamiento y el pensamiento de su música. Por consiguiente, cómo su música está conectada con su pensamiento y/o cómo su pensamiento viene marcado por su música son los dos aspectos que abordamos a lo largo de esta mónada musical.

1. El progreso en Adorno como categoría dialéctica

Ninguna biografía sobre la figura de Adorno elude el clima musical en el que el filósofo creció. Sin embargo, raros son los textos y estudios que abordan la obra musical del que también fue compositor durante la primera mitad del siglo XX. Hijo y sobrino de Maria y Agathe Calvelli-Adorno, cantante y pianista respectivamente, Adorno pronto tuvo sus primeros contactos con el mundo del teatro de la ópera y la música. Aunque, como señala Detlev Claussen, no puede decirse que la familia Wiesengrund-Adorno fuese una familia burguesa normal ni que perteneciese a la burguesía culta,¹¹ la música que acompañaba su cotidianidad sí se enmarca dentro de esa tradición decimonónica burguesa, como él mismo reconocía:

Esa música que estamos habituados a llamar “clásica” yo la conocí, cuando era un niño, a través de su ejecución a cuatro manos en el piano. [...] Esa música se adaptaba al hogar mejor que ninguna otra. Se la sacaba del piano como si se la sacase de un mueble; y

este análisis. Además del simposio, la Asociación de Estética y Teoría Cultural Aplicada celebró un recital de canciones en junio de 2015 con obras de Adorno en el Antiguo Ayuntamiento de Viena y en diciembre de 2016 cooperó con la Academia de las Artes de Berlín para el evento "Adorno. Composiciones en el exilio" como parte de la exposición "Estados inciertos. Acción artística en estados de excepción".

⁹ Leibowitz: *ibid.*, p.60.

¹⁰ Rolf Tiedemann: “Adorno, Philosoph und Komponist” en *Frankfurter Adorno Blätter Band VII*, 2001, p. 65.

¹¹ Detlev Claussen: *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia, Universitat de València, 2011, p. 49.

quienes la manejaban, sin miedo a los atascamientos ni a las notas equivocadas, eran miembros de la familia.¹²

Partiendo de esta realidad, muchas de las críticas que han recibido sus escritos musicales aluden a cierto etnocentrismo y elitismo en sus ideas, remitiéndose al lenguaje que utiliza Adorno sobre lo primitivo, lo arcaico, lo regresivo y reaccionario en contraposición al progreso de la música. Ahora bien, ya en uno de sus escritos musicales tempranos “Reacción y progreso” escrito en 1930, Adorno señalaba la imposibilidad de hablar de progreso musical en el sentido de una mejor calidad de las obras con el transcurso del tiempo¹³, ya que el progreso viene dado por el material entendiendo, por tanto, Adorno por progreso el “asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica”¹⁴, aludiendo con esta dialéctica tanto al elemento mimético y mágico que se da en el arte como al elemento racional y autónomo que concurre en él. “Adorno no le resta importancia a la mimesis esencial en los orígenes del arte, pero entiende que desde esos mismos orígenes, el arte está penetrado de racionalidad”, dice Fernández Orrico,¹⁵ y prosigue añadiendo “mimesis y racionalidad caminan juntos”.¹⁶ Y el mismo Adorno a colación del texto sobre *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* en una carta dirigida a Benjamin el 18 de marzo de 1936 aludía a ese carácter mítico y ese carácter emancipador que se daba en la obra de arte autónoma:

No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico de la obra de arte burguesa (tanto menos cuanto que intento una y otra vez descubrir el carácter mítico, en el pleno sentido del término, de la filosofía burguesa del idealismo, a la que se asigna el concepto de autonomía estética). Sin embargo, me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que —disculpe esta manera tópica de hablar— es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad.¹⁷

¹² Th. W. Adorno: “A cuatro manos” (1933), AOC 17, p. 325.

¹³ “Quien hoy en día hable en música de reacción de una manera decididamente polémica afronta ante todo la sospecha de creer en la posibilidad del progreso allí donde en su incomparabilidad las grandes obras de arte deben ser protegidas contra cualquier criterio de esa índole. Pero no podrá hablarse de progreso y reacción en relación con las calidades de obras no coetáneas aisladas, como si la calidad aumentase o disminuyese con el tiempo de obra en obra.” Th. W. Adorno: “Reacción y progreso” (1931), AOC 17, p. 147.

¹⁴ Th. W. Adorno: *ibid.*, p. 147.

¹⁵ Jesús Fernández: *Th. W. Adorno: Mimesis y racionalidad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ Th. W. Adorno: carta a Walter Benjamin el 18.03.1936, en *Th. W. Adorno y Walter Benjamin: Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Editorial Trotta, 1998, p. 134.

Por consiguiente, el concepto de autonomía del arte es inseparable del concepto de autonomía que adquiere formulación canónica en el pensamiento de Kant y su salida de la minoría de edad o capacidad emancipadora.¹⁸ Para Adorno el dominio de los materiales, el dominio de la técnica, representa el progreso en el arte aunque haya que pagar el precio de la pérdida de ese dominio. Este *prix du progrès* que Adorno entiende como inmanente al progreso responde a la lógica del sacrificio que desarrolla en la *Dialéctica de la Ilustración*, texto que concibió con Horkheimer durante el exilio estadounidense.¹⁹

Después de Auschwitz, Adorno y Horkheimer entendían que no cabía seguir hablando de progreso en términos positivos, no solo porque Auschwitz fuese “el punto de no retorno” como lo define Jordi Maiso en su tesis doctoral, sino porque era Auschwitz resultado y producto del proyecto ilustrado y la modernidad tal y como analiza en profundidad José Antonio Zamora en su artículo “H. Arendt y Th. W. Adorno: Pensar frente a la barbarie”. Así, partiendo de que estas dos figuras tuvieron como eje central el pensar y actuar para que la barbarie de los campos de exterminio no se repitiera, Zamora se propone estudiar “los dos movimientos que imponen al pensamiento ante la catástrofe de Auschwitz: analizar su singularidad irreductible y desentrañar desde ella lo universal, para intentar reconocer y combatir en lo universal las condiciones de posibilidad del horror” dado que “nuestro mundo no es completamente diferente de aquél en el que ocurrió Auschwitz”.²⁰ El progreso teleológico del que partía el proyecto ilustrado mostraba sus sombras, se oscurecían las luces del siglo XVIII que lo vio nacer, pero no fruto de un devenir histórico sino fruto de un reconocerse en lo barbárico, de un reconocer que lo primitivo está en nosotros y es intrínseco a este proyecto, de que barbarie y civilización son dos categorías dialécticas que se contienen la una a la otra.

¹⁸ Para un recorrido sobre el término autonomía en la tradición filosófica cfr. la tesis doctoral de Genara Sert Arnús: *El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno a la luz de la problemática del arte moderno* (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona: Facultat de Filosofia, Barcelona, 2014.

¹⁹ Hullot-Kentor escribe: “*Adorno’s philosophy took shape in dread recognition of the reversion of society to the primitive, a dynamic from which he only with luck preserved his own life. The problem that marks the center and circumference of his thought was the effort to comprehend and perhaps even circumvent this logic of progress as regression. [...] The whole of Adorno’s writings, it might seem, could be construed in its accusation. For Adorno asserts that history stands in thrall to regression – that progress necessarily reemerges as a vestige of the primitive – so long as the principle of history remains the domination of nature.*” en Robert Hullot-Kentor: “Introduction: Origin Is the Goal”, *Things Beyond Resemblance*, New York: Columbia University Press, p. 4).

²⁰ José Antonio Zamora: “H. Arendt y Th. W. Adorno: Pensar frente a la barbarie” en *Arbor*, Vol. 186, no. 742, p. 246 y 248.

Según expone Antonio Vázquez-Arroyo en su artículo “Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism”,²¹ Adorno cuestiona la narrativa redentora del progreso histórico desarrollado por Hegel, en cuya lógica del sacrificio, que emerge siempre en busca de una mayor libertad, el universal siempre prevalece sobre el particular eliminando así el pensamiento dialéctico. Sin embargo, en la crítica dialéctica²² que introduce Adorno sobre la lógica del sacrificio, expuesta como parte de la historia primigenia de la subjetividad, el sacrificio de Odiseo se convierte en autosacrificio en aras del principio de identidad, al mismo tiempo que en negación de este principio de identidad, como Odiseo muestra en sus peripecias hacia Ítaca, quien se identifica con las bestias y los monstruos que se encuentra en el camino autosacrificando su subjetividad para después diferenciarse de ellos consiguiendo salvarla. Esa asimilación a lo muerto y rígido, ese imitar para salvaguardar la vida, es la mimesis que Adorno ve en el arte, pero que en cuanto forma no es ajeno a la racionalización.

Es por eso que Adorno recurre a la crítica inmanente en su planteamiento, pues el sistema contiene tanto su destrucción como su salvación, la crítica del principio de identidad es la crítica de su concepto. Así pues, la cultura europea, la salida de la minoría de edad de la Ilustración, se muestra inmadura y se vuelve contra sí misma, pero en ese volverse contra sí misma, contiene la posibilidad de su salvación. Es en este sentido en el que Adorno entiende el progreso en el arte, pues “el correlato subjetivo de ese dominio objetivo es la capacidad de percibir las posibilidades de lo que ha llegado a ser, y así el arte se hace más libre para lo suyo, para su rebelión contra el dominio de los materiales”²³ y es en este sentido en el que hay que entender su afirmación de que “aunque en el mundo no hay progreso alguno, sí que lo hay en el arte; *il faut continuer*”.²⁴ La noción de progreso estético tiene que ver, por tanto, con la creciente autonomía del arte, donde Adorno ve el signo de libertad, o la significación social del elemento emancipador del arte.

2. La negatividad en la historia

Pero, ¿cuál es esa posibilidad contenida en el arte? ¿Dónde se halla el elemento utópico del pensamiento de Adorno? Como consecuencia de su crítica dialéctica inmanente al principio

²¹ Cfr. Antonio Y., Vázquez-Arroyo: “Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism” en *Postcolonial Studies*, Routledge, December 2008.

²² El pensamiento dialéctico es el ensayo de romper el carácter impositivo de la lógica con los medios de esta. Cfr. Th. W. Adorno: *MM*, p. 156.

²³ Th. W. Adorno: *TE*, p. 278.

²⁴ *Ibid.*, p. 274.

de identidad Adorno desarrolló la idea de la historia universal negativa que —influenciado por su colega Benjamin— reivindicaba no solo narrar la historia *a contrapelo*, sino acoger aquello olvidado en esta dinámica, los materiales de desecho y los puntos ciegos de esta dialéctica.²⁵ Estas ideas que son desarrolladas sucintamente en la *Dialéctica Negativa* escrita ya en su madurez y a la vuelta del exilio, ya habían sido apuntadas en sus escritos tempranos cuando hablaba del giro hacia la «escoria del mundo de los fenómenos» proclamada por Freud, o cuando hablaba del deber de “renunciar a la ilusión de la que antes partían los proyectos filosóficos: la de que sería posible apresar con la fuerza del pensamiento la totalidad de lo real” por parte de quien elija dedicarse profesionalmente a la filosofía, en su conferencia sobre “La actualidad de la filosofía” que pronunció el 7 de mayo de 1931. Cuando Adorno decía que aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento era algo ilusorio, estaba criticando el principio de identidad en el que, según él, se había sustentado el idealismo alemán y la abstracción del concepto. Aunque la tradición filosófica alemana subsumía lo particular en lo universal, lo no-idéntico en la identidad, lo cierto es que la realidad no quedaba superada en el concepto²⁶ y, por tanto, había que renunciar a la ilusión de la totalidad, es decir, a la función simbólica del idealismo, e interpretar lo que se escapa por las mallas de las grandes problemáticas,²⁷ lo negativo, lo olvidado en eso que ha devenido natural históricamente.

Así, Adorno, en otro de sus escritos tempranos “La idea de historia natural”, conferencia que pronunció el 15 de julio de 1932 ante el círculo francfortiano de la *Kant-Gesellschaft*, presenta este binomio historia–naturaleza en su mediación. Aquello que entendemos por naturaleza no es más que un olvido de su devenir histórico. Las convenciones sociales, en tanto que comportamientos comunes de la cotidianidad repetidos, se entienden naturales, *segunda naturaleza*, al obviar el proceso histórico por el que han llegado a ser naturales. Sin embargo, al mismo tiempo, esta historia sedimentada necesita la espontaneidad, la irrupción

²⁵ Th. W. Adorno: *MM*, p. 157.

²⁶ “Es simplemente aquel seguir sin poder detenerse, aquel tácito reconocimiento del primado de lo general frente a lo particular en que consiste no solamente el engaño del idealismo que hipostatiza los conceptos, sino también su inhumanidad, que, apenas captado, rebaja lo particular a estación de tránsito para finalmente resignarse con demasiada rapidez, no sin dolor y muerte, en aras de una conciliación que meramente existe en la reflexión —es, en última instancia, la frialdad burguesa, que con excesiva complacencia suscribe lo inevitable. El conocimiento sólo puede extenderse hasta donde de tal modo se aferra al individuo que, por efecto de la insistencia, su aislamiento se quiebra. La mediación dialéctica no es el recurso a algo más abstracto, sino el proceso de disolución de lo concreto en lo concreto mismo.”

Th. W. Adorno: *MM*, p. 79.

²⁷ Th. W. Adorno: “La actualidad de la filosofía” (1931), AOC 1, p. 307.

de la naturaleza para romper con esos cánones establecidos, necesita de la mutabilidad, aquello cambiante de la historia para que presentándose como primera naturaleza produzca una transformación social. Aquí Adorno vuelve a apoyarse en Benjamin para quien, en palabras de Adorno, la historia y la naturaleza convergen en el elemento de caducidad. Es esta relación mediada, esta dialéctica, lo que constituye en Adorno la filosofía de lo nuevo, la filosofía del progreso, la filosofía de lo autónomo.²⁸

En base a lo expuesto y si se atiende a la definición que Marvin Harris provee en su *Introducción a la Antropología General* de etnocentrismo según la cual este consiste en “la creencia de que nuestras propias pautas de conducta son siempre naturales, buenas, hermosas o importantes, y que los extraños, por el hecho de actuar de manera diferente, viven según patrones salvajes, inhumanos, repugnantes o irracionales”,²⁹ no puede defenderse que el pensamiento de Adorno encaje con este calificativo. Adorno no defendía que nuestras pautas de conducta fuesen naturales, buenas, hermosas o importantes, tal y como se demuestra en lo expuesto sobre su idea de historia-natural. De hecho, Adorno critica la naturalidad que se le otorgan a ciertos comportamientos de la cultura europea como pueden ser: el sistema tonal que, gestándose durante el siglo XVII, rigió entre los siglos XVIII y XIX correspondientes a los períodos categorizados como Barroco tardío, Clasicismo y Romanticismo musical, y que Schönberg³⁰ con su emancipación de la disonancia —elemento negativo de la historia de la música tonal— somete a un proceso de desmitologización;³¹ así como la creencia de ser esta una música que se dirige directamente a las emociones, de ser una música armónica y

²⁸ Jesús Fernández en *op.cit.*, p. 221, escribía: “La historia del arte, que viaja con el ser humano, es la historia de su incremento de autonomía. El progreso del arte, como autonomía, hunde sus raíces en el proyecto ilustrado (*Dialektik der Aufklärung*) del que toma sus fines y supone un momento negativo respecto de la heteronomía existente. Desde esta perspectiva no sólo cabe hablar de progreso en el arte al hilo de la historia, sino que el propio arte se constituye en un intento de recuperación de aquellos elementos de la verdad que, estando escrindidos, han deshumanizado la realidad dejándola en manos de la dominación del cientifismo y la técnica.”

²⁹ Marvin Harris: *Introducción a la Antropología General*, Madrid, Alianza Editorial, p. 144.

³⁰ El mismo Schönberg en su *Tratado de Armonía* recogía esta no naturalidad de la tonalidad para conseguir resultados artísticos: “La música ha tenido oportunidad hasta hoy de alcanzar tales límites gracias a las leyes de la tonalidad. Pero ya he dicho antes que no considero la tonalidad como una exigencia natural para obtener resultados artísticos.”, en A. Schoenberg: *Tratado de Armonía*, Madrid, Real Musical, 1974, p. 144.

³¹ Adorno utiliza la historia como instrumento desmitificador del arte en el tiempo.

consonante, una música que embellece el mundo y lo hace sublime.³² Tampoco atribuye a quienes hacen esas músicas exóticas, un salvajismo que no vea ya presente en nuestra cultura.

Lo bárbaro, por tanto según Adorno, está intrínseco en la cultura europea y en el proyecto ilustrado que esta presenta, no hay una escisión real entre barbarie y civilización, entre mito e Ilustración. La humanidad no ha alcanzado esa mayoría de edad por la que abogaba Kant, la paz perpetua que el filósofo alemán del siglo de las luces buscaba no se ha logrado, porque el proyecto ya presentaba sus sombras y su barbarie, una barbarie que desencadenó en los campos de exterminio, que significó el punto de no retorno, que significó la imposibilidad de seguir escribiendo poesía al haberse convertido esta en un acto extraño.

Por consiguiente, a ojos de Adorno, una música consonante, armónica, tonal no tenía cabida en un mundo donde el antisemitismo era creciente, donde cada vez más el ser humano olvidaba su propia naturaleza, donde una «emigración forzosa»³³ precedió a un totalitarismo en el que se procedió al exterminio y aniquilación de todos aquellos que se consideraban superfluos.³⁴ Una música que embellecía y reconciliaba estas contradicciones sociales en las que se privaba de individualidad, singularidad y de nombre a los que habían sido “vivos

³² Hannah Arendt decía que: “Eichmann solo necesitaba recordar el pasado para sentirse seguro de que no mentía y de que no se estaba engañando a sí mismo, ya que él y el mundo en que vivió habían estado, en otro tiempo, en perfecta armonía.”, en Hannah Arendt, *Eichmann y el holocausto*, Madrid, Taurus, 1999, p. 30.

³³ Según Arendt, “lo que ocurrió en Viena, en marzo de 1938, fue algo totalmente distinto. La tarea de Eichmann debía llevar a cabo había sido definida con las palabras «emigración forzosa», y estas palabras debían interpretarse textualmente: todos los judíos, prescindiendo de los deseos que albergaran y de su ciudadanía, debían ser obligados a emigrar, lo cual, en palabras corrientes, se llama expulsión. [...] Cuando todo estuvo listo y la línea de montaje funcionaba suave y rápidamente, Eichmann «invitó» a los funcionarios judíos de Berlín para que la inspeccionaran. Quedaron atónitos: «Esto es como una fábrica automática, como un molino conectado con una panadería. En un extremo se pone un judío que todavía posee algo, una fábrica, una tienda, o una cuenta en el banco, y va pasando por todo el edificio de mostrador en mostrador, de oficina en oficina, y sale por el otro extremo sin nada de dinero, sin ninguna clase de derechos, solo con un pasaporte que dice: “Usted debe abandonar el país antes de quince días. De lo contrario irá a un campo de concentración”».” Recogido en *ibid.*, p. 18 y 21.

³⁴ José Antonio Zamora también se refiere a esta emigración forzosa como el precedente de la barbarie vivida en los campos de exterminio: “La muerte jurídica, que dejaba millones de personas sin la protección del derecho cristalizado en los sistemas jurídicos de los Estados-Nación, es el precedente de la muerte industrial-burocrática perpetrada en los campos. Pero si la crisis de los Estados nacionales unida al crecimiento del racismo ponía en el punto de mira a las minorías étnicas o a los ciudadanos sin Estado y permitía identificarlos de modo prioritario como poblaciones a segregar y eliminar (parias), el proceso desencadenado alcanza en el Estado totalitario una dimensión universal.”, en Zamora, “H. Arendt y Th. W. Adorno: Pensar frente a la barbarie”, *op. cit.*, p. 249.

esqueletos putrefactos”³⁵ en los campos de concentración, mientras pasaban por ese estadio intermedio entre la vida y la muerte, cuyo augurado final sería el convertirse en “cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie”³⁶, se mostraba cómplice con esas aberraciones al acallar en la consonancia el elemento negativo de la tonalidad, la disonancia, y armonizar una sociedad inarmónica. Incluso el exterminio fue totalizado y subsumido bajo el principio de identidad en una masa anónima en la que se despojaba de individualidad a quienes se gaseó y se privó de la vida.³⁷

La música tenía que dejar de adornar, y pasar a ser verdadera,³⁸ tenía que dar voz a los silenciados, tenía que ser voz del sufrimiento humano. Por eso no es de extrañar que las composiciones musicales de Adorno respondiesen a lo que él consideró las exigencias del material musical del momento: la emancipación de la disonancia y la libre atonalidad del expresionismo alemán, que tuvo como protagonistas a los compositores de la Segunda Escuela de Viena, Schönberg —a quien Adorno dedicó en 1949 su ensayo sobre la *Filosofía de la nueva música*—, y sus dos discípulos Alban Berg —quien fue maestro de Adorno— y Anton Webern —de quien destacó su música en miniatura—. La música disonante de estos compositores respondía a la filosofía de lo nuevo defendida por Adorno, en la que la historia aparece como primera naturaleza, en la que lo negativo de la tonalidad, en este caso la disonancia, irrumpe como elemento olvidado y subsumido en lo simbólico de la totalidad.³⁹

3. El manifiesto de la nueva música y otros escritos musicales

El ensayo por excelencia cuando nos remitimos a la filosofía de la música de Adorno es precisamente el antes mencionado *Filosofía de la nueva música*, todo un tratado dedicado a la música de Schönberg como música del progreso o nueva música.

³⁵ Th. W. Adorno: “Apuntes sobre Kafka” (1953), *Prismas* (Manuel Sacristán, trad.), Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, p. 279.

³⁶ Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos, 2000, p. 71.

³⁷ “En Auschwitz no bastaba simplemente con asesinar, se trataba de “fabricar” cadáveres y de hacerlos desaparecer. La eliminación de todo resto era el último paso era el último paso consecuente de la negación de cualquier sentido a la existencia de los aniquilados.” (Zamora, “H. Arendt y Th. W. Adorno: Pensar frente a la barbarie”, p. 247).

³⁸ Th. W. Adorno: “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), AOC 18, p. 67.

³⁹ “*To the extent the composition is successful, it transforms second nature back into history as first nature; it releases – gives expression to – the history sedimented in the material for «second nature is in truth first nature.»*” (Hullot-Kentor: “Popular Music and «The Aging of the New Music»”, *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*, Nueva York, Columbia University Press, 2006, p. 172).

*Philosophy of New Music is a defense of Schoenberg's work that presents New Music's own philosophy; the study aims to carry out conceptually the historical reflection implicit in the music and to raise this reflection to the point of the music's self-criticism. Insofar as Schoenberg's music is dissonant order, Adorno's work is fundamentally the philosophy of dissonance. Only because Adorno was constantly following the traces of his own sensorium through this music was he able to complete this Hegelian project.*⁴⁰

La versión final, y que ahora conocemos con ese título, publicada en 1949,⁴¹ ya habiendo regresado a Alemania, contrapone dos manifestaciones musicales antagónicas en la llegada del siglo XX, la música de Schönberg como música del progreso y la música de Stravinsky como música restauradora, aunque en sus inicios Adorno lo concibió como un texto dedicado exclusivamente al compositor vienés. De hecho, en 1941, año en que el filósofo se mudó de Nueva York a Los Ángeles, Adorno tradujo al inglés el que entonces se llamaba *Zur Philosophie der neuen Musik* respondiendo a la petición que el filósofo y editor Dagobert Runes le hizo con el fin de publicarlo en la *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, un texto que ya se mostraba antagónico y que, según Hullot-Kentor, con su marcado “*for*” and “*against*”, no dejaba lugar a dudas de ser un manifiesto.⁴²

Sin embargo, a pesar de ser la música de Schönberg la defendida por el filósofo, el compositor criticó duramente el texto, manifestándole a Joseph Rufer⁴³ en una carta que le escribió el 5 de diciembre de 1949: “*The book is very difficult to read, for it uses this quasi-philosophical jargon in which modern professors of philosophy hide the absence of an idea. They think it is profound when produce lack of clarity by undefined new expressions.*”⁴⁴ Y,

⁴⁰ Robert Hullot-Kentor: “The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”, *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno, op. cit.*, p.70.

⁴¹ En una carta que Adorno escribió a Thomas Mann el 19 de julio de 1949 desde California decía, “La *Filosofía de la nueva música* está siendo impresa y ha de aparecer en agosto” (Th. W. Adorno & Thomas Mann, 2006: 47)

⁴² “*Unlike the aesthetic manifestos of expressionists, dadaists, and futurists, which in the early decades of the century imitated political aspirations with the verisimilitude of a hand sketching a crowd surging forward, the political image traced by Philosophie der neuen Musik is of a Europe in the decade following the signing of the Hitler-Stalin pact, shattered and devoid of any conceivable revolutionary cohort.*” Robert Hullot-Kentor: “Things Beyond Resemblance”, *Things Beyond Resemblance, op. cit.*, p. 57.

⁴³ Josef Rufer (1893-1985): musicólogo, pedagogo, editor y publicista alemán. En 1919 estudió con Schönberg, Zemlinsky y Berg. Colaboró con Schönberg en la Academia de las Artes de Berlín, entre 1925 y 1933, al mismo tiempo que enseñaba teoría de la música y hacía crítica musical. A partir de 1961 dirigió la edición de las obras completas del compositor vienés.

⁴⁴ Arnold Schönberg, Carta a Joseph Rufer el 05.12.1949, recogida en Stuckenschmidt: *Arnold Schoenberg*, p.508; citada en Schmidt, “Mephistopheles in Hollywood: Adorno, Mann, and Schoenberg” en Tom Huhn (ed.): *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, p.164.

pese a reconocer que Adorno lo sabía todo sobre la composición con doce tonos, insistía en que él no tenía ni idea del proceso creativo: “*He, who... needs an eternity to compose a song, naturally has no idea how quickly a real composer writes down what he hears in his imagination... He seems to believe that the twelve-tone row, if it does not hinder thought, hinders invention.*”⁴⁵ Y es que la animadversión de Schönberg hacia Adorno ya se había hecho notoria tiempo atrás cuando el filósofo colaboró con Thomas Mann en la redacción de la novela del *Doktor Faustus* y se inspiró en el compositor para dar vida al protagonista Adrian Leverkühn como creador de la técnica compositiva de los doce tonos, una facultad que había obtenido tras su pacto con el diablo.⁴⁶ Así Schönberg el 13 de noviembre de 1948 en una carta abierta a *Saturday Review of Literature* escribía:

El asesor e instructor fue un alumno de mi fallecido amigo Alban Berg, el señor Wiesengrund-Adorno. Éste se encontraba muy al corriente de los verdaderos detalles de esta técnica y así estaba capacitado para darle al señor Mann una descripción bastante exacta de aquello que un lego –el escritor– necesitaba para hacerle creer a otro lego –el lector– que él entendía de qué se trataba.⁴⁷

Efectivamente Adorno conoció en profundidad las innovaciones del método dodecafónico que Schönberg diseñó ya en 1921⁴⁸, cuatro años antes de que Adorno llegase a Viena para estudiar con Alban Berg.⁴⁹ Pero en sus composiciones, aunque sin rechazar absolutamente la composición con doce tonos, se decantó más por la libre atonalidad que caracterizó el segundo período de Schönberg⁵⁰ y que, a su parecer, a través de la disonancia, en tanto que

⁴⁵ Schönberg: *ibid.*, p. 164.

⁴⁶ Th. W. Adorno colaboró con el escritor T. Mann en la redacción de la novela el *Doctor Faustus*, cuyo protagonista el filósofo inspiró en Schönberg a respuesta de las preguntas que le planteó el escritor en una carta escrita el 30.12.1945: “¿Querría reflexionar usted acerca de cómo se podría poner manos a la obra en el caso de esta obra –me refiero a la obra de Leverkühn–?; ¿qué haría usted si tuviera un pacto con el diablo?; ¿pondría en mis manos tal o cual rasgo musical para favorecer la ilusión?” Thomas Mann en *Th. W. Adorno & Thomas Mann, Correspondencia 1943-1945*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 24. El hecho de que se atribuyese a Adrian Leverkühn la invención de la técnica dodecafónica sin mencionar el nombre de Schönberg, no sentó muy bien al compositor vienés, quien envió un artículo a Mann en el que manifestaba su malestar. En posteriores ediciones de la novela, y por deseo del compositor, se incluía una nota aclaratoria sobre la verdadera autoría de la técnica dodecafónica.

⁴⁷ Thomas Mann carta a Th. W. Adorno el 11.12.1948, *ibid.*, p. 45.

⁴⁸ “*At the very beginning, when I used for the first time rows of twelve tones in the fall of 1921, I foresaw the confusion which would arise in case I were to make publicly known this method.*” Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, California: University of California Press, 1975, p. 213.

⁴⁹ Detlev Claussen: *op. cit.*, p. 121.

⁵⁰ Neighbour en la voz *Schönberg*, Arnold [15-04.2001] del Grove Music Dictionary divide la obra musical del compositor en cuatro períodos según la transformación estilística sufrida a lo largo de su vida: el primero que tuvo como eje central la tonalidad, con composiciones como *Verklärte Nacht* (1899),

música crítica y negativa, mejor se mostraba como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor, sedimentándose y convirtiéndose en material.

La disonancia es el sostén más esencial de la expresión, símbolo del dolor y del sufrimiento. Al mismo tiempo tiene un significado puramente musical, a saber, el de sustraerse lo máximo posible al dominio de la fórmula musical, del sistema tonal de tríadas, y realizar la irrepetibilidad del instante musical mediante un recurso irrepetible, concreto, no de cliché.⁵¹

En las *Piezas para piano op. 11* y las *Canciones de George op. 15* Schönberg manifestó un cambio de función de la expresión musical, que ya dejaba de ser expresión subjetiva de las pasiones como en la música del pasado, pasando a manifestar emociones corpóreas del inconsciente, *shocks* o traumas que invadían las vidas de los sujetos en la nueva sociedad.

El predominio de la disonancia parece destruir las relaciones racionales «lógicas» en el sentido de la tonalidad, las simples relaciones triádicas. [...] las disonancias y las categorías con ella emparentadas de la formación de melodías mediante intervalos «disonantes» son los vehículos propiamente dichos del carácter protocolario de la expresión.⁵²

Para el filósofo alemán la disonancia se mostraba más racional que la consonancia al evidenciarse en la primera la falsedad que la segunda presentaba en su aparente unidad mediante la anulación de los momentos parciales que derivan en «sonido homogéneo». Al eliminar la armonía triádica, ya no había más que disonancia y su universalidad implicaba la superación del mismo concepto de disonancia, pues esta era sólo posible en la tensión con la consonancia. Ahora bien, esto implicaba simplificar mucho las cosas, pues la disonancia se superaba en el doble sentido hegeliano. A diferencia de las consonancias, la unidad de aquellas se hallaba totalmente articulada en sí, puesto que los tonos se unían para configurar un nuevo acorde, pero siempre manteniendo cada uno su individualidad.⁵³ Por lo tanto “aquesta dissonància sembla que acabi amb la racionalitat i la lògica de la composició però

Gurre-Lieder (1901) y *Kammersymphonie* (1907); el segundo, o período expresionista, a partir de 1908, con la composición de *Das Buch der hängenden Gärten* y las *Piano piece opus 11* con las que empezó a hacer uso de la atonalidad o, como él prefería denominar, pantonalidad, durante el que compuso, entre otras, *Erwartung* (1909), *Pierrot Lunaire* (1912), *Die Glückliche Hand* (1913) y *Die Jakobslieder* (1917); el tercer período durante el que compuso sus obras seriales como *Klavierstücke op. 23* (1920), *Variationen für Orchester* (1926–8) and the *Third String Quartet* (1927), o *Moses und Aron* (escribió la primera versión del texto en forma de oratorio en 1928, y la compuso definitivamente entre 1930 y 1932); y un cuarto y último período caracterizado por una diversidad de estilos, incluso regresiones a la tonalidad, que emergió en la década de 1930, en el que compuso, entre otras, *A Survivor from Warsaw op. 46*.

⁵¹ Th. W. Adorno, “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), AOC 18, p.78.

⁵² Th. W. Adorno, *FNM*, p. 58.

⁵³ Th. W. Adorno, *ibid.*, p. 50.

encara és més racional, dóna a cada so la seva autonomia, cosa que no permetia la tonalitat i la consonància.”⁵⁴

El expresionismo musical alemán se correspondía, por tanto, con el período de la atonalidad schönbergiana —aunque a veces el término expresionismo se utilice de manera más amplia abarcando repertorio contemporáneo que presente características similares— y con la emancipación de la disonancia, que irrumpió con sus primeras composiciones atonales en 1908 y condujo al serialismo propio de las composiciones escritas a partir de 1921.⁵⁵ Ya la última obra del primer período, llevando la tonalidad hasta sus máximas posibilidades, se había convertido en una obra muy disonante. De hecho, Adorno advertía de la necesidad de comprender las obras de este primer Schönberg, para poder entender bien toda su obra.

Quien quisiera acercarse a Schönberg, informarse sobre él no meramente desde el punto de vista de la historia de la música, debería sumergirse ante todo en esas obras tempranas, en las que por debajo del envoltorio del idioma musical tradicional se van forjando todas las fuerzas que luego hacen saltar por los aires ese envoltorio e instauran un nuevo material de la música. Deberían dejar que las doce notas sonaran bien o mal y concentrarse de entrada en las formas cuya inmediatez y espontaneidad no permitirán ningún pensamiento sobre un sistema.⁵⁶

Las obras del tercer período, en cambio, con el uso del dodecafonismo y la conducción de la disonancia hasta sus límites, como lo muestra su *Moses und Aron* o el serialismo integral que se desarrolla por la música de posguerra,⁵⁷ vuelven a caer en una totalidad regida bajo el principio de identidad en el sentido definido por Hullot-Kentor: “*the principle of identity becomes the autarchic reduction of the world to itself in order to control it. This nexus of identity becomes a second nature that appears as a context of absolute determinacy as all-encompassing as the nature that reason hoped to master*”,⁵⁸ que eliminaba la espontaneidad y el elemento subjetivo de la composición musical al venir totalmente determinada por el objeto.⁵⁹ Por eso, pese a que Adorno conocía el método dodecafónico, prefirió decantarse por

⁵⁴ Magda Polo: “La sociología de la música de T. W. Adorno a filosofía de la nova música”, *Actes del II Congrés Català de Sociologia, 15-17 d'abril de 1994, vol. II*, Barcelona, 1996, p. 678.

⁵⁵ “El concepto de atonalidad apenas se aplica a la música dodecafónica.” (Th. W. Adorno: “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), 2011, p. 62).

⁵⁶ Th. W. Adorno: “Para la comprensión de Schönberg” (1955-1967), AOC 18, p. 451.

⁵⁷ En los capítulos III y V de la tesis se abordarán estos temas en profundidad.

⁵⁸ Robert Hullot-Kentor: “Back to Adorno”, *Things Beyond Resemblance, op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ “*In the first works in which I employed this method, I was not yet convinced that the exclusive use of one set would not result in monotony. Would it allow the creation of a sufficient number of*

la atonalidad libre en sus obras musicales, aunque no por ello desechó por completo la técnica serial a la que recurrió en algunas ocasiones. Así lo manifestaba también René Leibowitz en su texto *Der Komponist Theodor W. Adorno*:

En general se puede decir que las composiciones de Adorno hacen uso del lenguaje de la atonalidad libre, es decir, que están totalmente liberadas de las funciones tonales clásicas, sin tener que someterse a los principios exactos de la serie dodecafónica. Esta situación plantea la cuestión de cómo se puede explicar que un compositor que está profundamente familiarizado con el procedimiento de la serie, con algunas excepciones en sus obras (la mayoría creadas en un tiempo en el que aquellos a los que más admiraba hacían uso de la técnica dodecafónica), guarde las distancias con este método.⁶⁰

Añadía Leibowitz en su escrito, además, que el desconocimiento de la obra musical de Adorno no decía nada de su significado, pues de no haber existido esta música desconocida, tampoco habríamos tenido sus escritos. En esta misma línea se expresaba el propio Adorno en la carta que escribió a Thomas Mann el 5 de julio de 1948 desde California, al manifestar que, en vez de decantarse por la música o la filosofía, tenía la sensación de que toda su vida había buscado lo mismo en estos dos campos divergentes.⁶¹ Sin embargo, mientras que nunca dejó de escribir, sí cesó en la composición musical. De hecho, los grandes títulos que primero asociamos al pensador –la *Dialéctica de la Ilustración*, la *Filosofía de la Nueva Música*, la *Dialéctica Negativa* o la *Teoría Estética*– fueron todos publicados tras su vuelta a Alemania de los EE UU época en la que no compuso más música. Mientras que los dos primeros textos fueron ya elaborados durante el exilio estadounidense y publicados a finales de la década de los 40, misma década en que Adorno compuso sus últimas obras musicales, los dos últimos los escribió en su última década de vida, quedando su *Teoría estética* como obra póstuma. Ahora bien, de la misma manera que algunas ideas filosóficas desarrolladas en sus textos de madurez habían sido ya apuntadas en sus escritos filosóficos tempranos, “Actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural”, muchas de las ideas musicales que desarrolló en los escritos de madurez ya los había trabajado en gran parte de sus escritos musicales de

characteristically differentiated themes, phrases, motives, sentences, and other forms? At this time, I used complicated devices to assure variety. But soon I discovered that my fear was unfounded; I could even base a whole opera, Moses und Aron, solely on one set; and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it. Thus, the truth of my first prediction had received splendid proof. One has to follow the basic set; but, nevertheless, one composes as freely as before.” (Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, California, University of California Press, 1975, p. 224).

⁶⁰ René Leibowitz: *op. cit.* p. 55.

⁶¹ Th. W. Adorno: carta a Thomas Mann el 05 de julio de 1948 en *op. cit.*, p. 37.

juventud. Es más, según Jordi Maiso, “la aportación específica de Adorno al proyecto de la Teoría Crítica sólo puede ser adecuadamente comprendida desde el análisis de sus escritos musicales tempranos y las experiencias que cobran voz en ellos”, en los que se encuentra “el germen de algunos de los planteamientos fundamentales de los planteamientos fundamentales de su pensamiento –desde las tensiones entre «progreso» y «reacción» en arte hasta la crítica sacrificial del dominio absoluto del material musical, pasando por las aporías de la escisión entre una «alta cultura» cada vez más restringida a círculos de especialistas y la incipiente cultura de masas–.”⁶²

Dado que Adorno dejó de componer en 1945, estos escritos, que Maiso denomina «textos de militancia», serán los que se tendrán en cuenta para analizar su música y tratar de establecer un diálogo entre su obra escrita y sus composiciones musicales de manera coetánea, y dar así respuesta a la pregunta que planteaba Leibowitz sobre el porqué Adorno hizo un uso tan limitado de la serie prefiriendo decantarse por la atonalidad. No obstante, no se obviarán sus escritos musicales posteriores, entre los que se encuentra la *Filosofía de la nueva música*, pese a que, como recuerda Maiso, estos escritos, aunque siguen recogiendo y sistematizando la problemática de sus escritos tempranos en los que se debatía entre libertad artística y regresión o emancipación y barbarie, lo hacen en un momento en el que la tensión ya ha sido resuelta –“la revolución no ha tenido lugar y la vanguardia ha quedado socialmente neutralizada, cuando no ha sido simplemente erradicada”⁶³– hecho que también se evidencia en algunas de las afirmaciones que hace sobre la música del tercer período de Schönberg en el que ve que la autonomía, ese signo de libertad que sí veía en sus obras más atonales estaba difuminándose. Es más, cuando Adorno llega a Viena en enero de 1925, ya la radicalidad de la vanguardia había acabado, el elemento emancipador que se atisbaba en el progreso estético también había fracasado y la sociedad y su música caían en una nueva forma de barbarie, contra la que Adorno resistía resignarse buscando enviar el mensaje de una posibilidad frustrada. De hecho en uno de esos «textos de militancia», “¿Intermezzo atonal?” escrito en 1929, Adorno no dejaba duda alguna de la significación social que dejaba entrever la autonomía alcanzada por las primeras vanguardias musicales que tuvieron lugar en Viena durante los primeros años del s. XX, ni de cómo este elemento emancipatorio que nos hablaba

⁶² Jordi Maiso: “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”, *Daimon*, vol. 65, 2015, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

de las posibilidades de una transformación social estaba siendo encubierto por el poder hegemónico nuevamente:

La atonalidad no es cosa de una historia de la música herméticamente cerrada contra el mundo exterior, sino que la ruptura de los límites tonales tiene un significado *real*; renuncia a la tonalidad una consciencia que ya no piensa conformarse más con el estatismo natural de sus condiciones de existencia, sino cuya sediciosa fuerza productiva se hace evidente a sí misma. Ésta ya no quiere solamente cambiar las premisas naturales, sino que trata de apoderarse del material natural y, en el más estrecho contacto con su índole, pero libre de su demoníaca coacción, penetrarlo intencionalmente. Pero tal voluntad no es aisladamente musical, sino al mismo tiempo, aunque también de manera inconfesada, política.

[...]

Por eso los insulsos musicantes odian la atonalidad tanto como los fascistas. Puesto que no pueden negarla, la consideran trasnochada y actúan como si ellos estuvieran más allá: meramente han vuelto a estabilizar las ruinas de aquello que se desmoronó bajo el ataque de la por fin liberada consciencia.⁶⁴

4. La tradición de Adorno y los «textos de militancia»

En ti [Horkheimer], lo primero de todo fue la indignación por la injusticia. La transformación de esta indignación en conocimiento, y ante todo la reflexión sobre una forma de praxis que, conforme a su propio concepto enfático, ha de formar una unidad con la teoría, te llevó a concebir la filosofía como la renuncia inflexible a la ideología. Yo, en cambio, por origen y por mi temprana evolución, fui artista, músico, pero siempre me sentí impulsado a examinar teóricamente el arte y su posibilidad en el presente, un impulso que también pretendía registrar un momento objetivo, el presentimiento de la insuficiencia de la ingenua actitud estética frente a las tendencias de la sociedad.

Th. W. Adorno

La defensa que Adorno hizo de Schönberg, por tanto, aunque pudiese pensarse lo contrario, no está ligada a la invención por parte de este del método dodecafónico, sino a la emancipación de la disonancia que el compositor vienés hizo irrumpir como primera

⁶⁴ Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 101-2.

naturaleza de las ruinas o desintegración de los materiales, ese vínculo que este estableció con la tradición.

Hoy en día ya se encuentran expresiones como «Schönberg, el padre de la música dodecafónica». A quien quiera enterarse en serio de algo de la evolución de la nueva música se le ha ante todo de aconsejar que no confíe en un cliché tan abominable, que empiece por dejar que las doce alturas se estriben en sí mismas y que, por lo demás, intente asegurarse mediante una audición fiel y concentrada de la trabazón de la música schönbergiana y de la de sus alumnos más próximos, Berg y Webern. No sabría proponer para ello nada mejor que las obras en las que Schönberg consumó la ruptura que llevó a la nueva música: aquellas que desde el punto de vista del lenguaje musical aún guardan conexión con la tradición, pero que en su ensamblaje interno ya contienen todo lo que en Schönberg resulta esencial.⁶⁵

Así, el análisis de la obra musical de Adorno tratará de iluminar cuál es esa relación que Adorno muestra con la tradición y por qué él también es considerado como un compositor de la nueva música, es decir, un compositor que es capaz de discernir cuáles son las promesas incumplidas en el material musical del pasado, que al fin y al cabo es lo que él entiende por lo nuevo en su relación dialéctica con la tradición: “Adorno ha considerado siempre la tradición como una especie de materia primigenia en la que es posible hallar referentes iluminadores del presente.”⁶⁶ Siguiendo la lógica del sacrificio, Adorno defiende que el compositor dominado solo consigue dominar la técnica sometiéndose al dictado técnico de la obra,⁶⁷ y, por tanto, para Adorno, como recoge Maiso, “la música se convierte en escenario de las tensiones entre dominio y emancipación”.⁶⁸ De ahí que presente a Schönberg como compositor dialéctico, porque este ni se presenta como un artista subjetivamente desvinculado ni renuncia a su espontaneidad por seguir los dictados de un material rigurosamente calculado,⁶⁹ de manera que “su música aspira a la progresiva libertad de la consciencia en relación al material musical”⁷⁰.

Para Adorno aunque la subjetividad es condición necesaria en la obra de arte, está mediada por el objeto, siendo las obras de arte como la solución de los enigmas que el mundo plantea para enredar a los seres humanos.

⁶⁵ Th. W. Adorno: “Evolución y formas de la nueva música” (1952), AOC 18, p. 124.

⁶⁶ Jesús Fernández: *op. cit.*, p. 25-6.

⁶⁷ Th. W. Adorno: “Reacción y progreso” (1930), AOC 17, p. 149.

⁶⁸ Jordi Maiso, “Emancipación o barbarie...”, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ Th. W. Adorno, “El compositor dialéctico” (1934), AOC 17, p. 213.

⁷⁰ Th. W. Adorno, “Respuesta de un adepto” (1934), AOC 18, p. 420.

El mundo es la Esfinge, el artista, su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo. De este modo se enfrenta todo arte a la mitología. En su «material» natural está siempre ya contenida la «respuesta», la única posible y correcta, pero indistintamente.⁷¹

De este acertijo y su respuesta es de lo que hablaba Adorno en “La actualidad de la filosofía” cuando se refería al entrelazamiento histórico de preguntas y respuestas.

La historia de la filosofía – decía – no es sino la historia de tales entrelazamientos; por eso cuenta con tan pocos «resultados»; por eso ha de empezar siempre de nuevo; por eso no puede prescindir ni del más mínimo hilo que el pasado ha devanado, y que tal vez complete la trama capaz de transformar las cifras en un texto.⁷²

Esta es la razón de que lo nuevo haya de surgir de la desintegración de los materiales, de las ruinas, del pasado, de la tradición, e iluminar el enigma que está contenido en el material. Ese es el carácter enigmático del arte, el materialismo de la filosofía de Adorno, y de donde parte su crítica inmanente. Adorno, influenciado por Benjamin, apostaba por la interpretación de lo que carece de intención, y por eso obviaba las emociones y la subjetividad del compositor, es decir, las intenciones del autor, a la hora de analizar las obras musicales.

5. Las obras musicales de Adorno a partir de una nueva concepción del análisis musical

Estas mónadas sin ventanas que son para Adorno las obras musicales encierran en sí puntos ciegos que tanto la interpretación musical como el pensamiento teórico han de iluminar.⁷³ Según el compositor y pensador alemán, el material musical presenta demandas concretas en cada obra de arte a las que el sujeto ha de dar respuesta coherentemente y así lo expresaba en su escrito “Reacción y progreso” de 1930: “En la obra sin ventanas, impermeable, el autor toma consciencia de la historia, en la pretensión que la obra le formula; y él se legitima como progresista cuando realiza la coherencia de la obra, cuya posibilidad está objetivamente

⁷¹ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 118.

⁷² Th. W. Adorno: “La actualidad de la filosofía” (1931), AOC 1, p. 305.

⁷³ “La obra de arte [...] es mónada, cosa y centro de fuerza. [...] Las obras de arte, en cuanto momentos de un contexto más amplio, el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad, van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas. Su interpretación como un proceso inmanente, cristalizado y en estado de reposo, se aproxima al concepto de mónada.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 237).

dispuesta en la obra.”⁷⁴ Es por esto que Adorno, siguiendo los dictados de su pensamiento, también se muestre partidario del análisis inmanente de las obras, pues solo desde el interior de la obra se hacen explícitas las tensiones, los objetivos y los problemas de la obra de arte.

Siguiendo la línea de la filosofía de lo nuevo por la que se decantaba, en uno de los escritos dedicados a su maestro Alban Berg, Adorno proponía una nueva manera de entender el análisis musical en el que primara lo particular, el detalle, en vez de buscar la generalidad que pudieran compartir los diversos géneros y estilos musicales.

El análisis apunta a los momentos concretos de los que una música se compone. No tiene como norma la reducción de la obra a determinaciones más o menos abstractas y, dentro del idioma dado, relativamente idénticas; de lo contrario, como observó Metzger, sería tautológico.⁷⁵

Los métodos de análisis tradicionales, surgidos de presupuestos intrínsecos de la tonalidad, no podían ser aplicados a los análisis de la nueva música. Aunque esta surgía de o en contraposición a la música de la tradición —“la nueva música sigue siendo, pese a todo, música, pues todas sus categorías, no idénticas con las tradicionales, son al mismo tiempo también idénticas con éstas; pues en todo su rechazo, en todo lo que se prohíbe, se acumula la fuerza de lo prohibido”⁷⁶— los métodos de análisis que buscaban “el esqueleto” de la obra musical, en lugar de buscar la “carne”,⁷⁷ como podía ser el análisis schenkeriano, no parecían encajar con una música que ya no estaba producida a partir de esquemas predeterminados, sino de estructuras que responden a su propio contenido. Estos métodos de análisis tradicionales propios del período del idealismo burgués y fundados en la dicotomía forma-contenido buscan aquello general que presentan las obras musicales, es decir, la forma en cuanto esqueleto, en cuanto arquitectura de la obra, aquel elemento identitario que pueden presentar todas las obras de un mismo período, estilo o género musical, pero que no dice nada de las tensiones y contradicciones que presenta la obra musical concreta. Estos esquemas musicales encajan con lo que Fernández⁷⁸ denomina la obra clásica, período en el que se asienta la tonalidad y las funciones armónicas que en sus relaciones de tensión-distensión marcan el esquema musical de la obra y derivan en lo que este, interpretando a Adorno,

⁷⁴ Th. W. Adorno: “Reacción y progreso” (1930), AOC 17, p. 148.

⁷⁵ Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima” (1968), AOC 13, p. 362.

⁷⁶ Th. W. Adorno: “Música y nueva música” (1960), AOC 16, p. 493.

⁷⁷ Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima” (1968), AOC 13, p. 362.

⁷⁸ Cfr. Fernández: *op. cit.*, p. 39-40.

refiere como una obra sin tensiones en la que, paradójicamente, subyace la tensión de ser producto del espíritu dominante, [...] una obra dirigida a identificarse con lo Universal ante la desconfianza de lo particular y una obra en la que se da un exclusivo dominio de la forma.⁷⁹ Frente a estos métodos tradicionalistas, Adorno abogó por el análisis dialéctico inmanente de las obras.

Como recoge Pau Frau en “Sonidos y conceptos. Hacia un nuevo concepto de análisis musical en T. W. Adorno”,⁸⁰ esta nueva concepción de análisis musical que propone Adorno se muestra doblemente crítica: crítica a nivel interno proporcionando un análisis inmanente de la obra musical que cuestiona todos los métodos de análisis tradicionales que están en consonancia con un tipo de racionalidad identificante, entre los que encuadra a los análisis de Hugo Riemann, Hermann Grabner, Wilhelm Maler, Günter Bialas, Johannes Driessler o Diether de la Motte que basan su teoría en la armonía funcional; y crítica a nivel externo, al contrastar y situar este análisis inmanente en relación a la sociedad.⁸¹

5.1 P.K.B. *Eine kleine Kindersuite* (1933), jugando con la tradición

Adorno para abordar la modernidad, lo nuevo en el arte, recurre a la tradición, recordando que “la palabra «tradición» viene del latín *tradere* que significa «entregar algo que a su vez hemos recibido» [...] la presencia de lo pasado”⁸² en las formas sociales. Así, entiende el filósofo que en lo nuevo está contenido la tradición y así lo muestra también en sus composiciones musicales. Su pieza P.K.B. *Eine kleine Kindersuite* (Ballet para Potrillos. Suite para niños) escrita en 1933, por ejemplo, presenta un claro diálogo con la música de compositores precedentes que ya hicieron un uso distendido de la tonalidad y del tratamiento melódico-

⁷⁹ El mismo Schönberg a la hora de hablar de la tonalidad, critica esa naturalidad y, por ende, la reduce a una realidad histórica, y presenta el elemento identificante que presenta: “así Napoleón coloca en los tronos europeos a sus parientes y amigos. Creo que esto bastaría para explicar por qué hay que rendir obediencia a la voluntad de la fundamental: es la gratitud hacia el progenitor y la dependencia de él. Él es el alfa y el omega. Esta es una moralidad válida mientras no entre en juego otra moral. ¡Pero las cosas pueden ocurrir de otra manera! Por ejemplo, si el dominador supremo pierde fuerzas y sus súbditos crecen. Un caso que sucede demasiado frecuentemente en la armonía. Pero tampoco es necesario que el conquistador se convierta en un dictador, que la tonalidad deba depender enteramente de un sonido fundamental aunque haya salido de él. Por el contrario, la lucha de dos fundamentales por el predominio, como muestran algunos ejemplos de la armonía moderna, tiene algo muy atractivo. Y aun cuando la lucha termine con la victoria de una de las fundamentales, no quiere decirse que esto sea absolutamente necesario.” (Arnold Schoenberg: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1974, p. 145).

⁸⁰ Pau Frau: “Sonidos y conceptos. Hacia un nuevo concepto de análisis musical en T. W. Adorno”, *Taula, quaderns de pensament*, n° 38, pp. 285-289.

⁸¹ A lo largo de la tesis se presentarán análisis de diversas obras musicales que partiendo de las premisas de esta nueva noción de análisis musical pondrán a dialogar aspectos de la teoría estética de Adorno con aspectos de su teoría social.

⁸² Th. W. Adorno: “Sobre la tradición” (1966), AOC 10/1, p. 271.

temático que esta envolvía. Se trata de una suite de pequeñas piezas en las que Adorno juega con el material musical emulando composiciones de artistas del pasado donde busca mostrar la desintegración del material, montaje de los escombros de lo sido.⁸³

En la primera de las piezas, *Klein-Gavlin kann »Ich auch« sagen* (La pequeña Gavlin puede decir »Yo también«), juega con una célula motívica [La–Fa#] a lo largo de los 12 compases que a su vez divide en dos secciones de seis compases, adoptando una forma A A'. La voz superior nada más presenta estas dos notas que se van modificando rítmicamente provocando una especie de contracción del tiempo al reducir el valor de las figuras. Mientras las voces inferiores, en cuyo movimiento se intuyen las reglas del contrapunto, crean sonoridades a las que es difícil atribuirles una función tonal clara [Mi – Re – Do – Si – La# – Sol#], pese a que en los compases 5 y 6 recurre a dos acordes de dominante Fa#7 y Mi7, pero sin llegar a resolverlas y, por lo tanto, privándoles de su función.

1. – Klein-Gavlin kann nur »Ich auch« sagen

Langsam, traurig

A Ich auch

p sempre

5 rit. Tempo

10

ppp

molto rit.

23. Nov. 33.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 21.

En la segunda de las piezas, *Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr* [Soy el pequeño caballo saltarín, soy un caballito con un botón en la oreja], la

⁸³ Th. W. Adorno: "Reacción y progreso" (1930), AOC 17, p. 151.

contracción o aceleración del tiempo se consigue tanto por la figuración rítmica como por los cambios de compás. El esquema formal que sigue es A B A'.

2. – Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr

Rätselhaft **A**

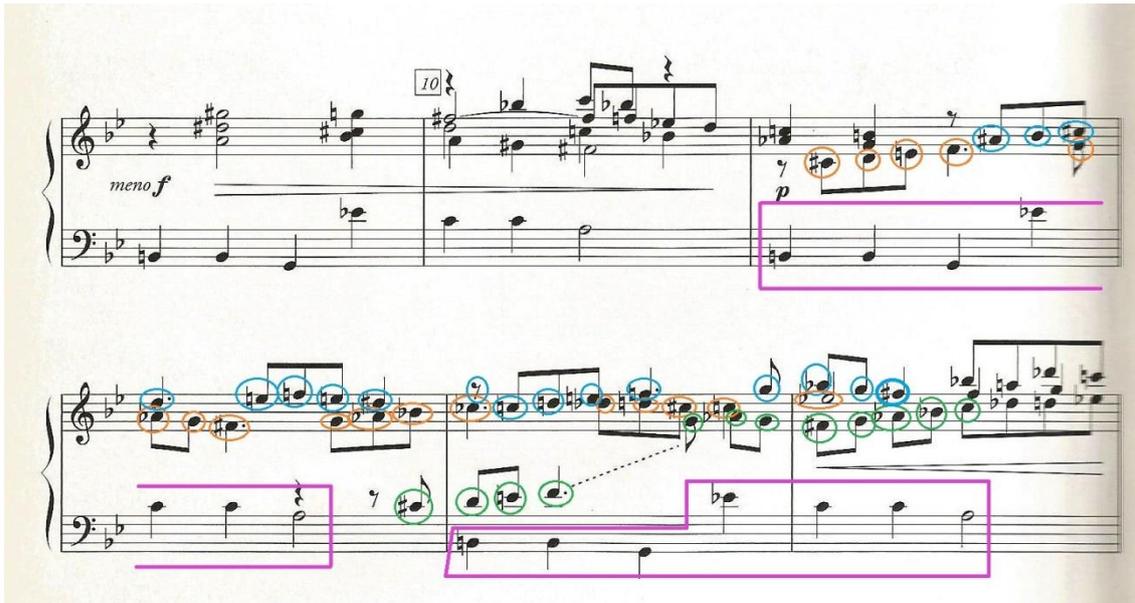
Tempo **B**

A' Wie von Beginn. Stringendo lento

24. Nov. 33.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 21.

En la tercera de las piezas, tal y como lee el título, *Beiß dem Ted sein Öhrchen ab* (*Basso ostinato*) (Arráncale a bocados la orejita a Ted), Adorno recurre a una técnica que se desarrolló durante el siglo XVII, el bajo ostinato, que consiste en una estructura rítmico melódica que se repite en el bajo mientras cambia la melodía, que en este caso se mueve de manera bastante contrapuntística, la cual adquiere gran protagonismo en la nueva música.



Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 22.

En la cuarta de las piezas, *Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)* [Pequeña Kitty y pequeña Gavlin (Variaciones sobre su vida)] el protagonista es el idioma tonal. Tan es así que su interpretación responde a los análisis tradicionales de la armonía funcional que Adorno criticaba. El tema que consta de 8 compases, esquema habitual durante el Clasicismo⁸⁴ está en Sol M; y mientras en los primeros 4 compases tan sólo presenta un I V V I, la segunda parte a través de una pequeña modulación por el tercer grado, presenta la dominante de Do M (Sol7) que resuelve en el sexto grado o acorde de La m, y nuevamente regresa a la dominante (V) de Sol M que resuelve en una cadencia rota o sexto grado.

⁸⁴ “El rechazo del clasicismo por parte de la modernidad —y de Adorno— se explica, pues, por su condición de “cerrado”, como autopropuesta en positivo, como tesis sin antítesis, por tratar de forzar un futuro desde un pasado que se quiere entender como intemporal.” (J. Fernández: *op. cit.*, p. 43).

4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

Munter

p

SOL M I V V I IV

Sol7 La m

Do M

V I

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 23.

Así, atendiendo a la búsqueda del análisis schenkeriano de la estructura esencial de la música o forma abstracta, esa omisión de lo inesencial para subrayar las relaciones importantes, estos 8 compases podrían reducirse a una secuencia I V I V VI, es decir, una tónica dominante tónica o cadencia perfecta seguida de una pequeña secuencia armónica que resuelve en una cadencia rota.⁸⁵ En este tipo de análisis se suele uno preguntar “*how are the progressions directed towards a goal*”⁸⁶ y para ello uno se fija en el final y busca esa línea teleológica que desde el primer compás el oyente espera encontrar al final, esa reconciliación o síntesis final que la música clásica presentaba. El terminar con una cadencia rota (V-VI), como el propio nombre indica, rompe con las expectativas del oyente educado que esperaba la tónica, el *telos* esperado se rompe. No obstante, ya en el siglo XX, el oído ya estaba familiarizado con esta desviación de la expectativa, como la denomina Meyer, con lo cual esta desviación no impactaba al oyente como lo hizo en sus inicios.

La primera variación, también de 8 compases, como todas las demás, recibe el nombre *Var. 1 (... und auf dem Bauch)* [Var. 1 (... y boca abajo) y el tema se presenta intacto aunque las voces: ahora el tema aparece en la voz inferior y los acordes en la voz superior.

⁸⁵ Nicholas Cook: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 28-29.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

Var. 1 (...und auf dem Bauch)

10

p

SOL M I V V

15

I IV V I

Detailed description: This image shows the first system of a musical score for 'Var. 1 (...und auf dem Bauch)'. It consists of two staves: a piano (p) staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The music is in 3/4 time. The first system (measures 10-12) features a melody in the piano staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 13-15) continues the melody and bass line. Yellow boxes highlight specific notes in both staves. Below the staves, purple chord labels are provided: 'SOL M I V V' for the first system and 'I IV V I' for the second system.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 23.

En la segunda variación *Var. 2 (Ländler)* [baile tirolés] no aparece el tema melódico-rítmico, aunque Adorno recurre al mismo esquema tonal.

Var. 2 (Ländler)

20

p nicht eilen

(Elli)

SOL M I V V I IV

Zeit lassen

25

IV V I

Detailed description: This image shows the second system of a musical score for 'Var. 2 (Ländler)'. It consists of two staves: a piano (p) staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The music is in 3/4 time. The first system (measures 20-24) features a melody in the piano staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 25-27) continues the melody and bass line. Yellow boxes highlight specific notes in both staves. Below the staves, purple chord labels are provided: 'SOL M I V V I IV' for the first system and 'IV V I' for the second system. The tempo marking 'p nicht eilen' and the instruction 'Zeit lassen' are also present.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 23.

En la tercera variación, en cambio, *Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)* [Var. 3 (Gitty y Gavlin como Tristán)], Adorno presenta el mismo tema melódico con una pequeña variación rítmica. Ahora bien, la armonía sorprende con uno de los acordes en torno al cual los teóricos siguen manteniendo debates sobre su funcionalidad: el acorde Tristán de Wagner. Según Diether de la Motte, al acorde Tristán se le ha dedicado una bibliografía más extensa que a ninguna otra innovación armónica, sin embargo, los teóricos no han conseguido llegar a un consenso.⁸⁷ En todo caso, el acorde del *Preludio de Tristán e Isolda* (Fa – Si – Re# – Sol#) está compuesto por un tritono, una tercera mayor y una cuarta justa, al igual que los acordes que acompañan la tercera variación de la vida de Kitty y Gavlin, generando una sonoridad disonante.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 24.

Pese a las dificultades en la clasificación de la funcionalidad de muchas de las sonoridades que introdujo Wagner, Diether de la Motte se niega a “echar por la borda a las primeras de cambio cualquier noción de funcionalidad” de su música.⁸⁸ Fue esta una música a la que costaba encajar dentro de esos esquemas prefabricados que buscaban muchos de los análisis

⁸⁷ Nicholas Cook en su libro *A guide to Musical Analysis* también nos recuerda que la literatura dedicada a este acorde ha sido extensa y añade que de ellas pueda decirse que es incorrecta según evidencias históricas. (N. Cook: *op. cit.*)

⁸⁸ Diether de la Motte: *Armonía* Barcelona, Idea Books, 1998, p. 229.

tradicionales.⁸⁹ Wagner tensó el cromatismo hasta sus límites, emancipando la disonancia con respecto a su resolución,⁹⁰ y Kurth⁹¹ al someter a la consonancia las disonancias que la contradicen las degradaba a mero efecto sonoro olvidando que los «accidentes» “se han convertido en el factor principal del reparto del peso en la composición”.⁹²

Los cromatismos y la tensión armónica presentada por Adorno en esta tercera variación, conduce en la *Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)* [También Brahms visita el P.K.B.] a una modulación del tema de las variaciones en Sol M a su homónimo Sol m que será presentado por la voz inferior mientras que la voz superior, siguiendo la completa tematización que sigue Brahms en sus composiciones, interpreta una célula rítmica que da carácter a esta pieza. Dada la brevedad de las variaciones (8 compases) no puede llegar a apreciarse cómo para Brahms el desarrollo del período Clásico deviene total, pues en sus composiciones no hay una sola nota que no esté referida al material temático al que todo subyace,⁹³ aunque la elección de esta célula motívico-rítmica pretende evidenciarlo de alguna manera.

The image shows a musical score for 'Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)' in minor. The score is written for piano and bass. The piano part (top staff) features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with four measures highlighted by red boxes. The bass part (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with four measures highlighted by yellow boxes. The score includes annotations such as 'mp', 'sempre legato', and 'poco marcato'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is numbered 35 and 40.

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 24.

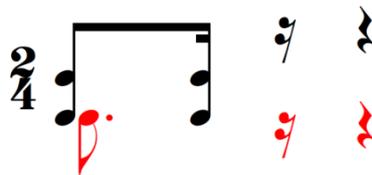
⁸⁹ El propio Schenker consideró a Wagner un compositor superficial y por tanto intrínsecamente no analizable (N. Cook: *op. cit.*, p. 59).

⁹⁰ Th. W. Adorno: “Ensayo sobre Wagner” (1937-1938), AOC 13, p. 63.

⁹¹ Ernst Kurth (1886-1946) es uno de los teóricos de la música que trató de encontrar la explicación de funcional del acorde Tristán, para quien el acorde respondía a una cadencia de dominante Si7-Mi7. (Motte, 1998: 226).

⁹² Th. W. Adorno: “Ensayo sobre Wagner” (1937-1938), AOC 13, p. 63.

⁹³ Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música” (1957), AOC 16, p. 158.



Después de la sonoridad menor, frecuentemente asociada a la tristeza, Adorno presenta la *Var. 5 Molto vivace e capricioso (quasi Presto) (Bewegte Gruppenszene)* [Escena de grupo agitada], una variación agitada que vuelve a la tonalidad mayor y conduce al tributo que hace Adorno a los famosos *Feux d'artifice* de Debussy en su *Var. 6 Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys* [Var. 6 Pequeños fuegos artificiales en honor a Debussy]. De nuevo en esta variación se hace difícil aplicar los métodos de análisis tradicionales pues Adorno, así como hacía Debussy, desintegra la forma y en su música todo es desarrollo o sucesión de colores:⁹⁴ “quien constituye esencialmente la forma no es el transcurso temporal, sino más bien contrastar lleno de gusto entre superficies de color ordenadas unas al lado de otras”⁹⁵. Para Adorno esta música se había salido del flujo temporal y se había convertido en una música estática.⁹⁶

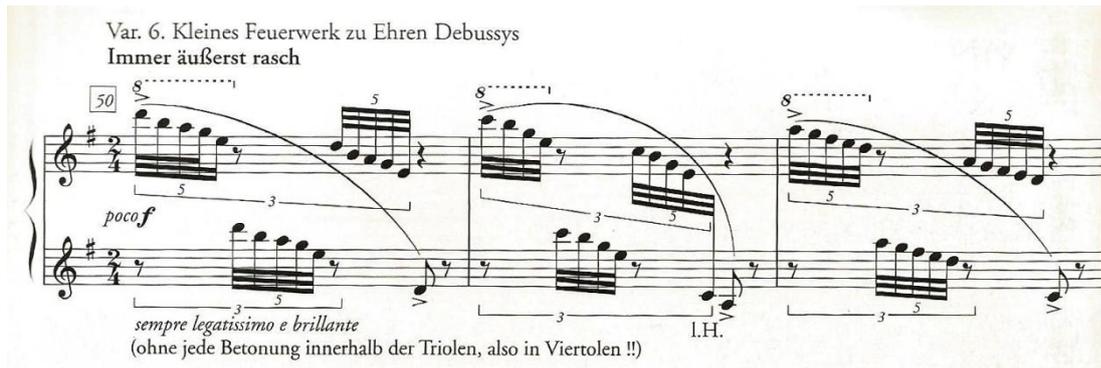


Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 24.

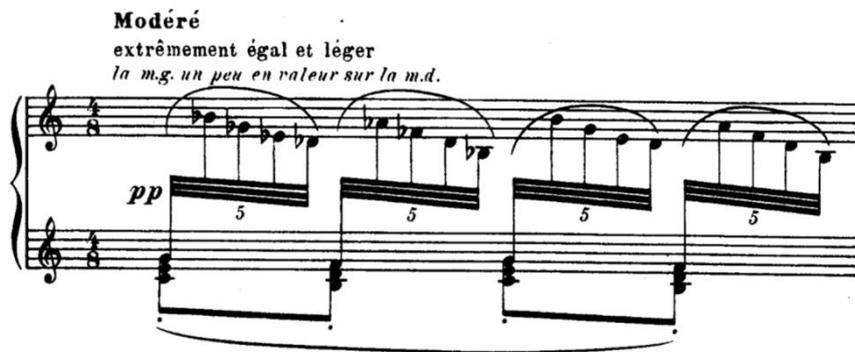
⁹⁴ “Schenker’s own analyses assume that music has form because the part acquires its aesthetic meaning from its relation with the whole, and that the main sphere in which this happens is that of directed tonal motion. That is what Schenker analysis is about. But Debussy was just as interested in harmonic progressions that have no sense of directed motion [...] When, therefore, Schenkerian, or quasi-Schenkerian, techniques are applied to Debussy’s music the result is not a demonstration of organic coherence through directed motion.” (N. Cook, *op. cit.*, p. 64).

⁹⁵ Th. W. Adorno: “Acerca de la relación entre la música y la pintura hoy” (Ca. 1950), *Sobre la música*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000, p. 60. Sobre la relación entre música y pintura, la convergencia de las artes y la espacialización del tiempo musical profundizaremos en el Cap. V.

⁹⁶ “El «material» que él [Schönberg] rechaza en la medida en que lo obedece no es un material natural estático e invariante. [...] Schönberg contrapuso, con una seguridad infalible, al «regreso de la naturaleza de Debussy», que creía en la primacía de las relaciones simples de los armónicos, la fórmula «avance hacia la naturaleza»: una naturaleza esencialmente histórica, cuyo en sí protohistórico está deformado y que no es capaz de hacer saber su derecho de otro modo que en las exigencias que, en cuanto material de la composición, pero por ello justamente, en cuanto material histórico, plantea al compositor.” En Th.W. Adorno: “El compositor dialéctico” (1934), AOC 17, p. 216).



Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 25.



Fragmento extraído de Claude Debussy: "Brouillards", *Preludes pour piano* (2 Livre), París, Durand Editeurs, 1913, p. 1.

Tras una *Var. 7 Herztöne* [Var. 7. Sonidos del corazón], Adorno en su octava variación *Var. 8 Erwas feierlich (Kanon des Friedens im P.K.B.* [Var. 8 Algo solemne (Canon de la paz en P.K.B.)] (completando sus 8 variaciones de 8 compases propias del equilibrio y armonía del Clasicismo dieciochesco) en la que vuelve a una conducción contrapuntística de las voces que recuerdan a los tempranos tiempos de la polifonía componiendo un Canon a la 4ª descendente entre la voz superior o tiple-soprano y el tenor seguido por el bajo.

Var. 8. Etwas feierlich (Kanon des Friedens im P.K.B.)
 Viel langsamer

mp

70

etwas zögernd Tempo

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 26.

A la octava variación introduce una *Coda* (*Gavlins Epilog*) en la que, al igual que la primera de las piezas de la Suite, presenta un célula motívica de dos notas Re–Si, que coinciden con la quinta y la tercera del acorde triádico de Sol M, tonalidad de la Suite, y que a su vez es una transposición de cuarta ascendente de la quinta y la tercera (La–Fa#) del acorde triádico de Re M, dominante de Sol. De hecho, la Coda es una transposición a la tónica de lo que previamente se había presentado en el acorde de dominante en la pieza que daba comienzo a la Suite para niños.

P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

1. – Klein-Gavlin kann nur »Ich auch« sagen

Re M
V Langsam, traurig

Ich auch

p sempre

5 rit. Tempo

10

PPP

molto rit.

23. Nov. 33.

Sol M
I

Coda (Gavlins Epilog)
 nicht schleppen 75

p e diminuendo

80 rit.

p viel Zeit lassen

V7 I

6. Dezember 1933

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 26.

Siguiendo a Schenker, y atendiendo al final, una cadencia auténtica perfecta de Sol M que ya desde la primera era anunciada por la sonoridad de la dominante que busca ser resuelta, parecería que la *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* (Ballet para Potrillos. Suite para niños) se

mostrara como un asentamiento del idioma tonal —“reinstauración de la tonalidad en sus derechos de dominio”⁹⁷— más que como una negación del mismo en una sociedad irreconciliada.⁹⁸ No obstante, el recorrido por cada una de las piezas que configuran la Suite nos traslada a diferentes estadios por los que ha atravesado el material musical desde que la tonalidad fue asentada, mostrando así cómo el material se fue desintegrando. Y es que este “montaje de los escombros de lo sido”, Adorno lo compuso en 1933 cuando la persecución nacional-socialista de la nueva música, o música degenerada, se hizo doctrina oficial, tras unos años en los que en los países europeos se buscó neutralizar la radicalidad de estas nuevas vanguardias —instaurando el neoclasicismo, en los países más industrializados, o el folclorismo, en los países más agrarios⁹⁹—, restaurando un orden ya muerto que se había construido sobre viejos patrones colectivos del pasado y que, bajo las premisas de un nuevo arte comunitario y vuelta a la naturaleza, presentaba una música *estabilizada* que “invoca el espíritu del fascismo, no la situación histórica de la música.”¹⁰⁰ Así, teniendo en cuenta lo expresado por él en el texto “Reacción y progreso”, Adorno, en su búsqueda de restitución del «protosentido» recurría en esta obra a medios decadentes, utilizándolos como decadentes, recurría a la copia de estilo planteando la cuestión de la posibilidad de este material ahora ya caduco.¹⁰¹ De manera que en esta obra musical, en la que se recurre a un procedimiento restaurador, se puede ver la dialéctica del progreso en música que consistía, según palabras de Adorno, en “arrancar a la eternidad muda los prototipos musicales”¹⁰² a quien quiera participar de ellos ahistóricamente.

Según recoge Tiedemann, La *P.K.B. Eine kleine Kindersuite* (Suite para niños) se encontraba en uno de sus cuaderno de bocetos junto a sus estudios de contrapunto y otras anotaciones similares y, como se extrae del análisis presentado, aunque sus diferentes piezas más parecen responder a la categoría de pequeños ejercicios que dialogan con el pasado que piezas musicales pensadas para ser *la* obra musical —recordemos que Adorno habla de la búsqueda de ser única, la obra de arte—, también es cierto que en diálogo con sus textos musicales

⁹⁷ Th. W. Adorno: “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC 18, p. 109.

⁹⁸ “En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte. Por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible.” En Th. W. Adorno: *TE*, p. 114.

⁹⁹ Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 94 y en “La música estabilizada” (1928), AOC 18, p. 759.

¹⁰⁰ Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 95.

¹⁰¹ Th. W. Adorno: “Reacción y progreso” (1930), AOC 17, p. 151.

¹⁰² *Ibid.*, p. 152.

tempranos puede esta verse como una manifestación musical de la imposibilidad de una praxis neotonal, que como él manifiesta en 1931, cabría preguntarse si “no es profundamente contraria a la reivindicación del marxismo, perpetuación de un ciego estado natural cuya eternidad sólo deriva de la ideología burguesa.”¹⁰³

Tiedemann, además, añade en sus reflexiones sobre esta suite musical, y sobre la obra pianística de Adorno en general, que el piano fue para el Adorno compositor como lo fueron las plumas estilográficas y los bolígrafos para el Adorno filósofo, al igual que el propio Adorno al hablar de la obra pianística del que fue su referente, Schönberg, veía en el piano el instrumento en el que probar procedimientos y caracteres que luego se extrapolarían a obras de mayor envergadura.

A lo largo de toda la historia de la música moderna, el piano, sin duda debido al contacto físico, debido a la inmediata controlabilidad de lo pensado para el piano, ha sido lo más próximo a los compositores. Ahí han seguido a su fantasía, libres de complicados aparatos no enseguida alcanzables, y se han dicho, por así decir, a sí mismos lo aún no dicho. Así, puede ya, según el testimonio de Forkel, haberse comportado Bach con respecto al clavicordio. Así, a no dudar, se comportaron Chopin, el joven Schumann, el Brahms de las sonatas de piano; y a esa tradición pertenece también Schönberg.¹⁰⁴

Sin embargo, esto no es óbice para que Adorno, pese a conocer que las *Tres piezas para piano op. 11* de Schönberg no fue la primera composición atonal del compositor austríaco, sí la considerara por sus características musical como el comienzo de la nueva música y, en consecuencia, una obra de envergadura. Por eso, y aunque Tiedemann recuerde que las *Drei Klavierstücke, Für Maria Proelss* [Tres piezas para piano dedicadas a Maria Proelss] (1924) compuestas por Adorno también pertenecen a estas piezas esbozos que este compuso desde el inicio con un lápiz fino, en algunas partes ahora ya borroso, entregándolas a lo efímero, teniendo como referente el *op. 11* de Schönberg, destacaremos aquellos aspectos que la convierten en una obra perteneciente a la atonalidad y, por tanto, a la nueva música.

¹⁰³ Th. W. Adorno: “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC 18, p. 110.

¹⁰⁴ Th. W. Adorno: “La obra pianística de Schönberg” (1961), AOC 18, p. 441.

5.2 El nuevo contrapunto en la nueva música: Drei Klavierstücke, Für Maria Proelss

Se podría afirmar que el cromatismo, la emancipación de la disonancia y el contrapunto son los tres elementos que caracterizan la nueva música a principios de siglo XX, todos ellos derivados además de la suspensión de la tonalidad. No es que el cromatismo, la disonancia o el contrapunto no existiesen en música precedentes, sino que aquí adquieren un nuevo significado.¹⁰⁵

Como apunta Leibowitz, lo que diferenciaba a la música occidental de otras expresiones musicales era la polifonía o simultaneidad de las voces¹⁰⁶ frente a la monodia de otras culturas. Aunque actualmente referirse a un pasaje musical polifónico aluda a un estilo contrapuntístico o movimiento de las voces horizontal, la superposición y movimiento de voces vertical también es polifonía.¹⁰⁷ El propio Adorno diferenciaba entre estos dos conceptos que tienen su origen en el Medioevo y, mientras entendía por polifonía a aquella “relación entre diversas voces mutuamente independientes y de más o menos misma importancia según el peso y el perfil melódico”, entendía por contrapunto el “procedimiento que añade a una o más voces principales una o más igualmente autónomas, pero con respecto a ellas secundarias, jerárquicamente escalonadas”¹⁰⁸, decantándose para la praxis de su tiempo por el contrapunto, al conservar esta la monodia de comienzos de la era armónica sin sacrificarla por una praxis más antigua: “el procedimiento contrapuntístico mantiene firme la idea de la melodía cantable y por tanto de un sujeto autónomo, que no la suprime con el espejismo de la colectividad burguesa.”¹⁰⁹

La verticalidad y la horizontalidad ya no se mueven en direcciones divergentes como hasta ahora –de ahí que el análisis schenkeriano que buscaba lo jerárquico no se pudiera aplicar a la nueva música–, sino que en el «contrapunto lineal» propio de la escuela de Schönberg,

¹⁰⁵ “[...] we have seen that, because of the necessary equilibrium between voice-leading and the vertical aggregations which result from it, counterpoint has never had a chance to be realized in its pure form. Arnold Schoenberg decided to obtain entirely different results. He wants counterpoint to be counterpoint, he wants to enable this counterpoint to make strict use of all the thematic superpositions required for the architecture of a piece of music, and he wants this counterpoint to express itself – just like melody and harmony is from this new facet of his compositional attitude – the last acquisition of Schoenbergian polyphony – that there radiate the death-rays which will finally pierce the inner shell of the tonal system.” (René Leibowitz: *Schoenberg and his school*, New York, Philosophical Library, 1949, p. 73).

¹⁰⁶ R. Leibowitz, *Schoenberg and his school*, op. cit., p. XIX.

¹⁰⁷ R. Leibowitz, *Schoenberg and his school*, op. cit., p. 3.

¹⁰⁸ Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música” (1957), AOC 16, p. 152.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

nombre que Adorno da a una de las diecinueve contribuciones sobre la nueva música,¹¹⁰ tanto la verticalidad entendida como progresión armónica, que no acórdica tonal, como la horizontalidad o singularidad de las voces han sido sometidas al más estricto control, especialmente aquellas en las que se empleó la disonancia.¹¹¹ Para Adorno “la contemporánea evolución del espíritu contrapuntístico ofrece la paradoja de una pluralidad de voces sin comunidad”¹¹².

Esta pluralidad de voces sin comunidad viene dada precisamente por la emancipación de la disonancia que hace que crezca la tensión en cada sonido individual, de manera que cada nota individual exige la continuación melódica autónoma sin buscar, como sí lo hacía la música del pasado, generar un sonido global amalgamado. Una disonancia que fue emancipada como consecuencia de lo que Leibowitz llama la «suspensión del sistema tonal» o, como expresa Adorno, que fue establecida como “principio perentorio de la selección armónica.”¹¹³ La escuela de Schönberg fue asentando poco a poco las bases de lo que sería considerada la nueva música, estando entre ellas la cada vez mayor distensión de las relaciones tonales, que venía dada por una mayor utilización del cromatismo en esas relaciones.¹¹⁴ Wagner y el acorde Tristán son un ejemplo de cómo el uso del cromatismo y una cada vez más distendida tonalidad ya jugaban un importante papel durante el siglo XIX. Schönberg fue un paso más allá hasta romper con el sistema armónico derivando en una nueva armonía o verticalidad musical diferente a la tonal, que supera la dicotomía relajación consonante y tensión disonante. Es por esto que Leibowitz considerara que el dualismo consonancia-disonancia algún día desaparecería o que el propio Adorno cuestionara el uso del concepto disonancia en

¹¹⁰ Th. W. Adorno, “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), AOC 18, p. 62.

¹¹¹ J. Maiso: “Emancipación o barbarie en la música...”, *op. cit.*, p. 27, al referirse a las composiciones de Schönberg dice: “Sus composiciones rompen la fuerte jerarquización de los sonidos en la gramática musical tradicional, cuya propia terminología remite ya al dominio (se habla de dominantes y subdominantes), instaurando un modelo en el que todos los sonidos tenían la misma importancia.”

¹¹² Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música” (1957): AOC 16, p. 153.

¹¹³ Th. W. Adorno: “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), AOC 18, p. 80.

¹¹⁴ “De ahí se deducirá que la conexión de los acordes es más importante como criterio de tonalidad o atonalidad que el acorde individual; [...] el relevo de la armonía funcional se inauguró obligatoriamente con el desmoronamiento de las unidades tonales mismas, con la autonomización de los grados secundarios, con la reivindicación de derechos de las líneas contrapuntísticas. La atonalidad no es un producto casual de la voluntad de experimentación, sino que la propicia el conocimiento actual de la situación histórica de la música y el material musical.” Cita extraída de Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 100).

su pequeño escrito sobre la atonalidad al presuponer esta el contraconcepto de consonancia que aquí resultaba improcedente.¹¹⁵

Adorno entendía que en el nuevo contrapunto se había pasado de un *punctum contra punctum* a un *lucus a non lucendo* (bosque a partir de lo que no brilla), es decir, de unas cosas iguales frontalmente opuestas a un contrapunto en que cada voz deriva de su opuesto, adquiriendo en estas piezas contrapuntísticas un protagonismo especial la rítmica, al tener que evitar la coincidencia de los acentos de las diferentes voces y entradas.¹¹⁶ Es este uso del contrapunto el que se encuentra en la primera de las piezas del *Drei Klavierstücke (Für Maria Proelss)* convirtiéndola en una composición atonal o nueva música. La tríada disminuida arpegiada, el acorde más disonante del sistema tonal por el tritono que se forma entre la primera y la quinta

nota del acorde, con la figuración rítmica  con la que comienza la obra en anacrusa es la célula melódico-rítmica característica de esta pieza que irá apareciendo a lo largo de toda la obra y de las diferentes voces y que dotará de cohesión a toda la pieza.¹¹⁷ Unas veces aparecerá la célula aislada en las diferentes voces, como en el compás 8, que recuerda a las entradas en punto de imitación de la polifonía renacentista, o en los compases 10, 11 y 12.

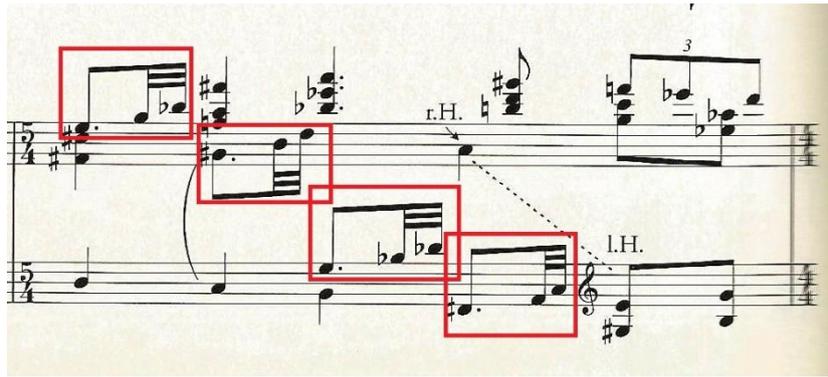


Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 12 [anacrusa].

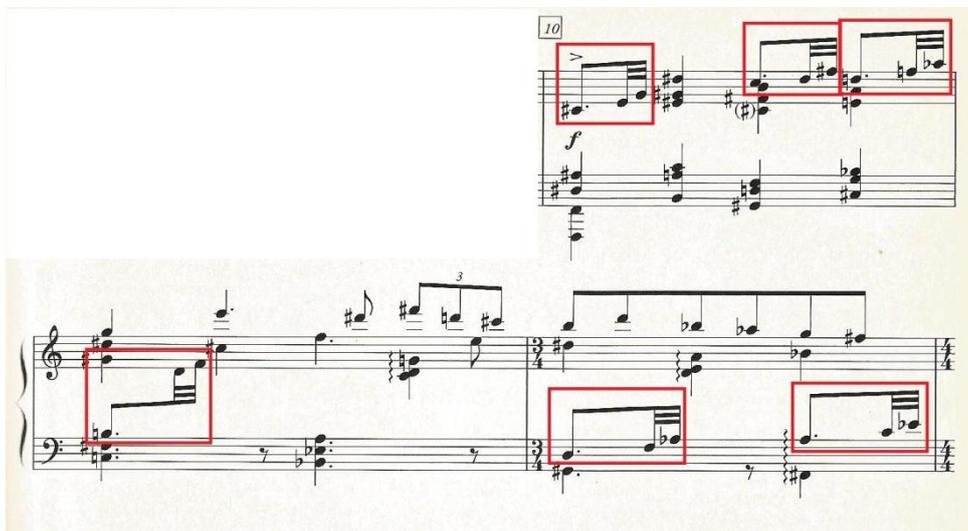
¹¹⁵ Cfr. Th. W. Adorno: “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música”(1942), AOC 18, p. 62.

¹¹⁶ Th. W. Adorno, “La función del contrapunto en la nueva música” (1957), AOC 16, p.167.

¹¹⁷ Sobre la historicidad y el cambio de la función de los acordes y la sonoridad propia de la tonalidad se expresaba en una de las cartas que Adorno envió a Krenek el 30.9.1932: “Lo que quiero decir es que, incluso cuando hoy se escribe un acorde tal y como se lo conocía hace trescientos años, ya no tiene el mismo sentido que entonces; así por ejemplo, los tritonos no tienen la misma fuerza, el mismo reposo en sí mismos que pudieron tener una vez; y por ello quizá ya no puedan ser utilizados como entonces, quizá incluso ya no se les pueda usar en absoluto. Las posibilidades del componer contienen ya en sí la sedimentación de la historia.” Citado en Adorno en Jordi Maiso, “Emancipación o barbarie en música...”, *op. cit.*, p. 26. Cfr. Th. W. Adorno y E. Krenek, “Arbeitsprobleme des Komponisten, Gespräch über Musik und soziale Situation”, GS 19, p. 434).

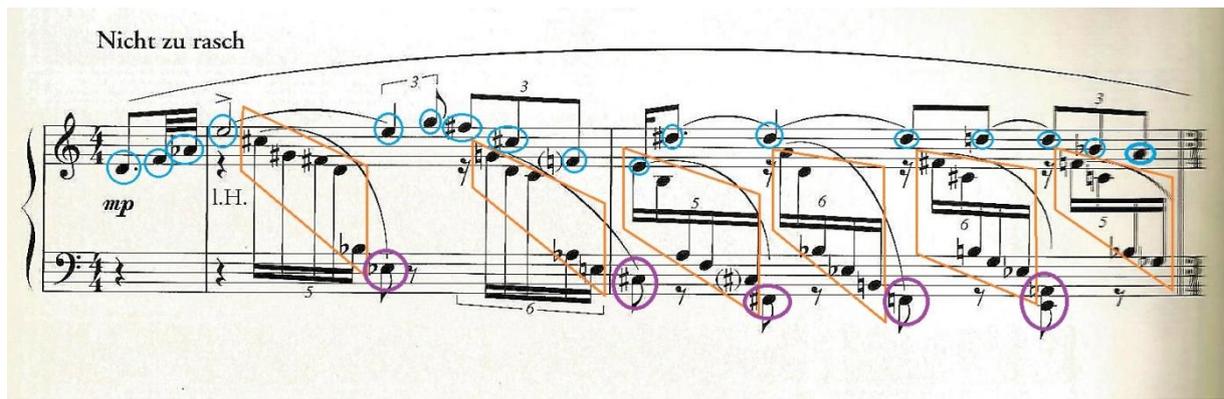


Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 12 [compás 8].

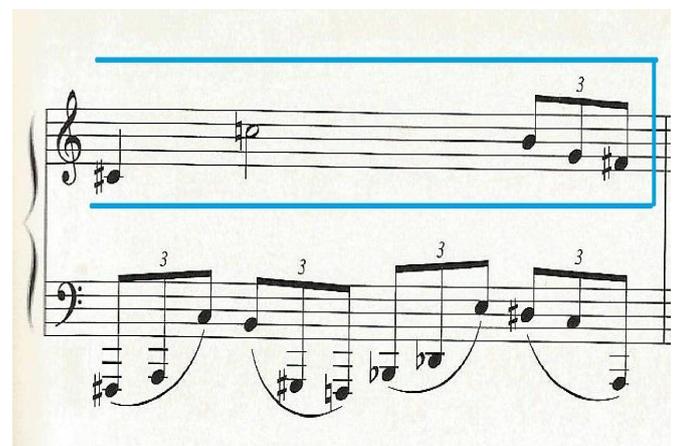
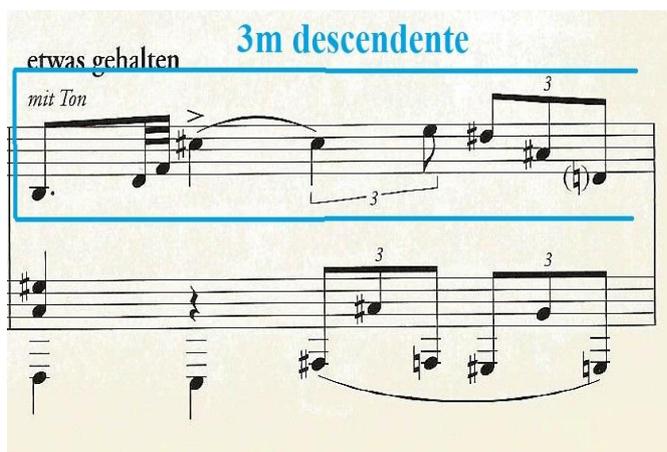


Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 12 [compases 10, 11, 12].

Pero este comienzo anacrúsico junto con los tres primeros compases servirán para evocar la forma tripartita liederística (ABA') ahora ya desintegrada. En el compás 31 entra de manera tética el tema que daba comienzo a la pieza transportado una tercera descendente y en el compás 38, ahora una segunda mayor descendente con respecto al tema principal, entra de nuevo el tema que conduce al final de la primera pieza.



Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 12 anacrusa



Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 14-15 [compás 31, 32]



Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, p. 15 [compás 38, 39]

En este ejemplo se pueden ver claramente los diferentes planos sonoros y la autonomía de las voces, que ya no se mueven *punctum contra punctum* sino que aparecen con diferentes duraciones e incluso evitando la coincidencia de los acentos. El uso de cromatismo deja en suspensión el sistema tonal, en palabras de Leibowitz, es decir, lo interrumpe e impide determinar una clara función tonal a la verticalidad armónica, aunque no por ello descuidada ni arbitraria.

En la segunda de las piezas de esta obra Adorno no recurre al contrapunto de la misma manera que lo hacía en la pieza anterior, pero utiliza otros rasgos de la nueva música, como son las disonancias y los cromatismos. A pesar de que el motivo del primer compás se repite varias veces a lo largo de la pieza dotándola de cierto carácter unitario, la forma de esta no responde a ningún esquema preestablecido, de manera que nuevamente aquí Adorno no sólo presenta la emancipación de la armonía, sino también la emancipación de la estructura, eludiendo el estatismo de las formas cerradas y liberando al material musical de las exigencias de un orden dado, cuyo significado social consiste en hablar a los hombres de la autonomía de las cosas. “Adorno no sólo incluye en el material la mediación de la historia y la sociedad, sino que a través del sujeto se postula su autonomía.”¹¹⁸

¹¹⁸ J. Fernández: *op. cit.*, p. 192.

Schnell compás 1

compás 9

sehr rasch compás 23

compás 27

II.

Schnell

tritono

2m

5

5 3 2 1 3

p *sotto voce*

p *subito*

f

sf

(ohne Ped.)

(ohne Ped.)

(ohne Ped.)

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001, pp. 16 y 17.

La tercera pieza también es contrapuntística y al igual que las anteriores se caracteriza por sus abundantes cromatismos y su sonoridad disonante. Tampoco esta se sujeta a ningún esquema dado y Adorno parece también entregarse a la fantasía de la que ya en sus últimos años de vida denominó *musique informelle*. Así se refirió al *Erwartung* y a la tercera de las piezas de la *op. 11* de Schönberg, y ese es el nombre que daría a la música negativa que debía surgir en las segundas vanguardias, no porque tuviera que resurgir la música surgida durante el expresionismo alemán de principios de siglo XX, sino porque en la segunda mitad del siglo XX se precisaba de una música en la que la expresión y la espontaneidad tuviera cabida en un

mundo donde todo se hallaba cada vez más racionalizado, donde cada vez regía más el principio de construcción en una organización absoluta, donde la dialéctica entre el sujeto y el objeto se había perdido.¹¹⁹

5.3 El método dodecafónico en la música de Adorno

Es la pérdida de la dialéctica entre el sujeto y el objeto lo que Adorno criticaba en las piezas dodecafónicas de Schönberg¹²⁰ y en el serialismo integral en que aquel derivó, pues aunque el dodecafonismo surgió del principio dialéctico de la variación, se volvió absoluto al elevarlo a totalidad y, por tanto, el compositor dejaba de intervenir en el material el cual se mostraba como mera permutación de la serie y nada se transformaba ya en la universalidad de la transformación.¹²¹ Sin embargo, como compositor de su época también hizo uso del mismo en alguna de sus composiciones. La sexta pieza de las *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6* sobre un poema de Friedrich Hölderlin “*An Zimmern*” está construida sobre las diferentes variaciones (forma primaria, inversión, retrogradación e inversión de la retrogradación) de una misma serie.

¹¹⁹ “Adorno called “*musique informelle*” a term he introduced in a seminal essay of 1961 included in his collection *Quasi una Fantasia*. He defines it as «a type of music which has discarded all forms which are external or abstract or which confront it in an inflexible way. At the same time, although such music should be completely free of anything irreducibly alien to itself or superimposed on it, it should nevertheless constitute itself in an objectively compelling way, in the musical substance itself, and not in terms of external laws.» Comparing it to the atonal music breakthrough that occurred around 1910, but noting the intervening serial revolution, Adorno says that *musique informelle* must deal with the contradictions and problems «facing music at a stage when an unconstrained musical nominalism, the rebellion against any general musical forms, becomes conscious of its own limitations». It cannot therefore go back to early Schoenberg, the music of expressionist atonality, as the dialectic of music and society has moved on.” En Martin Jay: “Adorno and Musical Nominalism”, *New German Critique*, 129, Vol. 43, 2016, pp.18-9). Para mayor profundidad sobre la *musique informelle* y las segundas vanguardias, véase capítulo V.

¹²⁰ El sistema dodecafónico o sistema serial tuvo sus primeras apariciones durante finales de la primera década del siglo XX principios de la segunda. Joseph Mathias Hauer (1883-1959) descubrió el método serial en 1919 y desde entonces lo utilizó de modo exclusivo (empleó las doce notas en modo hexacordal). Schönberg, en cambio, no compuso su primera obra utilizando el método dodecafónico hasta 1921 y se quiso expresamente apartar del método usado por Hauer queriendo evitar que le confundieran como un imitador: “*At the very beginning, when I used for the first time rows of twelve tones in the fall of 1921, I foresaw the confusion which would arise in case I were to make publicly known this method. Consequently I was silent for nearly two years. And when I gathered about twenty of my pupils together to explain to them the new method in 1923, I did it because I was afraid to be taken as an imitator of Hauer, who, at this time, published his Vom Melos zur Pauke. [...] I did not call it a ‘system’ but a ‘method’, and considered it as a tool of composition, but not as a theory.*” (Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, op. cit., p. 213).

¹²¹ Cfr. Th. W. Adorno: *FNM*, p. 94. Adorno en su texto “¿Por qué la música dodecafónica?” escrito hacia 1935, recuerda cómo fue la técnica motívica de Brahms, que él mismo emuló en la *P.K.B. Eine Kleine Kindersuite*, en la que todo se desarrollaba desde la misma materia, la que desarrolló el mismo principio que ahora se usaba en el método dodecafónico, siendo en ello en lo que precisamente la música dodecafónica está ligada a la gran tradición del Clasicismo. Cfr. Th. W. Adorno: “¿Por qué la música dodecafónica?” (Ca. 1935), *AOC* 18, p. 122.

Así la melodía de la voz empieza con la serie en forma primaria:

La Fa Re Mib Si Sol Fa# Do# Do Lab Sib Mi o P9 [9, 5, 2, 3, 11, 7, 6, 1, 0, 8, 10, 4]

Para continuar con la retrogradación de la serie:

Mi Sib Lab Do Reb Fa# Sol Si Mib Re Fa La o R9 [4, 10, 8, 0, 1, 6, 7, 11, 3, 2, 5, 9]

Después será el turno de la retrogradación de la inversión de la serie:

Re Lab Sib Solb Fa Do Si Sol Mib Mi Do# La o RI9 [2, 8, 10, 6, 5, 0, 11, 7, 3, 4, 1, 9]

Y concluirá la voz con la inversión de la serie principal:

La Do# Mi Re# Sol Si Do Fa Solb Sib Lab Re o I9 [9, 1, 4, 3, 7, 11, 0, 5, 6, 10, 8, 2]

El acompañamiento del piano también está regido por el principio de construcción serial y sobre esta única misma serie presentará diversas superposiciones de voces:

$$R9 + I9 + RI9 + P9 + RI9 + R9 + P9 + RI9 + P9 + R9$$

6. An Zimmern (Friedrich Hölderlin)

Mäßige Viertel **P9**

p fast ausdruckslos
Die Li - nien des Le - bens sind ver - schie - den

rechte Hand allein
p
mp
R9
I9p
RI9

etwas zurückhaltend - - - - - ins

We - ge sind, und wie der Ber - ge Grän - zen.

poco f *wieder p*

Tempo fließend

Was hier wir sind, kann dort ein

mf *p begleitend*

Tempo, ruhig ohne zu schleppen

ff *p*

Gott er - gän - zen mit Har - mo - ni - en und

ff *p* *più p*

ew[i] - gem Lohn und Frie - den.

rit.

pp *mp* *molto espressivo* *pp*

1934

5'25"

Fragmento extraído de Th. W. Adorno: *Kompositionen* Vol. 1: *Lieder für Singstimme und Klavier*, ed. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980, pp. 74 y 75.

Esta pieza muestra cómo el dodecafonismo, regido por el principio de construcción absoluta, contradice el dinamismo sí encontrado en las obras atonales al excluir de él las categorías formales dinámicas de elaboración, desarrollo, o transición, pues, como apuntaba Adorno,

“cada entrada de la serie es «la» serie tanto como la anterior, ni más ni menos. [...] La totalidad de la elaboración temática en la preformación del material convierte en tautología toda la elaboración temática visible en la composición misma.”¹²² Martin Jay en su artículo sobre el nominalismo musical de Adorno también apuntaba que “*paradoxically, by regularizing that subordination through rigid rules of composition, the pendulum swung too far in the opposite direction, and the healthy subjective moment in musical expression was in danger of being snuffed out in favor of an impersonal method*”¹²³; y volviendo a lo desarrollado por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* sobre la razón instrumental alude al poder descontrolado del sujeto que ante un mundo de una pluralidad diversa y caótica busca imponer un nuevo orden sobre ella, el dominio de la naturaleza cayendo en una nueva forma de barbarie.¹²⁴

5.4 Una coda, preludio de lo venidero

Retomando las palabras de Leibowitz que decían que de no haber existido esta música desconocida, refiriéndose a la música de Adorno, tampoco habríamos tenido sus escritos, este recorrido por algunas de las piezas que configuran su obra musical pueden ser ilustradoras de cuál es esa relación dialéctica que se estableció entre el Adorno compositor y el Adorno filósofo. La búsqueda de lo particular en una tradición filosófica en la que todo se construía desde lo general era la opción filosófica que Adorno, heredada de Benjamin, había adoptado como proyecto filosófico. Ahora bien, no se trataba de un afirmar que solo lo particular existe, como ya hiciera el nominalismo, sino que Adorno defendía que esto particular mediaba con la totalidad, —en el sentido marxiano de la estructura de relaciones socioeconómicas que caracterizan la sociedad burguesa. De ahí que evitando la abstracción y la generalización ahistórica tanto del pensamiento musical como de la composición musical de Adorno se haya apostado por un modelo de análisis en el que se pusieran a dialogar ambas a través de la elección de algunas de sus obras, —de manera que estas en su individualidad iluminasen la verdad— a la vez que se haya huido de generalidades, como ya hicieran los análisis musicales tradicionales y se haya buscado el detalle y las singularidades de las piezas analizadas.

¹²² Th. W. Adorno: *FNM*, p. 92.

¹²³ Martin Jay: “Adorno and Musical Nominalism”, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁴ Siguiendo a Jesús Fernández en *op. cit.*, 212: “Adorno reconoce el carácter paradójico de un mundo racionalizado en el que, sin embargo, se descubre la irracionalidad de su historia: la irracionalidad de la razón capitalista en cuanto es una razón de los medios pero irracional en los fines.”

Siguiendo lo estudiado por Buck-Morss en su artículo “T. W. Adorno and the Dilemma of Bourgeois Philosophy”,¹²⁵ Adorno buscaba ese elemento no idéntico contenido en lo particular, en lo concreto. Así, lo particular ni era un ejemplo de lo general, pues su significado se hallaba en su contingencia y no en su universalidad, ni era idéntico a sí mismo al mediar con la sociedad. Y mientras que, al igual que la mónada de Leibniz, cada particular es único al mismo tiempo que contiene una imagen del mundo, de lo global, en Adorno esta globalidad/totalidad no es eterna ni ontológica sino transitoria, es historia sedimentada, constituyendo, por tanto en Adorno, este particular, esta transitoriedad, el elemento utópico de su pensamiento. Las posibilidades de cambio y de transformación social se hallan precisamente en esos rastros, esas huellas, en esas ruinas que la historia sedimenta,¹²⁶ y que Adorno en su música y en sus escritos también denominó como desintegración de los materiales, aludiendo por ella a la desintegración de la tonalidad.

La *P.K.B. Eine Kleine Kindersuite*, que Tiedemann designa bajo la categoría de esbozos, bien pudiera encuadrarse en esa nueva tonalidad, con función ideológica¹²⁷, surgida a partir de mediados de los años 20 en una búsqueda de evidenciar la imposibilidad de esa música compuesta de desechos de lo sido, la tonalidad, que en su dejar de ser material natural, ha evidenciado la historicidad no solo de su material musical, sino de la sociedad que la vio nacer y, por tanto, una manifestación de resistencia a ese «cantar la canción de aquel cuyo pan como»¹²⁸ de la nueva tonalidad o música estabilizada que pretendía hacer frente a la nueva música y las capacidades emancipatorias que esta presentaba. Las *Drei Klavierstücke (Für Maria Proelss)*, con su escritura contrapuntística y su liberación de todos los parámetros que guiaban la tonalidad, funciones armónicas y estructuras formales, sí evidenciaban mejor esa consciencia liberada y esa autonomía alcanzada por el sujeto creador en su confrontación con el material, esa tensión entre emancipación y dominación, triunfadora esta última finalmente en la música dodecafónica, como la sexta pieza de las *Sechs Bagatellen für*

¹²⁵ Susan Buck-Morss: “T. W. Adorno and The Dilemma of Bourgeois Philosophy”, *Salmagundi No. 36*, 1977, pp. 76-98.

¹²⁶ “La belleza natural es la huella que deja lo no idéntico” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 101).

¹²⁷ Th. W. Adorno: “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC 18, p. 103.

¹²⁸ “«Canto la canción de aquel cuyo pan como»: consigna de origen medieval actualizada por algunos periodistas pronazis para justificar su actitud de sometimiento al poder fascista.” (Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 95).

Singstimme und Klavier op. 6 sobre un poema de Friedrich Hölderlin “*An Zimmern*” muestra, que evidencia no solo el proyecto ilustrado fracasado en lo social, sino también en el arte.¹²⁹

Hullot-Kentor hablaba de la *Filosofía de la nueva música* como «manifiesto» por su marcado *for y against*, a favor de Schönberg y en contra de Stravinsky, pero como recoge Maiso en su artículo “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”, la vanguardia ya había quedado neutralizada, cuando no erradicada, para cuando Adorno escribió la *Filosofía de la nueva música* y en ella simplemente recogía y sistematizaba una tensión ya resuelta. La música atonal de Schönberg se había reducido a mero *intermezzo* y tanto el dodecafonismo de este como el neoclasicismo de Stravinsky habían caído en una nueva forma de barbarie; en el dodecafonismo por un absoluto dominio de la serie en el que al variar y permutar lo siempre igual no se da transformación alguna, y en el neoclasicismo por caer en ideas de expresión y creatividad vinculadas a una irracionalidad de las que la nueva música ya se había liberado.

La tensión entre emancipación y dominación, civilización y barbarie, racional e irracional,... implica precisamente que aunque Adorno apueste por la filosofía de la primacía del objeto, en ningún caso prescinde del elemento subjetivo, pues es el sujeto quien media con aquel y aquel requiere de este para ser interpretado. El sujeto ha de penetrar en el objeto, que contiene la fuente de verdad. En Adorno, al igual que en Benjamin, los fenómenos actúan como si tuvieran vida propia, más allá del sujeto, de ahí que en sus escritos musicales y en su *Teoría estética* eluda las intenciones subjetivas que los artistas creen introducir en sus obras, asentando una estética inintencional. Este puede ser el motivo por el cual encontraba tan difícil hablar de su obra:

Escribir sobre la música propia me resulta a mí, que tanto he escrito sobre la de otros, particularmente difícil. Pues yo sé cuán diferente es la intención que uno mismo persigue de aquello que objetivamente ha realizado.¹³⁰

Así comenzaba Adorno el escueto análisis que hizo de sus *Cuatro canciones sobre poemas de Stefan George, para voz y piano, op. 7*, en el que destaca el uso del intervalo tritónico (acorde

¹²⁹ El no haber analizado los cuartetos de Adorno, obras de las que Berg dijo que le hacían realmente un compositor de la nueva música no se ha debido a su desconocimiento, sino a que su análisis requería una dedicación que excedía a la que se le podía dedicar, y que la elección de las obras se realizó como pretexto para hablar de aspectos de la música de Adorno que permitiesen abordar las temáticas trabajadas, y ese diálogo entre música y sociedad que a lo largo de toda la tesis se buscará.

¹³⁰ Th. W. Adorno: “Theodor W. Adorno: Cuatro canciones sobre poemas de Stefan George, para voz y piano” (1967), AOC 18, p. 579.

disonante) vertical y horizontalmente, y del que poco más había de añadir, pues como apuntaba Buck-Morss “*truth revealed itself in the non-identity between psychological intent and its concrete objectification, the bourgeois thinker was most likely to express truth when he felt himself farthest away.*”¹³¹ Esta es también la razón de que Adorno hable de Schönberg como un músico revolucionario en sentido político, pese a que él rechazase adscribirse a esa categoría,¹³² al ser capaz desde su aislamiento hacer aparecer la sociedad.¹³³ El mismo Adorno decía de la nueva música que la llegada a la misma por la evolución de las normas compositivas:

[...] no fue socialmente revolucionaria. Se produjo por entero en el marco justamente del orden social burgués, cuya práctica musical acabó por desintegrar. El portador de la emancipación de la música de sus normas objetivas no es, por ejemplo, una clase rebelde, sino el individuo, que es el poder determinante de la clase dominante.¹³⁴

Es en esa liberación de lo intrasubjetivo donde aparece la resistencia y la radicalidad en la música. Pero cuando a través del dodecafonismo la música se vuelve estática, igual a sí misma, la serie siempre siendo «la» serie, cuando se produce la identidad del sujeto y el objeto, al eliminar la espontaneidad de aquel, caemos en la repetición de lo siempre igual, en el eterno retorno, en la regresión y eliminamos la aparición de lo nuevo, las posibilidades de transformación, ya que “la figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son.”¹³⁵

Así finalizaba Adorno su ensayo *Vers une musique informelle* donde trataba la posibilidad musical después de Auschwitz, cuando él ya había abandonado la composición y se había decantado por la filosofía, aunque no por ello olvidado el campo musical que siempre fue su objeto de interpretación.

¹³¹ Susan Buck-Morss: “Th. W. Adorno and the Dilemma of Bourgeois Philosophy”, *op. cit.*, p. 96.

¹³² “[...] *all revolutions simply bring reaction out into the open and can threaten what took years to grow. I was never revolutionary.*” (Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, *op. cit.*, p. 137) Sin embargo, como ya ha visto, para Adorno lo revolucionario, lo nuevo, lo moderno, no es una reacción al pasado, sino que está mediado por este. “Históricamente, la relación de la música auténticamente nueva con la precedente a ella no es ni la relación de una mera reacción inmediata de los que se habrían hartado de lo hasta entonces existente, ni la de una transición constante, sino dialéctica.” (Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música”, AOC 16, p. 158).

¹³³ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 50.

¹³⁴ Th. W. Adorno: “La música estabilizada” (1928), AOC 18, p. 756.

¹³⁵ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*” (1961), AOC 16, p. 549.

También en los propios individuos, según Adorno, se prolonga la división del trabajo de tal modo que, aunque la teoría y el arte converjan en el contenido de verdad, ese contenido de verdad solo se obtiene al precio de un estricto ascetismo frente a los medios y las técnicas de la otra esfera por parte de cada una de ellas. No es improbable que una consideración de este tipo también haya contribuido a que Adorno no retornase a la composición después de 1945.¹³⁶

Este diálogo entre sus composiciones y sus escritos musicales de juventud ya contenía desde sus inicios el diálogo entre lo estético y lo social, y, como reivindica Maiso, la comprensión de la aportación de Adorno a la Teoría Crítica solo puede darse desde el análisis de sus escritos tempranos y de las experiencias en ellos descritas. Por eso, este breve acercamiento entre el Adorno compositor y el Adorno pensador preludia lo que se ha convertido en hilo conductor de esta investigación, la dialéctica entre su teoría estética y su teoría social en lo que se han denominado pequeñas mónadas musicales, aludiendo por ellas a los diferentes ensayos que a partir del análisis inmanente de algunas obras musicales se contrastan y sitúan en relación a la sociedad para iluminar su elemento negativo o la transcripción histórica del sufrimiento humano en búsqueda de ese nuevo *intermezzo* del futuro musical.

¹³⁶ Traducción de José Antonio Zamora Zaragoza. Cfr. Rolf Tiedemann, “Adorno, Philosoph und Komponist”, *Frankfurter Adorno Blätter. Band VII*, 2001, p. 64.

SEGUNDA MÓNADA MUSICAL

WOZZECK y LULU: Entre la vieja y la nueva música, una composición dialéctica

En este ensayo, a través del análisis de las dos óperas de Alban Berg, maestro de Adorno, se recuperan las categorías de forma, contenido y material musical y se estudia la desmitologización de la tonalidad como sistema natural. Berg, desde sus composiciones, y recurriendo al lenguaje tonal, construye una música disonante, que se encuadra dentro del *intermezzo atonal* que Adorno seguiría reclamando tras el fracaso de la revolución estética. Así, Berg, por medio de la vieja tonalidad, crea una nueva música, manifestando así la dialéctica entre lo arcaico y lo moderno que para Adorno tanta importancia tenía en su filosofía de lo nuevo, es decir, en la búsqueda de la autonomía musical.

Uno de los protagonistas de ese *intermezzo atonal* del que Adorno hablaba ya en 1929 fue quien fuera su profesor a su llegada a Viena, el compositor Alban Berg, a su vez alumno de quien fuera protagonista en muchos de los textos musicales del pensador alemán, Arnold Schönberg. Este último, en su ensayo “Composition with Twelve Tones” en 1941, se pronunciaba como sigue sobre Berg y su explicación del uso que hacía en las óperas de la tonalidad y la atonalidad libre,

*I have to admit that Alban Berg, who was perhaps the least orthodox of us three – Webern, Berg and I – in his operas mixed parts of pieces of a distinct tonality with those which were distinctly non-tonal. He explained this, apologetically, by contending that as an opera composer he could not, for reasons of dramatic expression and characterization, renounce the contrast furnished by a change from major to minor. Though he was right as a composer, he was wrong theoretically.*¹³⁷

Pero, ¿por qué consideraba Schönberg que Berg se equivocaba teóricamente? ¿Consideraba aquel que su alumno Berg no había comprendido el papel que jugó la “emancipación de la disonancia”? Así parecen sugerirlo las palabras con las que Schönberg continúa su explicación sobre el error teórico de Berg, según las cuales: “*I have proved in my operas Von Heute auf Morgen and Moses und Aron that every expression and characterization can be produced with the style of free dissonance*”.¹³⁸ Al abogar por el uso de los acordes mayores y menores por razones de expresión dramática, ¿estaba Berg queriendo encuadrarse dentro de la tradición musical tonal? El propio Adorno había afirmado que Berg hubiera rechazado sin vacilar que la nueva música fuera una crítica objetiva de la música tradicional. ¿Estaba entonces este, de alguna forma, acogiendo la estética del sentimiento frecuentemente asociada al Romanticismo, en virtud de la cual la música expresaba emociones y afectos?¹³⁹ Schönberg en sus *Funciones estructurales de la Armonía*, al exponer su teoría de las disonancias, reconocía sin vacilar el uso de la tonalidad en sus composiciones, mas no por el uso expresivo contenido en la misma:

¹³⁷ Arnold Schoenberg: *Style and Idea, op. cit.*, p. 245.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 245.

¹³⁹ Más adelante se analizará la crítica que Dahlhaus hace a esa manera uniforme de leer la estética romántica como estética del sentimiento. Aunque “para Hoffmann, como para muchos de sus contemporáneos, *romanticismo* es una categoría universal del arte y romántico es todo cuanto emana de las secretas fuentes del propio yo, de la naturaleza, que llega hasta «el reino de lo infinito».” Nota a pie del traductor Carlos Guillermo Pérez de Aranda en Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1994, p. 280.

Mi escuela, incluyendo compositores como Alban Berg, Anton Webern y otros, no aspira al establecimiento de una tonalidad, si bien no la excluye por completo. El procedimiento se basa en mi Teoría de la emancipación de la disonancia. Las disonancias, según esta Teoría, son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos. Aunque la relación de los armónicos lejanos con el sonido fundamental disminuye gradualmente, su comprensibilidad es igual a la comprensibilidad de las consonancias. Así, para el oído de hoy, su efecto chocante ha desaparecido. Su emancipación es tan justificada como la emancipación de la tríada menor lo fue en tiempos pasados.¹⁴⁰

Esto es, Schönberg no deja de presentarse a sí mismo como continuador y parte de la tradición de la denominada música culta occidental¹⁴¹ con el fin de defenderse de los constantes ataques de intelectualismo que recibían sus composiciones musicales, pues la emancipación de la disonancia no es sino resultado de la evolución¹⁴² del lenguaje tonal occidental.¹⁴³ Theodor W. Adorno también escribió un ensayo “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?”¹⁴⁴ en 1931 en el que – parafraseando el artículo de Alban Berg “*Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?*” (“¿Por qué es la música de Schönberg tan difícil de entender?”) que versa sobre las razones de la dificultad de entender la música de Schönberg –aludía a los

¹⁴⁰ Arnold Schoenberg: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, Idea Books, 2005, p. 184.

¹⁴¹ Por música culta occidental entenderíamos aquella música que también se denomina en el lenguaje común “música clásica” (como Adorno expresaba en “A cuatro manos, una vez más”) que recoge la tradición musical escrita desde la Antigua Grecia hasta nuestros días y que acoge la música desarrollada desde entonces en el continente Europeo y diversas prácticas artísticas que se desarrollaron durante el siglo XX en los EEUU. También se suele o se solía usar como sinónimo el término música seria que se diferenciaba de la música ligera o música popular. Siguiendo a Dahlhaus, “la novedad se reconoce en el terreno etiquetado como música culta como uno de los criterios decisivos para distanciarla de la música popular, y eso, a pesar del menosprecio que la novedad sufre por los que reniegan de la moda” (C. Dahlhaus: *Estética de la música*, Berlín, Zaragoza, 1996, p. 123). El concepto de lo nuevo, por ser un concepto nuclear en el pensamiento de Adorno, será una constante a lo largo del texto; y, además, en el capítulo IV, adquirirá también un significado especial para abordar el estudio de la música popular, de acuerdo a la crítica que Paddison expone sobre los textos sobre la música popular de Adorno.

¹⁴² Aunque el término evolución es transportado de la biología a la música por Spencer, como nos recuerda Fubini (Enrico Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 339), influyendo sobre la historiografía musical, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, y dotándole a esa evolución del material musical una acepción teleológica vinculada al término progreso como paso y sucesión de unos estilos musicales simples y primitivos a unos complejos y cultos, en el presente trabajo nos queremos desvincular de esa acepción, y adoptar el concepto de progreso del que nos habla Adorno en sus diversos escritos sobre teoría estética del arte. Un concepto de progreso que nos habla de lo nuevo en el arte y de una transformación en la técnica y en el material artístico que muestran el momento dinámico de la historia como motor de cambio y transformación social.

¹⁴³ No hay que olvidar tampoco que si bien es a Arnold Schönberg a quien se le atribuye la creación del método dodecafónico, de 1919 en adelante Joseph Mathias Hauer (1883-1959) hizo uso en exclusivo del método serial de las doce notas en modo hexacordal.

¹⁴⁴ Th. W. Adorno: “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” (1931), AOC 18, p. 860.

problemas que estaba teniendo el «nuevo arte» para cuajar en la sociedad, la cual creía que la falta de inmediatez, que presentaba este «nuevo arte» con respecto al «viejo arte», la hacía incomprendible. Ni Adorno ni Schönberg estaban de acuerdo con quienes defendían que la diferencia estribaba en que “el nuevo arte se dirige al entendimiento, mientras que el antiguo tenía que ver con el sentimiento”.¹⁴⁵ Estos dos conceptos, “sentimiento [*Gefühl*]” y “entendimiento [*Verstand*], legado de la filosofía tradicional, se referían a la mayor y menor inmediatez de la música del pasado y de la música nueva respectivamente. Adorno y Schönberg se mostraban, por tanto, detractores de la estética de la inmediatez, de la estética del sentimiento que el Romanticismo había instaurado y que asentó la creencia de que el lenguaje tonal era un sistema natural y que la música de Beethoven era más inteligible que la de las nuevas vanguardias.¹⁴⁶ Como ya se ha explicado en el primer capítulo, para Adorno la tonalidad no es más que un producto social que la historia ha sedimentado deviniendo en segunda naturaleza y, por ello, apela a la anamnesis de la génesis para desvelar lo olvidado y oprimido en esa armonía tonal: la disonancia.¹⁴⁷ Por consiguiente, para entender cómo el sistema tonal llegó a ser segunda naturaleza hemos de atender al proceso histórico de ese devenir y tratar de dilucidar los puntos ciegos de ese sistema armónico y consonante.

1. La génesis de la tonalidad como segunda naturaleza

El teórico y compositor francés Jean Philippe Rameau, siguiendo la lógica cartesiana de una naturaleza mecanicista y una verdad racional, única y universal, abogó por una estética de cuño formalista y presentó la música y su armonía como ciencia. De manera que el lenguaje tonal, basado en las leyes de la armonía fue visto como un sistema natural, universal y verdadero. Sin embargo, su evolución derivó en la emancipación de la disonancia de Schönberg, haciendo manifiesta la sedimentación histórica de aquel y, por ende, su no

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 861.

¹⁴⁶ En defensa a los ataques de que la nueva música surgía de la cabeza y no del corazón o el oído, Schönberg narra la anécdota de Beethoven quien, en respuesta a una correspondencia en la que su hermano Johann firmaba como “propietario de terrenos” [*land owner*], sabiendo que la posesión de cerebro estaba mal vista en la creación artística al contraponerse a la inspiración del genio y, a pesar de contar con numerosos méritos que mencionar, firmó como “propietario de cerebro” [*brain owner*] (Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, *op. cit.*, p. 122).

¹⁴⁷ Dahlhaus en su *Estética* presenta a la disonancia como uno de los elementos negativos motor del progreso musical y dice de ella que es decisiva “para la expresión musical enfática que desde el *Lamento d’Arianna* de Monteverdi se asocia principalmente a desviaciones de las normas estilísticas y técnico-compositivas.” (Carl Dahlhaus: *Estética de la música*, Berlín, Zaragoza, 1996, p. 123). Y Adorno en su *Teoría estética* afirmaba, “lo mismo da decir que el arte tuvo desde siempre un impulso hacia la disonancia o que ese impulso fue oprimido sólo por la presión afirmativa de la sociedad a la que se sumaba la apariencia estética.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 148).

naturalidad y caducidad.¹⁴⁸ Así pues, Schönberg, Berg y Webern, pese a los ataques que recibieron de intelectualismo, incomprendibilidad y falta de inmediatez en sus composiciones, son herederos de toda esta tradición tonal que por la propia evolución del material musical consideraron a la disonancia y al dodecafonismo como lo “nuevo” musical que el propio material requería, es decir, como historia que se presenta como primera naturaleza, como señalaría Adorno, y que, de hecho, en su dialéctica con la tradición dotan de expresión al nuevo material musical, a la disonancia.

Conforme lo ya expuesto sobre “La idea de historia natural”, en Adorno, la naturaleza media con la historia. Esto es, si bien la naturaleza en un principio nos evoca lo estático, lo permanente, lo eterno, lo universal, mientras que la historia se nos presenta como lo dinámico, lo individual, lo cambiante, lo idiosincrático, Adorno en sus escritos remite constantemente a los momentos estáticos que presentan los procesos históricos, las convenciones sociales en las que estas acaban por convertirse en algo natural, en segunda naturaleza, que precisan de un momento de espontaneidad, entendiendo por esta el “impulso hacia lo todavía no concebido”,¹⁴⁹ y de creación de lo nuevo, de un momento en el que la naturaleza, el elemento negativo de la historia, lo olvidado y oprimido en ese llegar a ser segunda naturaleza reivindica su olvido, apareciendo así ese cambio histórico como primera naturaleza, esa transformación, que en la música de Schönberg vino dada por la emancipación de la disonancia y cuya significación social nos hablaba de unas posibilidades de cambio.

Schönberg consideraba que el único problema que presentaba su música y la escucha y entendimiento de las disonancias era que el “oído estaba menos familiarizado con ellos [los sonidos disonantes]”¹⁵⁰ y que, por tanto, solo era cuestión de tiempo que el oído se acostumbrase. Sin embargo, la distancia entre la nueva música y el público fue cada vez mayor, y esto responde, según expresa Adorno en uno de sus escritos musicales de juventud, «¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?», a razones de tipo sociológico¹⁵¹ que nada

¹⁴⁸ “El material no es ningún material natural cuando se presenta en cuanto tal ante el artista, sino algo plenamente histórico. Su aparente posición soberana es el resultado del apoyo que le presta toda la ontología artística y ese resultado afecta a los materiales. Dependen de las modificaciones de la técnica no menos que ésta de los materiales que trabaja. Es evidente que el Compositor que comienza su obra con un material tonal lo ha recibido de la tradición.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 198).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵⁰ Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, op. cit., p. 216.

¹⁵¹ “Sólo se puede resolver explicando también sociológicamente la última tesis sociológica: la de la exclusión de la atonalidad, o al menos de la consecuente, por su «incomprendibilidad». Pues esta misma incomprendibilidad no es una determinación importante de la música, sino sólo una función de la situación social, cuyo interés ha de apuntar a conservar en todas las cosas espirituales la masilla de lo

tienen que ver con el arte, es decir, con la producción, sino con el público, esto es, con el consumo. Tal y como recoge Maiso,

[...] si entre 1918 y 1924 estructuras como la Asociación de Conciertos Musicales Privados vienesa, la Sociedad Internacional de Nueva Música (IGNM) o el Festival de Cámara de Donaueschingen habían ofrecido medios de difusión para la Nueva Música, la estabilización económica y la crisis de 1929 iban a mermar el apoyo de estas instituciones a la música más expuesta, cuando no a desmantelarlas por completo.¹⁵²

Por tanto, la creciente distancia entre producción y consumo tuvo una función ideológica y encubridora, en una sociedad en la que evidenciar las contradicciones sociales y liberarse de las convenciones sociales se veía como una amenaza. Mientras que la producción, la composición, el arte, se comportaba histórico-dialécticamente expresando las tensiones y contradicciones del material –“pues el «material» no es un mero material natural, sino histórico en sentido eminente, y en la confrontación con él se consuma la confrontación del artista con la sociedad”¹⁵³–, el consumo se mantenía uniforme y estático, como si nada hubiera cambiado, como si las condiciones sociales que permitieron el surgimiento de la tonalidad siguieran presentes.¹⁵⁴

Conforme expuso el teórico y compositor francés Jean-Philippe Rameau en su *Traité de l'Harmonie* en 1722,¹⁵⁵ la tonalidad era un sistema basado en consonancias y en la armonía triádica, en el que los acordes eran descritos en función de los armónicos del sonido, cuya consonancia/disonancia se establecía por mayor o menor proximidad ordinal, respectivamente, de cada armónico con respecto al sonido fundamental. Así, al reproducir las terceras dentro de la octava las divisiones armónicas del sonido, el acorde perfecto mayor se desvelaba como una armonía natural para Rameau –como ya había constatado su antecesor Zarlino– en tanto que presente en la Naturaleza y manifestada por las leyes de la física y de la matemática. El acorde perfecto menor, en cambio, no se encontraba disponible en la naturaleza sino a través de una aparatosa serie de reglas en las que Rameau hacía entrar a los

existente una vez las relaciones económicas de dominio se han vuelto tan problemáticas que de ellas ya no puede extraerse justificación de la situación social.” (Th. W. Adorno: “Contra la nueva tonalidad” (1931), p. 109).

¹⁵² J. Maiso: “Emancipación o barbarie en la música ...”, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵³ Th. W. Adorno, “Respuesta de un adepto” (1934), AOC 18, p. 421.

¹⁵⁴ “[...] una situación social que ya no confiere ninguna homogeneidad de la índole que en cualquier época presupone la perentoriedad de la reivindicación tonal.” (Th. W. Adorno: “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC, p. 107).

¹⁵⁵ Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'Harmonie*, París., Versión facsímil de la primera edición, 1722.

armónicos negativos, o armónicos inferiores. La explicación de Rameau para el acorde perfecto menor no se correspondía con la actitud racionalista del *Traité*, pero le permitía justificar al menos en el plano aritmético, la presencia en la música práctica de esta armonía, que aunque no estuvieran presentes en la naturaleza son válidos y bellos percibidos por personas con buen oído y buen gusto.

Pese a que Hanslick, partiendo de la idea de que las leyes no son naturales sino musicales, señaló que había que tener cuidado en no caer en la confusión “según la cual ese sistema tonal (actual) fuese obra de la naturaleza”¹⁵⁶, también defendió la exigencia de un estudio de la “naturaleza de cada uno de los elementos musicales y de la relación de cada uno de éstos con una determinada impresión” que llegue a establecer, como “fundamento filosófico de la música”, “las imprescindibles precisiones espirituales que se hallan en conexión con cada elemento musical y la clase de relación recíproca que mantienen los elementos en cuestión”¹⁵⁷. Adoptó así una postura analítica y científica, muy positivista, que ejerció gran influencia en los estudios psicoacústicos del físico y médico Hermann von Helmholtz, quien defendía la naturalidad de la armonía al corresponderse con la naturaleza misma del oído humano y de la percepción de los sonidos que este lleva a cabo. Sin embargo, al igual que sus antecesores Zarlino y Rameau, no supo cómo justificar la existencia del modo menor y simplemente le atribuyó unas propiedades complementarias a las que presenta el modo mayor:

El modo mayor se adapta a todos los sentimientos puros, bien caracterizados, así como también a la dulzura e incluso a la tristeza, si éstas se mezclan con una impaciencia tierna y entusiasta; sin embargo, no se adapta de ninguna manera a los sentimientos sombríos, inquietos, inexplicables, a la expresión de la extrañeza, del horror, del misterio o del misticismo, cosas todas estas que contrastan con la belleza artística. Es precisamente por esto por lo que tenemos necesidad del modo menor.¹⁵⁸

De manera que, una vez establecida la tonalidad consonante, esta fue desarrollándose con la utilización de cromatismos y la introducción de disonancias, haciendo un uso cada vez más

¹⁵⁶ Eduard Hanslick: *De lo bello en la música (1854)*, (Trad. de Alfredo Cahn), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 106.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 107-8.

¹⁵⁸ Hermann von Helmholtz en Fubini: *op. cit.*, p. 341.

libre de las mismas y culminando en la emancipación de la disonancia.¹⁵⁹ Esa es la razón de que Schönberg defendiese que lo que diferenciaba a las consonancias de las disonancias no era el mayor o menor grado de belleza, sino la mayor o menor comprensión de las mismas,¹⁶⁰ así como el motivo de que Adorno afirmara que el hecho de que las piezas de la nueva música fuesen vistas más cerebrales y menos sensibles que las piezas musicales de la tradición era más una falta de comprensibilidad que un ataque fiel a la realidad por los sonidos que percibe el oído desde la niñez. Para Adorno,

[...] que todos los elementos y problemáticas de la nueva música surgieran en la tradición no cambia nada en el hecho de que la mayoría de las personas, gracias a las experiencias desde la primera infancia, a la educación y a la desmesurada preponderancia de lo que de música se vierte incansablemente sobre ellos, registran la nueva como algo que se desvía de su tesoro fijo de representaciones.¹⁶¹

De hecho, Adorno criticaba que la cultura de masas había convertido la sacrosanta música de la tradición en una mercancía más de la producción musical, que el número de entendidos se había reducido, y que la calidad de una obra estaba asociada a su capacidad de ser reconocida, pues implicaba éxito. Sin embargo, matizaba Adorno, el oyente educado por la radio era tan ajeno a la coherencia musical de un Beethoven como de un Schoenberg,¹⁶² pues no era una cuestión de criterios estéticos ni musicales lo que le hacía sentirse más próximo a la “música clásica”, sino una función sociológica encubridora, un “mecanismo de represión”¹⁶³ que busca

¹⁵⁹ “[...] el relevo de la armonía funcional se inauguró obligatoriamente con el desmoronamiento de las unidades tonales mismas, con la autonomización de los grados secundarios, con la reivindicación de derechos de las líneas contrapuntísticas. La atonalidad no es producto casual de la voluntad de experimentación, sino que la propicia el conocimiento actual de la situación histórica de la música y del material musical.” (Th. W. Adorno: “¿Intermezzo atonal?” (1929), AOC 18, p. 100).

¹⁶⁰ “[...] las expresiones «consonancia» y «disonancia», que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto de «sonido susceptible de hacerse arte», el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto.” (Arnold Schoenberg: *Tratado de armonía*, *op. cit.*, p. 16).

¹⁶¹ Th. W. Adorno: *TE*.

¹⁶² Ramon Humet, compositor catalán contemporáneo, también se pronuncia de manera similar en la entrevista que le hicieron en el programa de radio Música Viva a la hora de hablar de la música contemporánea, señalando que “cuando alguien dice que no entiende la contemporánea, le digo que la música de hace 10 siglos tampoco.” (Humet, 2017). Y es que aunque ya ha transcurrido un siglo desde que figuras como Schönberg y Adorno rebatieran la naturalidad del sistema tonal, todavía hoy por la presencia de la sonoridad tonal desde nuestra infancia, por parafrasear a Adorno, no hemos conseguido escapar de esa creencia en la naturalidad y en la capacidad de evocar emociones de esas músicas, oponiéndonos a la escucha de las nuevas creaciones que cada vez están más relegadas al aislamiento, donde público y nueva música están totalmente desconectadas, donde la música está totalmente divorciada del consumo.

¹⁶³ Th. W. Adorno: “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” (1931), p. 865.

no poner en peligro el orden preestablecido ante la amenaza del surgimiento de nuevos fenómenos. La distancia en el público y la nueva música tenía lugar precisamente en esta neutralización de la cultura y en este momento en que la mercancía se había apoderado de la función de la música. Siguiendo a Maiso, “lo que estaba en juego era la amenaza de que la relativa autonomía que la música había conquistado en el transcurso de la sociedad burguesa se viera revocada”¹⁶⁴; la «vuelta a la naturaleza» por los caminos ya recorridos a la que se oponía Schönberg al entender que “quien quiere a la naturaleza no ha de ir hacia atrás, sino *hacia delante*: ¡hacia la naturaleza!”¹⁶⁵, pues esas músicas que evocan los espíritus de una realidad pasada, olvidan la realidad futura.¹⁶⁶

El compositor vienés, al explicar la invención del nuevo método dodecafónico, distinguió entre un período musical apolíneo, en el que se compuso la música clásica donde la aplicación de las disonancias y el tratamiento de la modulación estaba sujeta a reglas (convenciones aceptadas); y una época dionisiaca, la era del romanticismo, donde las reglas empezaron a ser transgredidas. Esta transgresión de las reglas derivó en un nuevo método de composición que se definía negativamente al indicar lo que no se debía: “el canon de lo prohibido”. “No otra cosa quiere decir la frase de Schönberg según la cual la armonía no está actualmente en discusión. Ya no es constitutiva, ya no pilota la composición, sino que sólo sigue rigiendo como una dimensión negativa.”¹⁶⁷ Sin embargo, el propio Adorno dudaba de que pueda prescindirse totalmente del sistema tonal, y así lo indicaba en su artículo “Música y Nueva música” donde afirmaba:

Seguramente, lo que hasta la más reciente frase centrada en Darmstadt ha circulado bajo el nombre de nueva música sólo rara vez ha correspondido a su plena idea, la de un lenguaje depurado de rudimentos tonales y organizado únicamente a partir de sí, sin tener en cuenta el esquema; lo que, aparte los productos de la Escuela de Viena, pasó por nueva música durante cuarenta años se mostraba por doquier trufado de restos del sistema tonal, y hasta el momento no cabe todavía decir si la música puede prescindir por entero de la referencia, aunque sea negativa, a él, en la medida en que se aferra a determinaciones como la equivalencia de octavas; ni siquiera si debe desearla.¹⁶⁸

¹⁶⁴ J. Maiso: “Emancipación o barbarie en la música...” en *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁵ A. Schoenberg: *Tratado de armonía, op.cit.*, p. 471.

¹⁶⁶ Th. W. Adorno: “El compositor dialéctico” (1934), AOC 17, p. 216.

¹⁶⁷ Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música”, AOC 16, p. 162.

¹⁶⁸ Th. W. Adorno: “Música y nueva música”, AOC 16, p. 489.

Por consiguiente, Adorno y Schönberg se mostraban defensores del uso de residuos tonales en sus composiciones pese a la necesidad de crear una música disonante o negativa. Sin embargo, Schönberg entendía, contrariamente a Berg, que no era necesario recurrir a los modos mayores y menores para conseguir expresión dramática, pues el uso libre de la disonancia también era capaz de producir ese efecto dramático tal y como él hizo con sus óperas *Von Heute auf Morgen* y *Moses und Aron*. Adorno, en cambio, si bien era partidario de las composiciones de la libre atonalidad propias del período expresionista de Schönberg, consideró que en sus obras dodecafónicas totalizó la disonancia, positivándola y eliminando el elemento negativo presente en ella. Aunque el filósofo defendió a Schönberg como el compositor dialéctico, referente paradigmático de la nueva y autónoma música, de la música del progreso, consideró que en obras como el *Moses und Aron*¹⁶⁹ trató captar el Absoluto totalizando el propio material musical y usando un mismo lenguaje musical para representar dos realidades no solo distintas, sino antagónicas.¹⁷⁰ Así, para Adorno “si desde una actitud crítica emplea [el compositor] materiales autónomos perfectamente purificados de conceptos como consonancia y disonancia, tritono o diatónica, lo negado está contenido en la negación.”¹⁷¹

Por eso, aunque Berg afirmara que para una buena dramatización se precisaba de los cambios de mayor a menor, lo que hacía de él un compositor de su tiempo, un compositor auténtico, en términos adornianos, era que en su obra se entregaba a la apariencia, a la ilusión tonal, pero sin eliminar el caos, sino acrecentándolo, al triturar las categorías tradicionales y el idioma tonal por la tendencia enfática de la particularización.¹⁷² Según el filósofo alemán, no hubo en la época música más humana que la de Berg, lo que hacía que esta se alejase de los hombres. Aunque su música no sonase tan áspera como la de Schönberg –de hecho su *Wozzeck* fue todo un éxito–, siempre se puso del lado del sometido, y desde la soledad pública habló a la comunidad. “La identificación con todo lo que vive sometido, con lo que tiene que soportar la

¹⁶⁹ En el capítulo 3 «La acabada ópera inacabada de Schönberg *Moses und Aron* en dos actos: Freud y Adorno» se analizarán en profundidad estos aspectos.

¹⁷⁰ No fueron estas las únicas divergencias entre filósofo y compositor, de hecho este último nunca se vio reflejado en el análisis que Adorno hizo de su obra musical en el ensayo *Filosofía de la Nueva Música*, donde le contraponía con su contemporáneo Stravinsky. Schönberg conoció a Adorno en los años previos al exilio y mantuvieron buenas relaciones, pero cuando aquel se enteró de la correspondencia entre Adorno y Thomas Mann, así como la colaboración del filósofo en la escritura de la novela del *Doktor Faustus*, cuyo protagonista, Adrian Leverkühn, encarnó la figura del compositor, inventor de la composición de doce tonos, se enfadó al no ser mencionado como verdadero creador del método dodecafónico.

¹⁷¹ Th. W. Adorno: *TE*, p. 198.

¹⁷² Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima”, AOC 13, p. 363.

carga de la sociedad, determinó la elección de los textos de las dos obras principales de Berg, sus dos grandes óperas”: *Wozzeck* y *Lulu*.¹⁷³ Para Adorno, el *shock* de la nueva música venía dado por esa imposibilidad del arte “de reproducir una realidad previamente dada a todos en común”¹⁷⁴, y por eso solo desde el aislamiento el arte podía revelar los desgarros que la realidad querría ocultar a fin de existir segura –contradicciones sociales que se manifestaban en el material musical y de las que la brecha entre producción y consumo era sintomático, alejándose así de la estética de la inmediatez y de la estética del sentimiento heredada del sistema tonal. Según manifestaba Adorno, el hablar de un viejo arte que se dirige al sentimiento y un nuevo arte que se dirige al entendimiento era una explicación sesgada de la mayor o menor comprensibilidad del nuevo arte. La inmediatez es, para Adorno, la inteligibilidad misma¹⁷⁵ y la falta de inmediatez del nuevo arte se debía a que la producción musical se había divorciado del consumo musical, a la reificación del arte que lo privaba de la inmediatez de uso.

2. La estética del sentimiento y el formalismo musical

La frase de la lechuza de Minerva que levanta el vuelo al atardecer se cumple en el arte. Mientras la sociedad no se interrogaba sobre la existencia y el cometido de las obras de arte y había una especie de consensus entre la autoconciencia social y el lugar sociológico del arte, no se hicieron preguntas sobre el sentido de sus obras, se lo presuponía, era algo natural. La reflexión filosófica empezó a usar sus categorías cuando el arte, como dice Hegel, dejó de ser sustancial, de ser inmediatamente evidente y sin problemas.

Theodor W. Adorno

Si bien la conexión entre música y emoción, afecto o pasión ya había tenido lugar en épocas previas al asentamiento de la tonalidad en el siglo XVIII, será este, el siglo de las luces, el siglo de la Ilustración, el que se tome como punto de partida para entender cómo la tonalidad como inmediatez, como lenguaje de los sentimientos, ha devenido segunda naturaleza, ha devenido mito.¹⁷⁶ Aunque, como recuerda Dahlhaus, la idea de que el objetivo de la música es

¹⁷³ *Íbid.*, p. 324.

¹⁷⁴ Th. W. Adorno: “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” (1931), AOC 18, p. 865.

¹⁷⁵ *Íbid.*, p. 861.

¹⁷⁶ Cfr. J. Neubauer: *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1992.

representar y causar afectos tiene raíces profundas en la historia,¹⁷⁷ al emanciparse de la palabra, la música se volvió ambigua y la doctrina de los afectos adquirió especial importancia en el intento de explicar qué expresaba. La falta de un contenido semántico específico en la música instrumental, denominada posteriormente música absoluta por el compositor y pensador Richard Wagner,¹⁷⁸ hizo que esta fuese objeto de duras críticas que sus defensores combatirían recurriendo, precisamente, a la teoría de los afectos y a la estética del sentimiento (apoyada por la premisa del abate Dubos de que los movimientos del corazón eran fines en sí mismos), basándose para ello en el modelo de la música vocal. Es decir, basándose en la premisa de que “el sonido era elocuente y la elocuencia sonido”¹⁷⁹.

2.1. De la estética de la imitación a la estética del sentimiento

En el siglo XVIII tuvo lugar la estética de la imitación según la cual la expresión de la música de los afectos era entendida como representación, descripción de las pasiones. Charles Batteaux en *Les beaux arts, réduits à un même principe* [Las bellas artes reducidas a un mismo principio] en 1746 presentaba la música como “imitación de la bella naturaleza”, en la que los “sonidos animados” formaban el modelo de la música vocal, mientras que los “inanimados” lo eran de la música instrumental. Así, la música instrumental solo se presentaba como algo más que sonido cuando conseguía “hablar”, cuando se semejaba a la música vocal.

Ahora bien, el significado del arte como imitación de la naturaleza no era unívoco, sino que este principio había tenido muy ambiguos y opuestos significados. Durante el siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII, influenciados por un racionalismo cartesiano,¹⁸⁰ los pensadores utilizaban el término naturaleza como sinónimo de razón y de verdad y el término imitación tenía como objetivo embellecer esa verdad racional, en un momento en el que existía una

¹⁷⁷ “La idea de que el objetivo de la música es representar y causar afectos es un tópico cuyas raíces en la historia no son menos profundas que las de la tesis contraria según la cual la música es matemática sonora.” (C. Dahlhaus: *Estética de la música, op. cit.*, p. 21).

¹⁷⁸ “La historia del término «música absoluta» es bastante extraña. Esa expresión no procede, como se ha afirmado tantas veces, de Eduard Hanslick, sino de Richard Wagner. [...] En el «programa» para la Novena sinfonía de Beethoven que Wagner hilvanó en 1846 con citas del *Fausto* y comentarios estéticos, se dice del recitativo instrumental del cuarto movimiento que «casi abandonando ya los límites de la música absoluta, como una peroración poderosa y plena de sentimiento, sale al encuentro de los demás instrumentos, fuerza una decisión y finalmente se convierte él mismo en un tema de canto»” (C. Dahlhaus: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 22).

¹⁷⁹ C. Dahlhaus: *Estética de la música, op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁰ Parret para entender cómo el concepto de belleza se transforma de Descartes a Kant remite a la historia de los jardines.

completa armonía entre las ideas científicas y las artísticas. En la segunda mitad del siglo XVIII, en cambio, la naturaleza era entendida como sentimiento, espontaneidad y expresividad y la imitación como coherencia y verdad dramática.¹⁸¹ Como apunta Herman Parret en su artículo «De Baumgarten a Kant: sobre la belleza», en *L'Art poétique* (1674), Boileau hizo girar toda la obra en torno al lema “*Rien n'est beau que le Vrai*” (“nada es bello sino lo verdadero”), lo que tiene que ver con la idea común entre los cartesianos de que lo bello debe ser objetivo. Años después, un escritor y filósofo francés Dominique Bouhours, en reacción a Boileau, escribió un ensayo *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) en el que defendía que hay que preocuparse más por la naturaleza del hombre y menos por la naturaleza de las cosas. Esto es, en el asunto de la belleza la metafísica del cartesianismo fue reemplazada por la óptica psicológica y la epistemológica,¹⁸² ya no se buscaban soluciones metafísicas universales, sino más bien antropológicas.

En el campo musical los referentes de estas dos corrientes diferentes fueron Rameau y Rousseau, ambos pensadores, teóricos y compositores musicales. Rameau, defensor de la verdad racional, única y universal de la naturaleza como sistema de leyes matemáticas y de la música como ciencia, apostó por la armonía, el más esencial de los valores musicales, abogando por una estética de cuño formalista y consolidarla; mientras que Rousseau, para quien la armonía era fruto del progreso y la civilización que precisa de un “largo hábito para

¹⁸¹ Magda Polo: *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, op. cit., p. 14.

¹⁸² De hecho, el término *Aesthetica* fue por primera vez utilizado en 1750 en una sección denominada “Psicología” en la *Metafísica* de Baumgarten (Alexandri Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Impensis C. H. Hemmerde, 1779, estableciendo que “la estética [como teoría de las artes liberales, como gnoseología inferior, como arte del pensar bello y como arte del conocimiento análogo al arte del pensar racional] es la ciencia del conocimiento sensible.” (Conferencia en el Instituto Goethe de Lima el 8 de agosto, en un ciclo organizado para celebrar el bicentenario de la *Crítica del Juicio* de I. Kant. Texto ed. y trad. del inglés por David Sobrevilla, “De Baumgarten a Kant: sobre la belleza”, p. 218). Si bien Baumgarten es escasamente conocido por inventar el término estética y, como apunta Parret, fue el inventor del término, aunque no de la estética, —“no estaba preocupado ni por las reglas ni por la observación y descripción. Tampoco en cuestiones más generales como hubiera podido ser la relación entre el arte y las otras esferas de la vida intelectual. En lo que Baumgarten estaba interesado era en descubrir criterios que permitieran distinguir la facultad estética y otras facultades como el entendimiento, la razón, la voluntad, etc. En resumen: él fue el inventor del término «estética», aunque no de la estética” (*ibid.*, 213)— su obra parece haber sido muy influyente en Kant y su *Crítica del Juicio*. El teórico se aparta de los planteamientos universalistas del cartesianismo, aunque no olvida que la experiencia de la belleza es la experiencia de alguien que vive en comunidad y que, por tanto, conserva cierta objetividad. Entiende que “el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal. Esta perfección es la belleza. En forma correspondiente, hay que evitar la imperfección [del conocimiento sensible] en cuanto tal. Que es la deformidad” (*ibid.* 219); es decir, la belleza en Baumgarten es perfección y no trasciende las apariencias y, por tanto, no se puede aprehender mediante conceptos. Veremos que esta aconceptualidad será importante para Kant y siglos después para Adorno en su aproximación al arte y al carácter enigmático que atribuye a este.

ser capaz de sentirla y de gustarla”¹⁸³, optó por la melodía que hace de la música un arte de imitación, encuadrándola entre las bellas artes.¹⁸⁴ En palabras de Rousseau,

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* est la source des plus grandes beautés de la Musique; mais ce sentiment est contredit par les faits & par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la Musique on cessé, & qu'elle a perdu son énergie & s'a forcé depuis l'invention du Contre-point: à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes [...] Par la raison, puisque l'*Harmonie* ne fournit aucun principes d'imitation par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentimens se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, & la seule énergique.¹⁸⁵

Así, Rousseau,¹⁸⁶ abogó por la melodía entendiendo por imitación de la bella naturaleza la imitación de la lengua originaria cuyos acentos melódicos e inflexiones de voz expresaban los afectos. Entendía el pensador francés que sonido y palabra fueron uno en los orígenes, que los primeros discursos fueron cantados y que solo el hombre primando el arte de convencer al de conmover los separó provocando la dicotomía música-palabra. Rousseau y los enciclopedistas, al consolidar el contenido, dieron lugar a la estética de los sentimientos o *Gefühlsästhetik*. La idea de los sonidos como “signos naturales” de las emociones, dice Dahlhaus, facilitó la transición del principio de representación al principio de expresión, que fue la búsqueda fundamental del *Sturm und Drang* musical, la expresión de sí mismo¹⁸⁷; el enciclopedista Diderot fue un claro referente para los alemanes prerrománticos, pues su obra, teniendo la imitación como principio que rige las artes, vislumbraba la dimensión de carácter subjetivo propia del Romanticismo.¹⁸⁸

¹⁸³ Jean-Jacques Rousseau: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: FCE, 1984, p. 66.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (1768), Minkoff, Gêneve. 1998, pp. 245-6.

¹⁸⁶ Dahlhaus en su libro *La idea de música absoluta* advierte de lo equívoco que puede resultar leer en Rousseau el término de música natural como algo peyorativo al referirse a la distinción que hace entre música imitativa, aquella que “pinta imágenes” y que “expresa sentimientos”, y la música natural, una música vacía que no es más que música asociada a la armonía, en un momento, el siglo XVIII, en el que por música natural se referían a la música imitativa. (Dahlhaus: *La idea de la música absoluta*, 1999: 51).

¹⁸⁷ Cfr. Carl Dahlhaus, *Estética de la música*, op. cit., p. 27). Polo, por su parte, manifiesta que si bien en Du Bos la música instrumental pura tiene como cometido imitar los sonidos de la naturaleza, quedando supeditada a la música vocal y melodramática que imita sentimientos, reconoce que hay sinfonías que no imitan los sonidos de la naturaleza y, por tanto, muestra la música como lenguaje genuino y privilegiado de los sentimientos, revalorizándola en el terreno de las artes (Polo: *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, op. cit., p. 18).

¹⁸⁸ M. Polo, *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, Murcia, Editum, 2010, p. 52.

Entre los integrantes del *Sturm und Drang* se encontraba Herder quien, influenciado por la creencia de los ilustrados franceses, otorgaba a la música el poder de ser lenguaje que expresaba directamente los sentimientos, pero vinculaba esta con la razón reconociendo en ella una capacidad de conocimiento, separándose así de los enciclopedistas.¹⁸⁹ “La dimensión cognoscitiva que los iluministas habían excluido de la música por considerar que ésta pertenecía tan sólo a la esfera de la sensibilidad —decía Fubini—, vuelve a introducirse ahora por otro conducto.”¹⁹⁰ La música, el arte que había sido considerado alejado de la razón, adquiriría ahora de nuevo una dimensión metafísica, pasaba a ser por la teoría romántica un lenguaje que va más allá del lenguaje.¹⁹¹

Fue Schlegel en 1801 en sus *Lecciones sobre bellas artes y letras* quien mejor aunó la corriente rousseuniana y la corriente rameuniana, al asociar la primacía de la música antigua con el principio estético de que la música tiene que ser expresión de los “afectos” cuyo origen hay que buscarlo en los orígenes de las inflexiones del habla y la superioridad de la música moderna con el hecho de que esta se base en las relaciones armónicas de los sonidos que aparecen puras en la música instrumental; además de ser quien entendió que la esencia de la música no depende de su origen histórico, sino que la descubre la ciencia a través del análisis de la ciencia de la evolución musical.¹⁹²

Por tanto, la estética sentimental, una estética colectiva que buscaba la fusión de almas, es sustituida a finales del siglo XVIII por una estética romántica de carácter metafísico en el que primaba la contemplación individual. La indeterminación de la música instrumental que era para Rousseau una variante deficitaria de la auténtica música vocal se elevaba con la estética de la música romántica a lo divino, y se distinguía del simple lenguaje del corazón, yendo más allá de los sentimientos terrenales. Como apunta Dahlhaus, difícilmente pueda hablarse de una estética musical de “toda” la época burguesa, ni tan siquiera de una estética romántica o estética de los románticos, pero la opinión de que “la estética romántica haya sido (o debiera ser) una estética del sentimiento y la racionalista una estética de la estructura, es uno de los

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁰ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹¹ “La teoría romántica del «arte musical puro, absoluto», que descubría en la «elevada» música instrumental un «lenguaje más allá del lenguaje», se originó en las décadas 1780 y 1790 a partir de la estética del sentimiento, y por un proceso de transformación casi imperceptible para sus coetáneos que, a veces —en Karl Philipp Moritz, en Jean Paul y en Ludwig Tieck—, tiene lugar en un texto literario [la novela alegórica *Andreas Hartnopf* de Karl Philipp Moritz (1785)]” (Carl Dahlhaus: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 62).

¹⁹² *Ibid.*, p. 54.

principios enraizados en la historia de las ideas de manera tan tenaz que los historiadores apenas tienen oportunidad de extirparlos.”¹⁹³ Así, siguiendo su argumentación “la estética del sentimiento se entiende sociohistóricamente como una estética burguesa, apenas influida por las diferencias ideológicas entre iluminismo, sensibilidad, *Sturm und Drang*, romanticismo popular y Biedermeier.”¹⁹⁴ Schlegel fue uno de los representantes de esta estética romántica que rechazó la estética sensiblera del sentimiento ya a finales del siglo XVIII, pero que por cómo Hanslick atentó contra ella en 1854, llamándola “la podrida estética del sentimiento”, parece que ocupó hasta mediados de siglo XIX.¹⁹⁵

Por consiguiente, la estética del Romanticismo, donde la música está considerada como algo superior, un lenguaje más allá del lenguaje,¹⁹⁶ era contraria a la estética del sentimiento de la Ilustración, donde la música instrumental se presentaba como mera sombra de la música vocal.¹⁹⁷ De manera que el siglo XIX dando la vuelta a la estética de Rousseau y llevando a los más extremos la concepción de la música instrumental como lenguaje de los sentimientos, el arte más sublime de todos, que en su asemantividad era capaz de expresar todas las pasiones, elevó la experiencia musical a una experiencia quasirreligiosa y promovió la creencia en la naturaleza del sistema tonal, una creencia devenida segunda naturaleza, “una apariencia históricamente surgida.”¹⁹⁸

Hanslick, que escribió en 1854 un libro titulado *De lo bello en la música*, criticaba la estética de los sentimientos por haber ensalzado tanto el contenido musical y haber olvidado la forma, que para el crítico era lo propiamente musical, más allá de los elementos extramusicales que se habían apropiado de la expresión musical relacionado a los estados de ánimo, siendo Wagner uno de los músicos más criticados en sus escritos. Según él, la música no debía verse como la superior y más sublime de todas las artes, pues, pese a reconocer que era autónomo y que no expresaba nada de sí misma, entendía Hanslick que cada arte tenía su propia estética y

¹⁹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁶ Como señalaba Dahlhaus en relación a las palabras de E.T.A. Hoffman y la música en 1810 “*elevated music to a language that, despite or perhaps because of its lack of concepts, is superior to and transcend the language of the words [...] capable of expressing the inexpressible and opening up profound depths that words cannot reach.*” (Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*, trans. by J. Bradford Robinson, California, University California Press, 1989, p. 90).

¹⁹⁷ De hecho, que el texto lo consideremos un elemento extramusical, y que por música nos refiramos a la música instrumental, aunque hoy lo veamos como algo evidente y natural, también es fruto de un teorema histórico que apenas tiene tres siglos.

¹⁹⁸ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 20.

dependía de una técnica específica que las hacía independientes y, por tanto, incomparables. Él instauró el formalismo musical en la segunda mitad del siglo XIX y para desarrollar su teoría se fundamentó en la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant y en la obra filosófica de J. Friedrich Herbart, para quien el valor del arte se hallaba en las relaciones formales presentes en el interior de la obra.¹⁹⁹

En el siglo XIX con Hanslick, por tanto, se consolidó el formalismo musical. Un formalismo musical que bebía de premisas kantianas, y que, según el crítico, suponía una manera de reaccionar a la supeditación de la música a la palabra que se daba en el drama wagneriano, una música esta que buscaba dibujar y representar lo narrado, privando a la música de su esencial aconceptualidad, de su ser en sí. Para Adorno en cambio la forma “es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde”²⁰⁰ Por eso, el formalismo de Adorno no está reñido con el uso de la palabra en las obras musicales, siempre y cuando la música no quede supeditada a la música a la palabra, sino que medie con la ella, y así vemos que en el caso de las composiciones operísticas de Berg, *Wozzeck* y *Lulu*, en esta mediación se desvela la verdad de la obra, es la expresión de lo que no tiene expresión, la expresión como expresión misma, no como representación de la expresión, sino como gestos de *shock*.

¹⁹⁹ Para una mayor profundidad en este tema, Cfr. Magda Polo: *Filosofía de la música del futuro. Encuentro y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragoza, 2011.

²⁰⁰ Th. W. Adorno: *TE*, p. 191.

3. La destrucción de la ilusión por la fuerza de la ilusión: *Wozzeck* y *Lulu*

*Acrecentar la apariencia hasta llegar a la transparencia:
esta era la voluntad de Berg, en ella se liberaba el hechizo
de los padres sin escapar a él.
Con una seriedad sin reservas se entregaba a la apariencia
como a la única forma de la verdad adecuada a él.*

Th. W. Adorno

Blanca Muñoz en su artículo “Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg”²⁰¹ ataca la premisa romántica de la superioridad de la música por su aconceptualidad y alude a la música como proceso social que revela las transformaciones sociales de cada tiempo histórico, escogiendo el *Wozzeck* de Berg como un ejemplo de ello. Al hilo de lo previamente dicho, el siglo XVIII no solo fue el siglo en que la música se emancipó de la palabra, surgiendo la estética del sentimiento y derivando en el arte más sublime de todos durante el Romanticismo, sino que también fue el momento histórico en el que el arte dejó de ser un arte heterónimo supeditado al evento al que acompañaba, bien fuese litúrgico, político, civil... y pasó a ser un arte autónomo que perdió su antigua función ritual,²⁰² convirtiéndose en un arte cuya función era precisamente no tener función. Pasó de acompañar un evento social, a ser ella misma el evento social. Por eso Adorno en su pensamiento musical hablaba de un valor sociológico y un valor estético en el arte y desarrolló una interpretación sociológica de la teoría estética del arte.

Para el Adorno este no tener función se traducía en una función de segundo grado, ya que “en una sociedad práctica y absolutamente funcionalizada, total e íntegramente dominada por el principio de intercambio, lo carente de función se convierte en función de segundo grado.”²⁰³

²⁰¹ Blanca Muñoz: “Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. No. 84. Monográfico sobre *Sociología del Arte*, oct-dic 1998, pp. 259-274.

²⁰² Vemos que el propio Benjamin en sus escritos aborda también esta cuestión sobre la pérdida del valor cultural (función ritual) en el arte y el surgimiento del valor exhibitivo. Según el filósofo, no es que nos hallemos ante una desaparición absoluta de ese valor cultural, sino que ambos valores conviven, siendo más relevante el valor exhibitivo en el arte moderno. Ahora bien, asimismo, Benjamin aunque conocido por su tesis sobre la pérdida del aura en el arte, la pérdida de ese elemento mágico y sagrado, reconoce en sus escritos el nacimiento de un nuevo elemento mágico en el arte, con la adoración a *celebrities* y el elemento sacro y ritualístico que surge en torno a conciertos y estrellas del pop. De hecho, llega a afirmar que el capitalismo es el elemento mágico paradigmático de la modernidad.

²⁰³ Th. W. Adorno: “Introducción a la Sociología de la música. Doce lecciones teóricas” (1961-2), AOC 14, p. 221.

En las sociedades modernas el principio de intercambio dominaba la esfera social y hacía del arte una mercancía más; ni tan siquiera el arte autónomo podía ya escapar del mercado.²⁰⁴

Por lo tanto, Adorno, heredero de la tradición decimonónica de “*l’art pour l’art*” y de la interpretación marxista del mundo, conjugó en su pensamiento musical la teoría formalista del arte kantiana y la cosificación del arte de Marx, puesto que, aunque carente de una función social directa, en las nuevas sociedades capitalistas el arte en su autonomía funcionaba como mercancía y al mismo tiempo presentaba una función crítica,²⁰⁵ lo que Blanca Muñoz en su artículo denomina como arte comprometido, que difiere del concepto de compromiso que adoptaron tanto la corriente francesa de Sartre, como el teatro de Brecht y la defensa que del mismo hizo Benjamin abogando por esa politización del arte. Adoptar la postura de que el contenido elegido ya hace de la obra artística una obra políticamente crítica y comprometida no es para Adorno una salida, ya que esta niega la diferencia que el arte presenta con la realidad. Sin embargo, esto no implica tampoco que el filósofo se muestre partidario de la defensa de *l’art pour l’art*, pues este tipo de arte cae en el efecto contrario, niega en su absolutización lo que de realidad contiene el arte. Así, para Adorno, la no-intencionalidad del arte delataba “una autoconsciencia no consciente del arte de su participación en su contrario; esa autoconsciencia fue la que motivó el cambio crítico del arte”.²⁰⁶ Y añadía: “Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser un para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo.”²⁰⁷

¿Cómo el arte y la música pueden participar entonces de las transformaciones sociales? ¿Qué tiene la música para Adorno que hace que esta muestre su compromiso con la necesidad de cambio, que muestre una función crítica con la realidad de su tiempo? ¿Cómo mostró la modernidad ese cambio de paradigma de una estética de los sentimientos a una estética social y comprometida sin obviar la autonomía que el arte había conseguido al emanciparse de instituciones y elementos a los que servir? ¿Qué hay en el *Wozzeck* o en la *Lulu* de Alban

²⁰⁴ Th. W. Adorno: “¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” (1931), AOC 18, p. 861.

²⁰⁵ La autonomización del arte trajo consigo su carácter de mercancía en las sociedades liberales surgidas de las revoluciones burguesas. Pero, de acuerdo a Adorno, este su carácter fetichista también era su contenido de verdad dado que cuestionaba la sujeción de todo al principio de intercambio. Fue a través de la cosificación del arte como este alcanzó su autonomía, su inmanencia.

²⁰⁶ Th. W. Adorno: *TE*, p. 18.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

Berg que hace de estas dos obras emblemáticas de la modernidad y de la música negativa que Adorno tenía por único arte realmente crítico con su sociedad?

La decadencia de la sociedad europea tras el Tratado de Versalles va sedimentando, según Blanca Muñoz, “una nueva sensibilidad y subjetividad artísticas que asumen con clarividencia su responsabilidad ante la llegada inminente de la catástrofe. La música deja de ser un *arte inofensivo* y se hace expresión de los procesos sociales”²⁰⁸. El arte no puede, por tanto, seguir embelleciendo y armonizando los antagonismos sociales, sino que ha de desvelar el elemento negativo que una historia armónica esconde,²⁰⁹ desvelamiento que Berg consigue con su música y su tratamiento del material, la técnica y la forma musical. Ahora bien, esto no significa que el valor estético y el valor sociológico en el pensamiento de Adorno presenten una relación de dependencia, sino que su relación es dialéctica, dinámica y recíproca: ni la música pretendía ser reflejo de la sociedad, ni los valores estéticos estaban supeditados a cuestiones sociales o de mercado. “El arte –decía Adorno– es la antítesis de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ésta.”²¹⁰

Al igual que la teoría social, en la que estaba presente la duplicidad de momentos, la acción y la contemplación, donde el crítico de la cultura se veía obligado a participar y no participar de ella, la relación entre la música y la sociedad era una relación llena de aporías. Precisamente Adorno definía la relación del arte con la sociedad aludiendo a esos antagonismos irresueltos de la realidad que “aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma”, es decir, “el doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía.”²¹¹ Esta es la razón de que considerara que la música cumplía su función social cuando a través de su material y de sus leyes formales presentaba los problemas de la sociedad, problemas intrínsecos en la música, y de que viera un paralelismo entre el cometido de la música y el cometido de la teoría social.²¹² Para Fubini el considerar la música como un elemento social desbancaba la dicotomía entre lo extra-artístico (el elemento social) y lo artístico y desplazaba el problema de las relaciones al

²⁰⁸ Blanca Muñoz: “Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras...”, *op. cit.*, p. 261.

²⁰⁹ La propia Blanca Muñoz explica cómo llega este concepto de armonía en la época ilustrada “La ruptura de la burguesía en ascenso con el Antiguo Régimen significa la introducción del concepto de *armonía* como principio ordenador del mundo. La razón queda subsumida en el Derecho y en la ley natural. El progreso científico y la Ilustración componen una apariencia ordenada que hunde sus orígenes en el protestantismo y una teología sumamente intelectualizada.” (Blanca Muñoz: “Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras...”, *op. cit.*, p. 260).

²¹⁰ Th. W. Adorno: *TE*, p. 18.

²¹¹ *Ibid.*, p. 15.

²¹² Cfr. Th. W. Adorno: “Sobre la situación social de la música” (1932), AOC 18, p. 764.

problema de la función de la música dentro de la sociedad, una música que ya no respondía más a necesidades directamente. Esta aparente no-funcionalidad que determinaba las funciones sociales del arte autónomo era la clave de la dialéctica adorniana.²¹³

De hecho para el propio Adorno la evolución, la historia, de la forma musical, no puede explicarse por medio de analogías con la historia universal del espíritu, es decir, no se da una relación directa y dependiente entre una y otra, y recuerda que “si se quisiese interpretar desde el punto de vista de la filosofía de la historia lo sucedido en la relación con las formas, habría sin duda que recordar que en la sociedad real la armonía entre los intereses individuales y el interés general predicada por el liberalismo resultó fallida”.²¹⁴ A qué nos referimos cuando hablamos de la forma como contenido sedimentado, de la primacía del objeto o del arte como transcripción de la historia, portavoz histórico de la naturaleza oprimida, o de esos antagonismos sociales que retornan como problemas formales inmanentes y que en cuanto liberación formal esconde la liberación social en el pensamiento de Adorno es el cometido del análisis de estas dos óperas que escribió el compositor vienés. La obra de arte moderna es, según Adorno, aquella que no tolera ya su ilusión constitutiva. En su incondicional creencia de reflejo de lo universal, el arte creyó cumplida la ilusión de la armonía entre lo individual y lo general, entre lo particular y lo universal, hasta que la modernidad evidenció ese aparentar, esa ilusión constitutiva, y se rebeló contra esa apariencia, buscando destruir la ilusión por la fuerza de la ilusión. El medio camino de Berg entre lo tonal y lo atonal, esa dialéctica constante entre la modernidad y la tradición, hizo que su música fuese modelo de esa destrucción ilusoria propia de la modernidad.²¹⁵

²¹³ Andy Hamilton: “Adorno and the autonomy of art” en S. G. (eds.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Delaware, University of Delaware 2009, p. 255.

²¹⁴ Th. W. Adorno: “La forma en la nueva música” (1966), AOC 16, p. 621.

²¹⁵ “El proceso musical de la vida de Berg no consistió en rechazar la herencia, sino que consumió esta herencia como en el siglo XIX a los rentistas les gustaba consumir su capital. Pero esto también significa que no se aferró a esta herencia como a una propiedad. En este proceso, al mismo tiempo la aniquiló.” (Th. W. Adorno: “Alban Berg” (1959), AOC 16, p. 94).

3.1. El análisis musical

3.1.1. *Wozzeck*, sinopsis y análisis formal de la ópera

Lo cercanas que están estas dos óperas a las formas canónicas musicales es uno de los distintivos de las mismas. No sólo por el hecho de ser estas dos obras del género vocal operístico, sino por las formas que adoptan los diferentes números de las mismas.

Wozzeck es una obra basada en un texto de Büchner, dividida en tres actos (siguiendo la tradicional división operística en tres actos ya alcanzada por la ópera veneciana en el siglo XVII), que a su vez se dividen en cinco escenas cada uno, mostrando así un balance simétrico en su estructura.

Acto I (5 Piezas con Carácter)

Escena 1: Wozzeck en escena rasurando al Capitán. Mientras, el Capitán habla de la eternidad, la fugacidad del tiempo, la melancolía y se burla de Wozzeck por su simpleza, por tener un hijo ilegítimo y por su falta de sentido moral. Wozzeck reconoce poseer un alma simple y manifiesta ser demasiado pobre para tener ningún tipo de moral. El capitán le dice que es buena persona pero que piensa demasiado.

La música que acompaña esta primera escena es un conjunto de danzas “Suite” (Preludio, Pavana, Cadenza para viola solo, Giga, Cadenza para contrafagot, Gavota, Air, Reprise)

Tras un pequeño interludio, comienza la segunda escena:

Escena 2: aparecen en escena Wozzeck y Andrés (un compañero obrero), quien busca distraer a su amigo con una canción, pero este, Wozzeck, está sumido en su locura. Se intercalan rapsodias y las diferentes estrofas de una canción de caza.

Ahora el interludio está seguido de las últimas palabras que intercambian los dos obreros, el telón y la música de una banda militar que se aproxima.

Escena 3: Marie, esposa de Wozzeck, acude al desfile militar y descubre al Tambor Mayor por el que muestra admiración. Magret, una de las vecinas, la ridiculiza por su comportamiento. Ya en casa, a solas con su hijo, le canta una canción de cuna. Más tarde

aparece Wozzeck todavía sumido en sus alucinaciones y, sin prestar atención al niño pese a los intentos de Marie, cita la Biblia y se ausenta nuevamente.

Tras una coda y una transición, ocurre el cambio de escena interpretándose un interludio al subir el telón que da paso al cuarto movimiento.

Escena 4: en escena aparecen Wozzeck y el Doctor, quien realiza una serie de experimentos con aquel a cambio de dinero. Además, le advierte que acabará volviéndose loco si sigue con sus alucinaciones, mientras al mismo tiempo le paga para seguir con las mismas por ser un interesante caso de estudio. Se acompaña de una *Passacaglia* dodecafónica.

Escena 5: Un *quasi-rondo Andante affettuoso* cierra esta última escena del primer acto donde se ve cómo Marie y el Tambor mayor coquetean y cómo, tras un breve forcejeo, se van juntos.

Acto II (Sinfonía en cinco movimientos)

Escena 1: Marie observa los pendientes que el Tambor mayor le ha regalado y miente a Wozzeck a quien le dice que se los ha encontrado. Este sin creerle, le da el dinero ganado y abandona el lecho familiar. Ella muestra remordimientos por su actuación. La forma musical que acompaña la escena es una forma sonata.

Escena 2: En escena el Doctor y el Capitán, a quien el Doctor augura males de salud debido a su aspecto. Más tarde aparece Wozzeck quien manifiesta sus dudas sobre la fidelidad de Marie. Una Fantasía y Fuga acompaña musicalmente la escena.

Tras la Coda, suena un interludio, bajan el telón, hay un cambio de escena y comienza el tercer movimiento, un Largo.

Escena 3: Wozzeck y Marie se encuentran, este la busca, pero ella evitando cualquier contacto físico dice: “Prefiero que me claven un cuchillo a que me pongan la mano encima”. Wozzeck enloquece ante la idea de que Marie pudiese estar siéndole infiel.

Una música de carácter lento acompaña la dramatización de esta escena y da paso al cuarto de los cinco movimientos de esta sinfonía.

Escena 4: El Tambor mayor y Marie bailan en la taberna y son vistos por Wozzeck. Un borracho dice cosas sin sentido y otro de los presentes se acerca a Wozzeck y le dice que

puede oler el olor de la sangre. Dos scherzos suenan, el segundo de ellos a ritmo de vals, para ambientar esta escena de baile.

Escena 5: el último movimiento de esta sinfonía responde a una forma rondó, un rondó marcial, que evoca la imagen de Marie bailando con el Tambor mayor que persigue a Wozzeck impidiéndole conciliar el sueño. Cuando trata de hablar con Andrés, aparece el Tambor mayor, quien se jacta de su conquista y provoca a Wozzeck.

Acto III (Cinco Invenciones)

Escena 1: Marie lee un fragmento de la Biblia de María Magdalena, habla con su hijo y pide a Dios que se apiade de ella. Todo esto al son de una invención sobre un tema formado por siete variaciones y una fuga.

Escena 2: Aparecen Wozzeck y Marie a la noche en un descampado. Hablan del tiempo que han vivido juntos, pero Wozzeck al ver la luna roja en el cielo, recuerda el pensamiento de la sangre y mata a Marie con un cuchillo. Aquí la invención es sobre una nota y se divide en seis secciones según los diferentes cambios de tempo y la disposición del *ostinato pitch-class*. Un interludio da paso a la tercera escena de este tercer acto.

Escena 3: Wozzeck tontea con Magret y le pide que le cante una canción. De repente esta ve las manchas de sangre de Wozzeck, grita y alerta a todos los demás, que se acercan a pedir explicaciones y Wozzeck, tras intentar explicar lo ocurrido, sale huyendo. Una tercera invención es la música de esta escena, con un ritmo *ostinato* interpretado por el bombo, seguido de ataques de los vientos y de las cuerdas en el siguiente pulso.

Escena 4: Tras huir, Wozzeck vuelve al lugar del crimen en busca del cuchillo con el que asesinó a su mujer Marie. Al encontrarlo se deshace de él, pero es en vano porque toda la zona está cubierta de sangre. A lo lejos se ve al Capitán y al Doctor, quienes al oír lamentos deciden alejarse de la zona para evitar problemas.

Esta escena también está marcada por un *ostinato*, y configura la cuarta invención sobre un acorde de seis notas.

Para dar paso a la última escena, se interpreta un interludio orquestal en Re m, quasi-epílogo al suicidio de Wozzeck, y que por su entidad propia llega a decirse que consiste en un sexto movimiento del tercer acto: la invención sobre la tonalidad.

Escena 5: En la última escena aparecen niños jugando, entre ellos, el hijo de Marie y Wozzeck. Le gritan que su madre está muerta, pero este sigue cantando y jugando. La sexta y última de las invenciones de esta escena es sobre un tempo de semicorcheas.

Formas Musicales y Dramáticas en Wozzeck

<u>Dramáticas</u>	<u>Musicales</u>
<u>Acto I</u>	<u>Acto I</u>
Exposición	Cinco piezas con carácter
Escena	Escena
1. Wozzeck y el Capitán	1. Suite
2. Wozzeck y Andrés	2. Rapsodia
3. Wozzeck y Marie	3. Marcha militar y canción de cuna
4. Wozzeck y el Doctor	4. Passacaglia
5. Marie y el Tambor Mayor	5. Andante affettuoso (quasi Rondo)
<u>Acto II</u>	<u>Acto II</u>
Desenlace	Sinfonía en cinco movimientos
Escena	Escena
1. Primera sospecha de Wozzeck	1. Forma sonata
2. El Capitán y el Doctor se mofan de Wozzeck	2. Fantasía y fuga
3. Wozzeck acusa a Marie	3. Largo
4. Marie y el Tambor mayor bailan	4. Scherzo
5. El Tambor mayor da una paliza a Wozzeck	5. Rondo con introduzione
<u>Acto III</u>	<u>Acto III</u>
Catástrofe y Epílogo	Seis invenciones
Escena	Escena
1. Remordimiento de Marie	1. Invención sobre un tema
2. Muerte de Marie	2. Invención sobre una nota
3. Wozzeck intenta olvidar	3. Invención sobre un ritmo
4. Wozzeck se ahoga en el estanque	4. Invención sobre un acorde de seis notas
5. El hijo de Marie juega despreocupadamente	5. Invención sobre una duración

3.1.2. La forma como contenido sedimentado en *Wozzeck* y en *Lulu*

Como se observa en el análisis presentado, Berg recurre en su ópera a formas musicales tradicionalmente identificadas, siguiendo a Perle,²¹⁶ con la música absoluta, entendiendo por esta la música instrumental. Ahora bien, como señala Magda Polo en su libro *Música pura y música programática en el Romanticismo* este, el de música absoluta, es un concepto equívoco, que se confunde y se utiliza en muchas ocasiones como sinónimo del, sin embargo, más correcto y preciso término de música pura.²¹⁷ No obstante, y sin obviar que este, el de música absoluta, fue un concepto que se originó en el período romántico alemán, acuñado por Richard Wagner en el siglo XIX y muy vinculado a la filosofía del absoluto y de la obra de arte total wagneriana, y que muchas de las formas musicales que configuran esta ópera se generaron ya durante los siglos XVII y XVIII, principalmente, consolidándose en el Clasicismo y el Romanticismo, entendemos que Perle utiliza el término de música absoluta para aludir, siguiendo al propio Wagner, a una música que ya no está determinada ni sujeta ni a la danza ni a la palabra o acción escénica. Paradójicamente, Berg recurre a estas formas musicales para precisamente musicalizar un texto literario, es decir, la palabra; la dramatización de un texto, es decir, la acción escénica; y en el que la danza o el baile también tendrán su protagonismo. Sin embargo, el uso de estas formas musicales no busca volver a la función social que las vio nacer, sino que busca respetar su autonomía dentro de la ópera, es decir, Berg respetó la independencia de las formas musicales aunque atendiendo a la dramatización misma del texto. “Tal vez sea ésta la más profunda paradoja de la partitura del *Wozzeck*; que consigue la

²¹⁶ Georg Perle: *The operas of Alban Berg. Volume one. Wozzeck*, California, University of California Press, 1989a.

²¹⁷ “Cuando tratamos de definir algo que solemos encontrarnos muchas veces con grandes o pequeños obstáculos que se alzan ante nosotros. El primer muro con el que nos topamos cuando queremos abordar el tema de la música pura es el muro de su sinonimia. Hablamos de música pura cuando hablamos de la música «puramente instrumental», que es la que mejor representa la «pureza musical»; es decir, que es la que de la mejor manera representa la música en sí misma, por sí misma y para sí misma. Por lo tanto, «música instrumental pura» o «música pura» será la expresión más completa e inequívoca del tipo de música a la que nos referiremos. Otra expresión que se utiliza como sinónimo de música pura es «música absoluta». Pero diferenciaremos claramente estas dos nomenclaturas precisamente porque significan, según nuestra opinión, cosas diferentes, además del hecho de que nacen y se utilizan en momentos diferentes. El calificativo *absoluto* hace claramente referencia, por un lado, al legado cedido por el idealismo o la filosofía de lo absoluto y, concretamente, por Hegel; y, por otro lado, y en el caso de Wagner, a la consecución de la «obra de arte total», una obra que tiende inevitablemente a la «absolutes» artística. Así pues, serán concepciones casi diametralmente opuestas a lo que es en sí la «música pura.» (Magda Polo: *Música pura y música programática en el Romanticismo*, Barcelona, Colección L'Auditori, 2011, p. 21).

autonomía musical no ya oponiéndose a la palabra, sino obedeciéndola fielmente con el fin de salvarla”.²¹⁸ Es, justamente, esta vinculación a la danza y a la palabra lo que hace que hablemos de la forma musical como contenido sedimentado, pues lo que en su día fueron aspectos y elementos de la materialidad social se han sedimentado y emancipado, volviéndose forma musical o artística. De ahí que Adorno no solo habla de la forma como contenido sedimentado, sino de la necesidad de hablar de una mediación entre la forma y el contenido:

La música no conoce ningún contenido objetual inmediatamente tomado en préstamo del mundo externo. En cambio, en las formas tradicionales se había sedimentado su contenido. Así, el rondó evoca, espiritualizadamente, la danza en círculo con la diferencia entre *couplet* y *refrain*. Entenderlo como forma siempre ha significado también sentir en él esta relación, adherirse a ella, transformarla. Los contrastes entre *tutti* y *solo*, tal como se dan en el rondó, entre individuo y conjunto, se dinamizaron en el concierto y esencialmente para el tipo formal decisivo en los tiempos modernos, la sonata. El secreto carácter de contenido de la forma anima los más sutiles matices del decurso, incluso en estructuras ya muy libres. Los acontecimientos individuales se fueron convirtiendo crecientemente en contenido. Sin duda, la musicalidad no significaba en lo más mínimo tanto la capacidad de redescubrir en la forma los contenidos sublimados como de percatarse del cambio en su función, de su migración a la configuración específica. Pero si incluso las formas musicales tradicionales siempre eran también, por el sentido que implicaban, contenido; si todo contenido musical únicamente se manifestaba en ellas o en sus modificaciones, eso testimonia que ya en la música tradicional forma y contenido, antes de toda llamada expresión, se mediaban recíprocamente.²¹⁹

Al principio de esta sección comentábamos que lo que caracteriza estas dos óperas de Berg era el uso que este hacía de las formas musicales tradicionales en las mismas. Pese a las reticencias que el propio Berg mostró en su artículo “*A Word about Wozzeck*” de que se le encuadrara por parte de los críticos como uno de los reformadores del género operístico por la explotación de las formas musicales tradicionales típicas de la música absoluta,²²⁰ Perle en el estudio que hace sobre *Lulu* aprecia que la dependencia de Berg en las formas musicales

²¹⁸ Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima” (1958/1959), AOC 13, p. 423.

²¹⁹ Th. W. Adorno: “La forma en la nueva música” (1955), AOC 18, p. 618.

²²⁰ El artículo de Berg “*A Word about Wozzeck*” está recogido en Berg, Alban. 1927. “*A Word about ‘Wozzeck’*,” *Modern Music*, V/1 (November/December): 22ff y en él decía: “*I never entertained the idea of reforming the artistic structure of the opera through Wozzeck. Neither when I started nor when I completed this work did I consider it a model for further operatic efforts, whoever the composer might be. I never assumed or expected that Wozzeck should in this sense become the basis of a school*” (George Perle: *The operas of Alban Berg. Volume two. Lulu*. California: California University Press, 1989b, p. 68).

autónomas va todavía más lejos en su segunda ópera. Si bien recurre constantemente a las diferentes secciones o números que caracterizan una ópera –*Recitativo, Canzonetta, Arietta, Lied, Duett, Arioso, Kavatine, Interludium*–, una única forma musical domina cada uno de los tres actos de la obra: en el Acto I es una forma sonata-allegro, en el Acto II un Rondó y en el Acto III un tema con variaciones. A diferencia de la estructura cíclica que presentaba *Wozzeck* con sus tres actos cuyas escenas representaban un movimiento de esa estructura (Acto I: Cinco Piezas con carácter; Acto II: Sinfonía en cinco movimientos; Acto III: cinco invenciones), en *Lulu* la subdivisión de la estructura formal está distribuida a lo largo del acto y separada por unidades formales independientes. El componente formal dominante (la sonata, el rondó y el tema con variaciones) responde a la idea dramática dominante del momento. Así, la forma sonata del primer acto representa las luchas internas y dificultades que muestra el Dr. Schön para romper con su prometida; el rondó del segundo acto representa el apasionado apego que Alwa profesa por Lulu; y las variaciones del tercer y último acto describen el punto más bajo de la carrera de Lulu, cuando se hizo prostituta callejera.

3.1.3. *Lulu*, sinopsis y análisis formal de la ópera

Lulu es una ópera en tres actos cuya orquestación del último acto Berg no pudo finalizar, aunque sí dejar un esbozo de la estructura musical, debido a su venidera muerte. El libreto se basa en las obras de Wedekind *Espíritu de la Tierra*, en cuatro actos, y *La Caja de Pandora*, en tres actos. La idea original de Wedekind fue escribir una obra sobre *Lulu*, reflejando la relación entre *Eros* y la sociedad encarnado en la sexualidad femenina.

Sexual desire and everyone's dream of its ideal fulfillment are symbolized in a single personality who approaches mythic dimensions—a personality who represents, to quote Kierkegaard's description of her male counterpart, Don Giovanni, "the power of nature, the daemonic, which never wearies of seducing, which never stops—as little as the wind stops blowing, the sea rolling, and the cataract tires falling from a height." The confrontation between this power and society results in farce as well as tragedy—often both at the same time. Though the "false" values of a particular society are exposed in this confrontation—the fin de siècle European bourgeois order of which the author is a part (ironically characterized as such

*in the drama itself)— the implied conflict is the Freudian one, the inevitable and irresolvable conflict between the instincts and civilization.*²²¹

Finalmente esa inicial única obra quedó dividida en dos obras separadas y Berg, basándose en ambas, elaboró el libreto de su ópera *Lulu*. Fue precisamente la estructura del libreto lo que dificultó en muchas ocasiones el avance en la composición de la ópera, tal y como el propio Berg manifestaba a Schönberg en su correspondencia en 1930:

*Apart from the composition, the twelve-note style of which does not yet permit me to work quickly, it is the libretto that holds me up so much. Its formation progresses alongside the composition. As I have to cut out four-fifths of Wedekind's original, the selection of the remaining one-fifth is enough of a torture. And what further torture when I try to adapt that selection to the larger and smaller musical structures and to avoid destroying Wedekind's idiomatic characteristics in the process!*²²²

El haber redactado el libreto basándose en las dos obras de Wedekind también determina la estructura que adoptará la ópera que, siguiendo los análisis que autores como Perle, Willi Reich y M. D. Herter Norton realizaron, tiene más sentido dividir en dos partes, que en los tres actos que diferenció el compositor. El original de Wedekind prescindió del tercer acto del *Espíritu de la Tierra* y del primer acto de *La Caja de Pandora*. Berg, en cambio, incorpora los siete actos que configuran las dos obras y convierte cada acto en una escena, dividiéndolas en tres actos, de los cuales el segundo combina el último acto del *Espíritu de la Tierra* y el primer acto de *La Caja de Pandora* (Prólogo + Acto I: Escena 1 / Escena 2 / Escena 3 + Acto II: Escena 1 / Escena 2 + Acto III: Escena 1 / Escena 2).

Prólogo

Un circo en algún lugar de Alemania. El domador del circo invita a los espectadores a visitar el zoológico del circo, donde podrán ver numerosas fieras, entre ellas a la serpiente *Lulu*.

²²¹ *Íbid.*, p. 34.

²²² H. Redlich: *Alban Berg: The Man and His Music*, London, John Calder, 1957, p. 175.

Acto I:

Escena 1: Estudio del Pintor

Lulu está sentada para su retrato, mientras un rico publicista y amante de años la observa, el Dr. Schön. Cuando este abandona la escena, el Pintor intenta seducir a Lulu. Entonces, su marido, el Físico, irrumpe en la habitación y muere de un ataque al corazón al ser testigo de la escena. Lulu, aparentemente indiferente, se da cuenta de que es una viuda rica, mientras el Pintor se pregunta qué le puede pasar.

Escena 2: Salón de la casa del Pintor

Lulu y el pintor se casan. Lulu queda sorprendida ante la noticia de que el Dr. Schön se ha comprometido, él que le encontró en las calles, le dio una educación y le hizo su amante. Schigolch, un hombre viejo y amigo, puede que padre de Lulu, la visita en casa y esta le da dinero. Schön quiere que Lulu desaparezca de su vida y le cuenta al Pintor la verdad sobre el pasado de Lulu, quien horrorizado decide cortarse el cuello. Cuando Lulu aparece, Schön queda atónito por la fría reacción de ella ante la muerte de su marido y esta le responde que algún día él, el Dr. Schön, se casará con ella.

Escena 3: Camerino de un teatro

Semanas después, Lulu aparece representando un ballet que el hijo del Dr. Schön, Alwa, había compuesto, y le habla a este de su último admirador, el Príncipe. Una vez esta ha dejado el escenario, el Príncipe le dice a Alwa que ama a Lulu. Esta que ve al Dr. Schön con su prometida en la audiencia, se niega a bailar para ella. Schön pide quedarse a solas con Lulu y le pide que no obstaculice su matrimonio, pero cuando ella menciona sus intenciones de casarse con el Príncipe, él se da cuenta de que no le puede dejar marchar. Entonces, al dictado de Lulu, Schön escribe una carta a su prometida para acabar con el compromiso.

Acto II

Escena 1: Salón en la casa del Dr. Schön

Schön y Lulu ya están casados y viven en una casa lujuriosa, pero ella sigue atrayendo admiradores, entre ellos a la Condesa Geschwitz, al estafador Schigolch, a un Acróbata, y a un Colegial. Todos ellos declaran su amor por Lulu. Aparece entonces Alwa y, una vez a solas con Lulu, este también le declara su amor. Schön, habiendo visto lo ocurrido, echa a su

hijo de casa y, no pudiendo soportar más la situación, le ofrece un revólver a Lulu para que se pegue un tiro y así él poder conservar su reputación. Lulu dice que ella nunca ha pretendido ser más que lo que ella es, Schön la fuerza a ponerse de rodillas y, distraído por el llanto del Colegial, es disparado por Lulu. Alwa vuelve a la casa y esta le ruega que no llame a la policía.

Un interludio orquestal muestra el arresto de Lulu, el juicio por asesinato, el encarcelamiento, la enfermedad por cólera, el acuerdo del hospital y sus planes de fuga: cómo la Condesa se contagio de cólera para infectar a Lulu y que, al ser ingresadas en el mismo hospital, le dejará sus ropas para que esta huya.

Escena 2: Salón en la casa del Dr. Schön un año más tarde

Alwa espera en el antiguo apartamento del Dr. Schön, junto con la Condesa y el Acróbata, la llegada de Lulu. Cuando esta llega en los brazos de Schigolch, el Acróbata, que la quería como atracción para el circo, al ver el mal estado en el que se encontraba, se marcha amenazando de traicionarla ante la policía. Solo con Lulu, Alwa que siempre la ha amado, promete ayudarla, vende el periódico de su padre y con el dinero cruzan la frontera a París.

Acto III

Escena 1: París

Se juntan unos cuantos en la mansión de París de Alwa por el cumpleaños de Lulu. Un número de la compañía ha invertido en un nuevo funicular y preguntan al Banquero por los pronósticos. El Marqués, amenazando de revelar a la policía que Lulu es la asesina del Dr. Schön, trata de chantajearla para que trabaje en un burdel, pero ella le desafía. El Acróbata también intenta chantajearla y le pide dinero, cuando irrumpe Schigolch. Lulu rompe a llorar y, junto a Schigolch, conspira sobre su muerte. De repente se produce un alboroto porque las noticias han difundido que el funicular ha colapsado. Todos están arruinados. En la confusión, Lulu escapa justo cuando el Marqués aparece con la policía.

Escena 2: Londres

En una miserable buhardilla de Londres, Alwa, con sífilis y delirios, y Schigolch esperan a que Lulu vuelva de su primera noche como prostituta. Llega con un cliente, el Profesor, quien permanece callado. En cuanto sale, aparece la Condesa trayendo el retrato de Lulu. Lulu y sus

tres admiradores contemplan su belleza. Lulu regresa a las calles, seguida de la Condesa, mientras Alwa reflexiona sobre su vida. Lulu regresa con otro cliente, un Príncipe Africano. En el intento de protegerla, Alwa lo ataca y este lo mata. Desesperada, Lulu sale de nuevo a la calle. Schigolch arrastra el cuerpo de Alwa y desaparece. La Condesa regresa. Mirando fijamente el retrato, ella se plantea suicidarse al ver entrar a Lulu con Jack el Destripador. Discuten por dinero y entran en su habitación. Se oye un grito, Jack ha matado a Lulu. La Condesa intenta ayudar, pero Jack se la quita de encima, y, mientras muere, la Condesa clama por Lulu.

Parte 1

Prólogo

No. 1: Música de Circo

No. 1: Música de entrada de Lulu

Acto I

Escena 1: Estudio del Pintor

No. 3: Canon

No. 5: Canzonetta

No. 6: Recitativo

No. 7: Duet

Escena 2: Salón de la casa del Pintor

No. 10: Duettino

No. 11: Música de cámara I

No. 12: Exposición de la SONATA.²²³

No. 13: Monorritmica

No. 14: Interludio

Escena 3: Camerino en un teatro

No. 15: Ragtime

No. 16: Andante

No. 17: Waltz inglés

No. 19: Coral

No. 21: Recapitulación de la SONATA, Musette

²²³ La elección de las mayúsculas es para destacar estas tres formas musicales (sonata, rondó y tema con variaciones) que, como se ha mencionado anteriormente, constituyen el componente formal de esta ópera y responden a la idea dramática dominante del momento.

Acto II

Escena 1: Salón en la casa del Dr. Schön

No. 23: Arietta

No. 24: Cavatina

No. 25: Ensemble

No. 25: Ensemble (Canon)

No. 26: Exposición del RONDO

No. 30: Lied de Lulú

No. 31: Arietta

Escena 2: Salón en la casa del Dr. Schön un año después

No. 38: Recapitulación del RONDO

No. 40: Himno

Acto III

Escena 1: París

No. 41: Ensemble I

No. 43: VARIACIÓN I

No. 44: Ensemble II

Interlude

No. 53: VARIACIÓN II

No. 53: VARIACIÓN III

No. 53: VARIACIÓN IV

Escena 2: Londres

No. 54: Tema de las VARIACIONES (Música de Órgano)

3.1.4. El material musical en su historicidad en los dramas de Berg

Como se muestra, Berg recurre en su segunda ópera a las formas vocales, pero no obvia el recurso utilizado ya en *Wozzeck* de las formas musicales tradicionales propias de la música absoluta. Y si bien esto refleja la relación de Berg con la tradición y las palabras que vertió Adorno sobre Berg de que este habría negado sin vacilar que la nueva música era una crítica objetiva a la tradición, también refleja esa relación dialéctica que Adorno veía en el arte musical. Ni la nueva música pretendía ser un rechazo inmediato a lo ya existente, ni una transición constante de lo precedente.²²⁴ Es precisamente esta dialéctica lo que veía Adorno en la música de Berg, ese uso del material musical de la tradición y de la modernidad en sus composiciones musicales. Ya habíamos apuntado la necesidad de dejar de ver la forma y el contenido como un todo único o como un todo diferenciado, pero Adorno fue más allá y recurrió al concepto material para explicar esta diferenciación mediata, diferenciando a sí mismo el concepto de material del de contenido. Este último, decía Adorno, se correspondía con el tiempo musical, el contenido es todo lo que sucede en el tiempo. El material, en cambio, es aquello de lo que parten los artistas hasta llegar a las formas. De manera que estas pueden tornarse material.²²⁵ Así se pronunció Dr. Heinrich Jalowetz, un amigo de la infancia de Berg, en la felicitación del cincuenta cumpleaños de Berg en 1935 cuando afirmaba: “*We are always trying to separate content from form, and forget that the content is the form itself, that which is made of the substance through the medium of the artist.*”²²⁶

Y es esta diferenciación mediata la que vemos en las dos óperas de Berg aquí trabajadas, cuyo diseño formal responde a las necesidades dramáticas del texto y en donde cada nota está plenamente articulada y planeada, “gracias a su don espacialmente arquitectónico”.²²⁷ *Wozzeck* respondía a un carácter estructural cerrado, que se consiguió en parte por la coherencia estructural establecida por el uso de las formas musicales tradicionales, los *Leitmotiven* tan característicos del drama musical wagneriano y el método dodecafónico introducido por Schönberg.²²⁸ También *Lulu* está sujeta al principio de construcción musical,

²²⁴ Th. W. Adorno: “La función del contrapunto en la nueva música” (1957), AOC 16, p. 158.

²²⁵ Th. W. Adorno: *TE*, p. 197.

²²⁶ W. Reich & M. D. Herder Norton, M. D.: “Alban Berg’s ‘Lulu’ en *The Musical Quarterly*, Vol. 22, no. 4, Oct. 1936, p. 387.

²²⁷ Th. W. Adorno: “Alban Berg” (1959), AOC 16, p. 94.

²²⁸ Aunque ciertamente, y en el siguiente capítulo se analizará este aspecto en profundidad, Adorno se mostraba más cercano a la libre atonalidad que al dodecafonismo desarrollado por Schönberg, esto no significa que lo rechazase taxativamente. De hecho, hacia 1935 dedicó un ensayo al “¿Por qué la música dodecafónica?” en el que justificaba *históricamente* su necesidad: “Pero, ahora bien, se ha dicho: el

a los *Leitmotiven*, a las series dodecafónicas y a las formas instrumentales y vocales, aunque siempre respetando las necesidades del texto.²²⁹ El propio Berg mencionaba todos estos principios en una carta que escribió en la que comparaba su nueva ópera *Lulu* con su exitosa y primera ópera *Wozzeck*:

In contradistinction to Wozzeck, where the character and completeness of the many short scenes necessitated the use of self-contained character-pieces and a variety of musical forms (even those of pure instrumental music), Lulu called forth a preference for vocal forms (like arias, duets, trios, ensembles up to twelve voices) and furthermore a musical orientation more along the lines of the human personalities that run through the whole work (for example, the sonata form for the character of Dr. Schoen, the rondo form for that of Alwa, the exotic pentatonic scheme for the tragic figure of the Countess Geschwitz, etc., etc.).

So I repeat: if in Wozzeck it was the character of the separate scenes that gave rise to the form, in Lulu it was the character (the total personality to be sustained throughout) of each one of the here much more broadly conceived personalities on the stage.

At the same time, nevertheless, I sought to make each scene, each act, complete in itself, as may most easily be seen, for example, in the great party-scene. Or, for example, in the quasi symmetric structure of the two scenes of the second act (which also take place in the same room, Dr. Schoen's apartment), the same persons taking part in the dramatic happenings both before and after the dénouement. Midway in the opera (after the murder of Dr. Schoen by Lulu on the one hand and before her release from prison on the other) comes the arrest and imprisonment of Lulu, indicated by a silent film with music. This entr'acte music therefore at once constitutes the center of the whole work (after her fabulous rise, at the apex of her social position, Lulu furthermore now enters on her catastrophic downward way) and unites the two separate halves of Wedekin's drama.

*The unity of the music is assured by the fact that the whole opera is constructed upon a single twelve-tone row, the subdivision, inversion, and reforming of which made possible in turn not only great variety but in many instances what is practically a leit-motive treatment of both melodic and harmonic elements.*²³⁰

compositor no es «libre», sino dependiente del material tal como éste, necesaria y forzosamente, se presenta en su propia hora histórica. Por tanto, tampoco podrá reunir su paleta libremente y con el contento que produce lo nuevo, sino que en la disposición de la paleta necesariamente se tiene que presentar, en su estado más progresista, justamente esa concepción histórica del material. Ahora bien, qué pasa con el dodecafonismo? ¿Es realmente una matemática que flota libremente, o tiene en sí una justificación *histórica*? Desde aquí se ha de comprender su necesidad.” (Th. W. Adorno: “¿Por qué la música dodecafónica?” (ca. 1953), AOC 18, p. 121).

²²⁹ “Hemos de renunciar a hablar de las piezas sinfónicas de la ópera *Lulu* en una exposición contextual, pues la obra está tan íntimamente compenetrada con la escena y ligada a la palabra poética que, aislada, no revela todo lo que es.” (Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima. Experiencias con *Lulu*” (1936), p. 460).

²³⁰ Berg en W. Reich & M. D. Herder Norton, M. D.: “Alban Berg's ‘Lulu’”, *op. cit.*, p. 389.

Ya en el capítulo anterior hablábamos de la filosofía de la primacía del objeto y de la necesidad de alejarnos de las emociones y sentimientos del compositor para desvelar el elemento objetivo que se encapsula en la obra de arte. Nuevamente aquí suscribimos el carácter enigmático del arte y las palabras de Adorno según el cual “la preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia, anamnesis de lo subordinado y reprimido y quizá también de lo posible”²³¹; es decir, ese conocernos mejor que nosotros mismos que posee el arte, esas esperanzas estéticas que Adorno veía que el arte, por su aconceptualidad, presentaba para iluminar la realidad. No obstante, las palabras de Berg no nos hablan desde lo emocional, sino sobre el material artístico del que partió para componer las obras y nos informa del plan estructural que siguió en la elaboración de los dramas, en los que sin perder el elemento expresivo, responde al principio de construcción desde la primera hasta la última nota, y en los que recurriendo a materiales autónomos de la tonalidad purificados de la función que en ella adquieren, nos hablan gracias al tabú que irradian.²³² ¿Qué olvido o qué negación irrumpe en el *Wozzeck* y la *Lulu* de Berg?

3.2. La apariencia estética como recurso para iluminar los dramas de Büchner y Wedekind desde la atonal música tonal

Algunos pasajes teóricos del oscuro soñador Berg hieren a los celosos y burgueses guardianes de la irracionalidad de las obras de arte con lo que ellos tachan de racionalista y que no es más que el comportamiento del espíritu para el que las obras son una
«manifestación de verdad.

Th. W. Adorno

3.2.1 *Wozzeck*, la ilusión tonal y la escena final: arrastrando los conflictos irresueltos de la sociedad

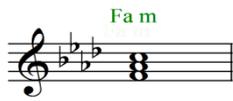
Berg no solo mostró ese diálogo con la tradición en el uso de las formas musicales, sino que tampoco renunció al lenguaje tonal en sus atonales óperas, respondiendo así al elemento

²³¹ Th. W. Adorno: *TE*, p. 334.

²³² Cfr. *ibid.*, p. 198.

negativo de la nueva música que tenía a la disonancia por elemento de verdad de la armonía, el impulso oprimido. Berg no renuncia a esta ilusión tonal a esta apariencia estética, sino que partiendo de ella, la destruye, ilumina su verdad.

Allen Forte en su artículo “Tonality, Symbol and Structural Levels in Berg’s *Wozzeck*”²³³ aborda el análisis de la Variación 5 de la Escena 1 del Acto III partiendo de la premisa de que la Variación es una composición íntegramente tonal escrita en Fa menor, tal y como lo indican los cuatro bemoles de la armadura, cuyo significado deriva del acorde tríadico menor de tónica que representa la constelación dramática de Marie (Do), el Doctor (La *b*) y el destino de Wozzeck (Fa). Según Forte, el La *b*, el Doctor, representa las fuerzas que arrastran a Wozzeck a su destino fatal, fuerzas que en la ópera son encarnadas en el Capitán y el



Doctor. Ahora bien, continúa diciendo que en un sentido más amplio, la tonalidad de la variación no se corresponde con esta tríada de tónica, sino que la tonalidad de Fa menor es expresada por la sucesión de los diferentes *pitch-class* motivicos que conforman un montaje cuasi-cinemático que se va desvelando a lo largo de la variación, así Forte señala que si bien los principales pilares de la misma son tonales, se combinan elementos tonales y atonales en el primer plano de la composición.

En su análisis alude a la díada Fa-Si que también Perle y Schmalfeldt resaltan en sus estudios sobre la ópera, pero Forte centra su atención en la doble función tonal y atonal que este tritono²³⁴ puede tener dependiendo del contexto. Pues si el tritono es la más atonal de las relaciones sonoras, es esa tensión tritonal disonante presente en la dominante de la que se vale la tonalidad para resolver en armonía las tensiones presentes en el material musical. Por lo tanto, Berg recurre al más tonal de los elementos para reflejar el disonante destino fatal de los protagonistas de la ópera, creando una apariencia estética armónica que no queda resuelta.

²³³ Allen Forte: Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's *Wozzeck* en *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 4, *Anniversaries: 2. Alban Berg-b. 1885; Jerome David Kern-b. 1885; Wallingford Riegger-b. 1885; Domenico Scarlatti-b. 1685, 1985*, pp. 474-499.

²³⁴ “[...]la falsedad o al menos el carácter chocante de cualquier tritono de los que se toleran es lo que fomenta hoy en día esta actitud y en ello tiene también su causa objetiva la unidad tonal, tan gustosamente censurada, de la música moderna radical.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 198).

Ex. 2a

31 32 33 34 35 36 37

V I VI VI

Ex. 2b

Ex. 2a con't.

38 39 40

[IV] V I

Ex. 2b con't.

Allen Forte: Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's *Wozzeck* en *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 4, *Anniversaries: 2. Alban Berg-b. 1885; Jerome David Kern-b. 1885; Wallingford Riegger-b. 1885; Domenico Scarlatti-b. 1685, 1985*, pp. 485-6. ANÁLISIS TONAL DE LA VARIACIÓN.

Ex. 2c

Measures 31-37. Time signatures: 4-8, 8-z15, 5-z18, 4-12, 4-14, 4-22, 5-z17, 4-13, 4-14, 4-3, 4-12. Other markings: 4-19, 5-22, 6-z17, 6-z19, 4-14, 5-z17, 6-34, 5-28, 5-26, 4-12, 5-21, 5-z37, 7-z37, 4-18, 5-31.

Ex. 2d

Measures 38-40. Time signatures: 4-8, 6-z19, 4-3. Other markings: TRITONO, 4-22, (4-22), 6-31, 4-20, 4-16.

Legend	Descant:	C	B	F	E	G	F	A \flat	F	C
D Deletu	T Tambourmajor	M	M \flat	W \flat	W \flat	T	W \flat	D	W \flat	M
K kind	W Wozzeck as Herault	Inner:	A \flat	D \flat	A \flat					
M Marie	W \flat Wozzeck and Doktor		D	W \flat	D					
M \flat Marie's fate	W \flat Wozzeck's fate	Bass:	F		E \flat			D \flat	F \sharp	
M \sharp Marie and Kind	W \flat Wozzeck and Hauptmann		W \flat		W \flat			W \flat	K	
	W \flat Wozzeck and Kind									

Ex. 2c con't.

Measures 38-40. Time signatures: 8-22, 4-14, 4-24, 4-20, 4-18, 4-14, 4-12, 4-14, 4-19. Other markings: 4-3, 4-14, 5-z17, 4-3, 7-19, 5-35, 7-22, 6-z19.

Ex. 2d con't.

Measures 38-40. Time signatures: 4-14, 4-20, 6-31, 4-24, 6-22, 4-16, 5-26, 5-19.

Descant:	C	B	G	D	F \sharp	E	B \flat	B	C
	M	M \flat	T	W	K	W \flat	M \flat	M \flat	M
Inner:			F	B	B \flat	E			F
			W \flat	M \flat	M \flat	W \flat			W \flat
Bass:	G				C				F
	T				M				W \flat

Allen Forte: Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's *Wozzeck* en *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 4, Anniversaries: 2. Alban Berg-b. 1885; Jerome David Kern-b. 1885; Wallingford Riegger-b. 1885; Domenico Scarlatti-b. 1685, 1985, pp. 488-9. ANÁLISIS ATONAL DE LA VARIACIÓN.

Para Forte es esta Variación la que más cargada está de significado motivico y la que mejor representa esta dualidad tonal y atonal tan presente en la obra de Berg. Además, la importancia de esta pieza musical también se debe al momento de la ópera en la que aparece, al ser la inmediatamente precedente a la muerte de Marie, clímax de la ópera.

La muerte de Marie marcará así el resto de las escenas de la ópera, siendo el objeto de conversación de la última escena en la que aparecen los niños jugando, entre ellos el hijo de Marie y de Wozzeck, quien a la noticia de la muerte de su madre permanece en escena jugando con su caballito en el ingenuo desconocimiento de lo ocurrido. Todo este tercer acto está marcado por el recurso musical *ostinato* (Escena 1, un tema melódico; escena 2, una única nota; escena 3, una figura rítmica;²³⁵ escena 4, un acorde; escena 5, una única duración) que es el medio más primitivo para conseguir coherencia musical basándose en la reiteración. Esta repetición evoca estatismo dentro del dinamismo musical, y de alguna manera nos recuerda las palabras que Berg manifestó sobre el final de esta ópera que fue cambiado con respecto a la versión de Büchner que no hacía partícipe al hijo de Marie en esta última escena y que, sin embargo, adquiere un papel crucial en la obra de Berg según el cual *Wozzeck* termina con un movimiento “*perpetuum mobile*” en el que

*[...] the opening bar of the opera could link up with [the] final bar and in so doing closet the whole circle. The clear implications of this is that any hopes aroused in the ‘sympathetic soul’ are grossly illusory and that the child’s future will be the same kind of cycle of confusion, pain, violence and despair we have just seen Wozzeck endure and exhibit.*²³⁶

Este *perpetuum mobile* del que habla Berg recuerda al conflicto detenido que Adorno veía en el *Fin de partida* de Beckett y en su concepto del absurdo.²³⁷ Adorno, que experimentó el sin sentido del mundo, se acercó al arte, la filosofía y el lenguaje desde una perspectiva carente de significado y vio en el *Fin de Partida* de Beckett una obra de arte en la que el dramaturgo irlandés mostraba lo absurdo de un mundo carente de significado parodiando la imposibilidad del humor mismo, donde entender suponía entender lo inteligible, donde el significado era no tener significado.

²³⁵ Es aquí cuando por primera vez Berg recurre al ritmo como principio constructivo, que luego en *Lulu* explotará.

²³⁶ R. Geuss: “Berg and Adorno” en A. Pople, *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 45.

²³⁷ Th. W. Adorno, “Intento de entender *Fin de partida*”, AOC 11.

Beckett escribió su drama después de Auschwitz, en el sin sentido del mundo, en la imposibilidad de expresar lo inexpresable. Berg, aunque basándose en un drama publicado póstumamente en 1879, fue compuesta tras la Primera Guerra Mundial y también con una marcada crítica social hacia esa nueva realidad que fueron los años de guerra y que refleja en *Wozzeck* como un individuo cualquiera socialmente alienado de esos tiempos vividos.²³⁸ La broma más sangrienta del *Fin de partida* de Beckett, dice Adorno, es la parcial catástrofe telúrica que él muestra y critica sin tan siquiera mencionarla, hablando de ella silenciosamente. Este sin sentido es la verdad histórica²³⁹ que encapsula la forma objetiva *Fin de partida*, la destrucción de la ilusión de la idea de lo estético entre lo que aparece y lo que se pretende. En Beckett se obvia la disyunción entre lo estático y lo dinámico,²⁴⁰ el drama se mueve en su estatismo. En *Wozzeck* igualmente el siempre igual desenlace de la tragedia encapsula las posibilidades todavía no imaginadas.²⁴¹

²³⁸ “*There is a bit of me in his character, since I have been spending these war years just as dependent on people I hate, have been in chains, sick, captive, resigned, in fact humiliated*”, escribía Berg a su mujer el 07.08.1918 (A. Berg: *Letters to His Wife*. New York, St. Martin's Press, 1971, p. 229).

²³⁹ No hay que olvidar que verdad e historia son dos conceptos antagónicos que no pueden reconciliarse, pero que se relacionan dialécticamente. Como toda verdad presenta una base histórica, todo contenido histórico tiene su momento de verdad, y ese momento transitorio es lo que el arte pretende eternizar.

²⁴⁰ Sobre los conceptos de estático y dinámico en el arte y como crítica al capitalismo se profundizará en el Capítulo V.

²⁴¹ “La esperanza de abolición del trabajo y la amenaza de la muerte por indiferencia han frenado la dinámica de las obras de arte; estos dos temas aparecen objetivamente, ya que ésta partiendo de sí misma, no tiene otra elección. De la misma manera, el potencial de la libertad que puede entereverse en el interior del arte queda inhibido por la forma en que la sociedad está organizada, y deja de ser sustancial al arte. Ésta es la ambivalencia de la construcción estética. La construcción puede codificar la huida del sujeto debilitado y convertir en cuestión propia del arte la alienación absoluta que va en sentido contrario. También puede servir de anticipación de la imagen de un estado de reconciliación que estuviera sobre la estática y sobre la dinámica. Cualquier puente lateral con la tecnocracia hace sospechar que el principio de la construcción obedece a un mundo administrado, pero también puede terminar en una forma estética todavía no conocida cuya organización racional apunte a la supresión de todas las categorías de manipulación y de todos sus reflejos en el arte.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 294).

3.2.2. El interludio freudiano: la cesura histórica

Si Freud llamó a la materia de su conocimiento 'escoria del mundo fenoménico', Berg, por su parte, reconoce la apariencia ilusoria de la herencia musical tradicional y la aniquila fielmente.

Th. W. Adorno

Este *perpetuum mobile*, este «eterno retorno de lo igual», que Berg reflejaba en su ópera de *Wozzeck* no era algo ajeno a la Viena finisecular, sino que vemos cómo marca también el pensamiento del padre del psicoanálisis Sigmund Freud. En el momento de inflexión entre la guerra y la posguerra se produce una crisis de la cultura, una cesura histórica, y Freud recurriendo a la precariedad acoge elementos de contradicción. Para él el retorno de lo igual responde a una noción de la temporalidad compleja donde se da la ambivalencia de la repetición como identidad y otredad (el *Doppelgänger*). “Lo ominoso (*unheimlich*) es familiar (*heimlich*) por ser lo reprimido que vuelve, y lo familiar ya no puede ser casa (*Heim*) por esa misma recursividad de lo vivido.”²⁴²

En el *Wozzeck* Berg pretende hacer justicia a la obra de Büchner evidenciando lo olvidado y nunca experimentado de la misma, iluminando lo reprimido por la historia, el residuo del mundo aparente de esos 100 años que median entre la obra literaria y la obra musical. Para ello el compositor se posiciona del lado de la víctima, del lado del oprimido, como lo reflejan los protagonistas de su historia, un soldado dado a la locura por su deshumanizada y alienada vida y su amada a la que él asesina movido por un ataque de celos previo a su destino fatal, y el uso de la canción popular que evoca las marchas mahlerianas. El sufrimiento de *Wozzeck* refleja la falsa universalidad, el elemento negativo, la no reconciliación de la realidad, pero no como en las obras de Brecht y como defendía Benjamin porque la elección del tema definiese la calidad literaria de la obra. Para Adorno el sujeto artístico es social, no por una colectivización forzada, ni por la universalidad abstracta que caería nuevamente en la falsedad de la totalidad, sino porque busca hacer irrumpir lo no idéntico, lo negativo en la conciencia social. Adorno a diferencia de su amigo Benjamin no defendía la politización del arte haciendo de este un medio para la política, sino que defendía la eficacia social del arte en su

²⁴² Josep Casals: *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 130.

relación dialéctica con la praxis. Las obras de arte en sí no tienen eficacia política, sino que esta es mediada.

El carácter social del arte viene dado no solo en su recepción, sino en la misma producción, como producto de la división del trabajo. Por eso para Adorno el carácter social del arte se tiene que buscar volviendo a él, descifrándolo. “Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma”.²⁴³ Ahora bien, también hay que tener presente que la función crítica de las obras de arte responde a las contradicciones sociales de la época en la que son creadas, lo que implica la neutralización de las mismas con el transcurso del tiempo al transformarse las relaciones sociales y de producción, precio este a pagar por la autonomía estética.

La dialéctica negativa de Adorno nos invita a buscar los puntos ciegos que la realidad nos presenta.²⁴⁴ Por eso, resulta cuanto menos curioso tratar a Wozzeck del loco víctima de la deshumanizada sociedad cuando desde lo ficticio representa una tragedia que día a día inunda el noticiero de nuestros hogares y nuestras calles, mujeres asesinadas a manos de sus esposos que deciden finalizar con su vida tras el acto barbárico cometido. Sin embargo, fue la figura del soldado torturado y deshumanizado, el individuo desintegrado de los tiempos de guerra lo que llevó a Berg a musicalizar el drama de Büchner y, por eso, la función crítica de esta ópera ha sido abordada desde ahí. Además, en *Lulu* sí recurrió a la falsa moral de la sociedad burguesa recurriendo a la sexualidad de la mujer y, por tanto, a la liberación de sus ataduras sociales identificándose también aquí con la víctima encarnada en la *Lulu* ante el machismo dominante, por lo que desde la realidad de su tiempo se abordará cómo Berg desde el material artístico abordó esta liberación sexual de la mujer.

²⁴³ Th. W. Adorno: *TE*, p.299.

²⁴⁴ “La dialéctica permanece amarrada al estado de la realidad sobre el que reflexiona. Mientras domine el antagonismo social, la dialéctica será «al mismo tiempo la huella del universo de obnubilación total y su crítica» (*NI*, 397). Esta es la forma de servir a la reconciliación que supondría su final (cf. *ND*, 18). La dialéctica, al menos en cuanto dialéctica negativa, no puede establecerse de modo absoluto, dado que trabaja para su propia supresión. No busca una identidad absoluta de identidad y no identidad. Sabe que no es total (cf. *ND*, 398).” (José Antonio Zamora: *Pensar contra la barbarie*. Th. W. Adorno, Madrid, Editorial Trotta, 2004, p.215.

3.2.2. Lulu, el retrato y la belleza como apariencia

Se sabe que Berg quedó marcado por la lectura de Lulu que Kraus hacía en la exégesis de *La Caja de Pandora*²⁴⁵. Lulu, que es presentada como naturaleza en contradicción con los esquemas sociales, “no engaña ni da explicaciones”, dice Josep Casals. “«Yo me muestro tal como soy», dice en un momento determinado. Y esto es justamente lo inaceptable; la lógica masculina no puede acercarse al curso fluyente de la vida sin referirlo a un modelo conceptual, sin fijarlo a una imagen.”²⁴⁶ Es este modelo conceptual vinculado a la lógica conceptual que se explicará en el capítulo sobre el *Moses und Aron* donde se habla de una victoria de la intelectualidad sobre la sensualidad en el desarrollo de la civilización el que pretende ser burlado en esta ópera. La naturaleza es encarnada aquí en la figura femenina de Lulu quien no renuncia a sus más primarios instintos en ningún momento. Pese a que pueda parecer esta una lectura feminista de la ópera, y considero que pudiera hacerse, lo cierto es que, como apunta Josep Casals, Kraus no es que estuviese a favor de las mujeres, sino que estaba en contra de los hombres. Adorno, por su parte, aunque habla de Lulu como “la imagen de la época de las hetairas con atuendo de 1890, ante la que el machismo sucumbe y cuyo hundimiento restablece brutalmente el dominio”, también llega a afirmar en algún momento de sus “Experiencias con Lulu” que esta ópera no versa en realidad sobre Lulu y su sexualidad, sino que es una obra que gira en torno al personaje Alwa. En esta línea parecen ir también las palabras de Shearer West cuando expresa:

*By forcing women to fit a series of painterly roles, artists presented what appeared to be monolithic icons which often reinforced prevailing stereotypes. However, the need to represent women, and to circumscribe them in this way, resulted in an oversimplification which obscured the more complex reality... Women were defined in terms of men, and were seen to be helpless and purposeless outside their relationships with men.*²⁴⁷

Estas palabras, escritas en los años noventa, se corresponden con una mirada retrospectiva a la creación cultural de principios de siglo, que nos puede hablar, por el transcurso del tiempo, de

²⁴⁵ Así lo expresa Silvio José Do Santos en la nota al pie nº. 4 de su artículo “Ascription of Identity: The Bild Motif and the Character of Lulu” quien menciona a Willi Reich, Susanne Rode y Andrew Barker como algunos de los estudiosos que comentan esta influencia (S. Santos: “Ascription of Identity: The Bild Motif and the Character of Lulu”, *The Journal of Musicology*, Vol. 21, No. 2, Spring 2004, p. 268).

²⁴⁶ Josep Casals, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁷ Shearer West: *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Unverainty*, New York, Overlook, 1994, p. 89.

los puntos ciegos que esa sociedad enfrentaba. Ahora bien, volviendo a la materialidad artística y, por tanto social, de la obra, y teniendo en cuenta el análisis que Dos Santos hace del *Bild* motif en el intento de definir la identidad de Lulu, nos centraremos en la importancia que tuvieron esas representaciones, esa apariencia del ser, en la estética de la época. Según recoge Dos Santos, en el simposio al que Alban Berg acudió en 1905 en Viena sobre *La Caja de Pandora* Kraus llevó a cabo la charla inaugural en la que abordó la feminidad y los roles de algunos personajes, que relacionó con el mensaje moral de la obra, e hizo especial hincapié en el papel que juega el retrato de Lulu en la obra dramática

*“It is more clearly evident than earlier on [e.g. in Erdgeist] that the tragic heroine of the drama is in fact [Lulu’s] beauty, her portrait, the picture of her painted when at the height of her beauty, plays a more important role than Lulu herself.”*²⁴⁸

De hecho, para Dos Santos la estructura en tres actos viene marcada por el *leitmotivic set* del retrato, el llamado *Bild* motive, y por el retrato en sí mismo: así el primer acto muestra el retrato de Lulu como signo de su identidad, en el segundo acto, Lulu se da cuenta del significado de su retrato y lo adopta como emblema de su identidad, en el tercer acto, Lulu rechaza el retrato porque le recuerda su belleza de juventud que la vejez le ha robado. Esta apariencia, este no ser lo que parece, responde al principio de construcción al que recurre Berg en su ópera desde el material musical. Adorno recuerda que Schönberg en su *Tratado de Armonía* al hablar de las disonancias decía que estas perderían todo su efecto terrorífico si se las dispusiera en registros más amplios o al menos si se evitara el roce entre las segundas menores. Mientras que Schönberg, sin hacer caso de este principio que él mismo había manifestado, escogía los registros y las disonancias sin tener en cuenta la apariencia según la construcción, Berg evitaba en *Lulu* la segunda menor excepto en ocasiones de especial intención expresiva, adquiriendo así un significado canónico, que muestra el elemento expresivo, subjetivo y espontáneo de Berg en la integral construcción de la escritura musical.²⁴⁹

Especialmente interesante es el uso que hace Berg del acorde de Do Mayor (Acto III) con el que rinde irónicamente homenaje a las convenciones sociales del París del XIX, y la aparición

²⁴⁸ D. Jarman: *Alban Berg: "Lulu"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 104-5.

²⁴⁹ “[...] en la estructura de una música que, como su amada *Lulu*, «nunca quiso parecer otra cosa ante el mundo» que aquello por lo que la tomaban, pero precisamente por esto tampoco la toman nunca por lo que realmente es: la que posee su substancia en la apariencia de modo tan perfecto como su propio objeto: belleza.” (Th. W. Adorno: “Berg. El maestro de la transición mínima. Experiencias con Lulu” (1936-1968), AOC 13, pp. 461-2).

de dos acordes dodecafónicos en la escena final en el momento en que Lulu se encuentra con su retrato que le evoca ilusoriamente lo que ella fue y ya no es, la desintegración del material, la disolución de la tonalidad. Al igual que en *Wozzeck*, el compositor recurre al sistema tríadico propio de las tonalidades mayores y menores en su segunda ópera. La entrada de Lulu en escena muestra estos elementos armónicos encuadrados en un set dodecafónico. Su diálogo entre el lenguaje tradicional y el lenguaje moderno es una constante en su música, siempre reflejo de la desintegración del material tonal, reflejo de su posición del lado de los oprimidos: Lulu aquí también es presentada como víctima.

115

MQU

sei - ner na - tür - li - chen Be -

Solo Vlc. *mf espr.*

Solo Br. *espr.*

Sax mit Gesang

Circle of fifths

117

MQU

dim.

stim - mung zu - ge - führt.

Solo Vlc. *espr.*

TRITONOS

dim.

2. Intermezzo **VUELTA AL DODECAFONISMO**
 Subito più mosso e appassionato
 LULU *ausbrechend* *f*

119

Ich tau - ge nicht für die - sen Be -

MQU

Solo VI.
 LH

Cadence

Santos, S, J.: "Marriage as Prostitution in Berg's *Lulu*", *The Journal of Musicology*, Vol. 25, no. 2, Spring 2008, pp. 171-2.

3.2.4. El epílogo: el carácter enigmático en las óperas de Berg

*El carácter enigmático sobrevive
 a la interpretación que alcanza una respuesta.*

Th. W. Adorno

Cuando Willi Reich y M. D. Horton señalan que la elección de estos dos textos, el *Woyzeck* Büchner y los dramas de Wedekind, por parte de Berg se debía a la validez universal de sus personajes y la posibilidad de que estos sobrevivieran todos los períodos, de manera implícita también nos hablan de esta no única interpretación o única respuesta que puede darse a estos dramas. Apuntábamos antes que Adorno hablaba de la neutralización del arte como precio que este paga por su autonomía con la transformación de las relaciones sociales y de un carácter enigmático del arte por evidenciar las contradicciones sociales en la inmanencia artística. Por contraria y paradójica que puedan parecer estas dos ideas, considero que de alguna manera también ellas responden a la verdad histórica, como término antagónico, defendido por Adorno. La verdad es lo inmutable. Lo histórico lo transitorio, el todo fluye del río de Heráclito. Eso universal que Reich y Horton ven en los personajes es lo que luego Berg

con su música redimió e iluminó. Decíamos que Berg pensó la historia del *Wozzeck* repasando la historia. Decíamos que los iconos de feminidad que leía West como estereotipos de la mujer contruidos por el hombre respondían a la mirada retrospectiva del pasado. ¿Es esto lo universal que veían Reich y Horton? ¿La verdad que encontraban en estos textos? ¿Es ese el carácter enigmático que sobrevive la interpretación que alcanza una respuesta?

Lo cierto es que son diversos los estudios que se han hecho en torno a la figura de Lulu, no en sí contradictorios, aunque tampoco ofreciendo una respuesta similar sobre la identidad de esta figura femenina. En el Prólogo ya es presentada por el domador como el pecado original, como la serpiente:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften-
Und zu morden - ohne das es einer spürt.

Ella fue creada como la raíz de todo mal.
Atrae, seduce, muerde y envenena...
Asesina sin dejar huella.

La vinculación de Lulu, de lo femenino con la naturaleza queda determinada desde el comienzo de la ópera. Lulu, seguidora de sus instintos más primarios, de sus instintos sexuales, se muestra pareja a la Juliette sadiana, —aunque el fatal desenlace de Lulu en la ópera, tiene más que ver con Justine que con la propia Juliette, no por ello teniendo que leerse la muerte de Lulú como castigo a su ser— que entregada al vicio y al engaño goza de los placeres de hacer el mal, llegando a cometer las mayores atrocidades sin sentimiento de culpa alguno. Lulu mata a su siempre amado Dr. Schön movida por la pulsión yoica de autoconservación cuando este le instiga al sacrificio expiatorio, pero no de ello hace una tragedia: “su impasibilidad ante la muerte es la impasibilidad con que la naturaleza acoge y regenera la corriente vital” (Casals, 2003: 98). En Lulu, al igual que en Juliette, las exigencias instintivas del Ello siempre son satisfechas, de manera que siempre causan placer. El principio de realidad y el Súper-yo no alcanzan protagonismo en estas dos figuras. Sí, en cambio, aparece la culpa y el arrepentimiento en Marie, quien lee pasajes bíblicos sobre María Magdalena en el último acto antes de morir. No obstante, se muestra implacable, aunque temerosa, ante el loco Wozzeck en la escena de su muerte, lo que nos indica que su miedo es fruto de la locura de su marido más que del pecado cometido.

Freud desarrolló el método psicoanalítico para posibilitar el Yo la conquista del Ello y llegaba “a la conclusión de que los impulsos primitivos, salvajes y malignos de la humanidad no han

desaparecido en ninguno de sus individuos”²⁵⁰. Las sociedades patriarcales, la victoria de la intelectualidad sobre la sensualidad, la superioridad de lo masculino sobre lo femenino, el desarrollo de la civilización en las sociedades burguesas presentaba sombras, mostraba un fondo oscuro que las luces de la Ilustración solo conseguían esconder en su proyecto de falsa libertad y falsa moral, y que Berg en sus óperas conseguía iluminar. ¡Dios ha muerto!

²⁵⁰ Freud (1913) en Casals: *op. cit.*, p. 138.

TERCERA MÓNADA MUSICAL

La acabada ópera inacabada de Schönberg *Moses und Aron* en dos actos: Freud y Adorno

En esta mónada el protagonismo lo adquiere una ópera de Schönberg, *Moses und Aron*, una ópera que, pese a haber sido compuesta por quien fuera el mejor exponente de la liberación musical, será analizada con el fin de evidenciar cómo el progreso musical también tiene sus discontinuidades, sus recaídas en la barbarie, en lo mágico, en el encantamiento del mundo. De hecho, tras lo que Adorno denominó el *intermezzo* atonal, la música perdió el elemento expresivo, el elemento subjetivo, y se entregó a un principio de construcción que totalizaba la composición musical, cayendo de nuevo en el todo subsumido bajo el principio de identidad en el que se elimina el elemento negativo.

La *Dialéctica de la Ilustración*, escrita tras la gran quiebra de la civilización que fue Auschwitz, había mostrado el fracaso del proyecto ilustrado y esto evidenció también el fracaso de la revolución del radicalismo estético de los años 20, cuyos elementos liberadores, pudiendo ser silenciados, nunca podrían ser ya olvidados. La importancia que la teoría freudiana y sus reflexiones sobre la economía libidinal tuvieron para la Teoría Crítica también serán analizados en este ensayo, adquiriendo especial relevancia el recuerdo de la naturaleza (Freud) elevado a programa en la *Dialéctica de la Ilustración*, así como el eterno retorno de los conflictos irresueltos de la sociedad.

Charles Rosen comienza su ensayo *Arnold Schoenberg*²⁵¹ narrando cómo, pese a los intentos del compositor por conseguir financiación para finalizar dos de sus obras, su ópera *Moses und Aron* y su oratorio *Die Jakobsleiter*, la Fundación Guggenheim rechazó en 1945 su solicitud, lo que obligó al vienés a tener que dedicar gran parte de su tiempo a la docencia privada de composición imposibilitando culminar las citadas obras. Sin embargo, como apunta Jack Boss²⁵² en el análisis minucioso de la ópera de Schönberg en dos actos *Moses und Aron*, cuyo tercer acto no musicalizó, desde que Adorno escribió su ensayo “Fragmento Sacro: Sobre *Moisés y Aarón*” se ha debatido si es esta realmente una ópera incompleta que exigía la lectura del tercer acto en sus representaciones o si, por el contrario, podía entenderse como una obra que funcionaba perfecta y completamente con los dos actos musicalizados. Tras un extenso y detallado estudio de la ópera, Boss concluye que musicalmente el aislado Fa # que acompaña los últimos compases de rendición ante la falta de palabra para expresar lo inexpresable del solitario Moisés es el perfecto final a una obra que no resuelve conflicto musical alguno de los desarrollados a lo largo de la ópera. Y su estudio nos va a permitir criticar el concepto de progreso como superación de lo viejo ante ese presente catastrófico que “revelaba que la civilización se había constituido sobre una estructura sacrificial que arrastra conflictos irresueltos que emergen una y otra vez como un constante retorno de lo reprimido”.²⁵³

Adorno, quien defendía que las antinomias que presenta el material artístico, en este caso musical, reflejan los conflictos y las contradicciones sociales y consideraba a Schönberg el

²⁵¹ En ocasiones se utiliza la grafía Schoenberg, en lugar de Schönberg, partiendo de los motivos que el propio compositor exponía en una carta de 25 de junio de 1947 «Mi nombre debe escribirse con oe. He cambiado esto porque, cuando vine a América, pocas imprentas poseían el tipo ö, y quise evitar la grafía ‘Schonberg’». (Arnold Schoenberg: *Arnold Schoenberg. Cartas*, Madrid, Turner, 1987, p. 10). En aquellos textos que sean citados del inglés, se verá que es esta la grafía empleada.

²⁵² Dado que el objetivo de esta tesis no es el análisis musical de las obras en sí mismo, sino la lectura que del propio material musical puede realizarse en los términos estéticos de Adorno, se utilizará en este capítulo el análisis de Jack Boss: “Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God” en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 330-394, que a su vez está basado en el análisis de la ópera que llevaron a cabo David Lewin, Michael Cherlin y, en menor medida, Christian M. Schmidt. Además, vemos como algo positivo el hecho de que puedan extraerse conclusiones similares de un análisis no realizado por la doctoranda y, por lo tanto, de un análisis que en un principio no busca encontrar lo que en la propia obra se desvela, que no es nada más que la inmanencia del arte de la que el filósofo de Frankfurt, Adorno, manifestaba.

²⁵³ J. Maiso: *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 242. Esperamos no caer en estudio psicologizante de la ópera que sabemos que no encajaría con el pensamiento de Adorno, pero trataremos de recuperar los aspectos psicoanalíticos que sí contribuyeron a la configuración de la Teoría Crítica.

compositor dialéctico que en el confrontarse con el material musical mejor había reflejado las posibilidades emancipatorias de lo social en lo artístico, criticó su ópera *Moses und Aron* por sus intentos de alcanzar el Absoluto en una sociedad cada vez más desintegrada donde solo cabía resistirse a la liberación malograda por la fuerza de lo no-idéntico y no subsumiendo las contradicciones en la identidad del dodecafonismo y la serie.²⁵⁴ “El giro teleológico de Schönberg querría negar la negación que él percibe en su hora histórica”, decía Adorno.²⁵⁵ Así, la lectura o el análisis del *Moses und Aron* de Schönberg nos habla desde esa soledad y aislamiento al que se ve abocado el propio Moisés al final del segundo acto en una sociedad donde el progreso, siempre a la sombra de la regresión, ya no es más progreso, en el que la humanidad, en su afán de dominar la naturaleza, de controlar y manipular la naturaleza por medio de la razón y la abstracción, por medio del desencantamiento del mundo, cae nuevamente en mitología, en magia, en hechizo, en encantamiento. El fracaso de Moisés en la instauración del monoteísmo alejado del antropomorfismo y de la veneración a imágenes y símbolos es leído aquí como el fracaso de la Ilustración en la búsqueda de la emancipación de la humanidad, de la salida de la minoría de edad, a través de una razón enferma que se relaciona con las cosas a través del dominio y el control, cayendo en un nuevo género de barbarie, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, como apuntaban Adorno y Horkheimer en el Prólogo a la primera edición de la *Dialéctica de la Ilustración*. A través del análisis del *Moses und Aron* se tratará, además, de ilustrar cómo el psicoanálisis nos hablaba de la civilización como una historia de represión y renuncia y supuso “una contribución esencial para llevar a cabo aquel «recuerdo de la naturaleza» que había sido elevado a programa en la *Dialéctica de la Ilustración*”.²⁵⁶ La imbricación de civilización y barbarie, emancipación y dominación, mito e ilustración será el elemento que se buscará iluminar a través del análisis de la ópera de Schönberg, en la que para Adorno se ha hecho “la de la posibilidad de lo imposible, su salvación.”²⁵⁷

Y es que Adorno decía del arte que nos conoce mejor de lo que nos conocemos nosotros mismos, ya que el arte encapsula una verdad que ha de ser desvelada, un contenido que se

²⁵⁴ “Los seres humanos no son capaces de reconocerse a sí mismos en la sociedad ni ésta en sí misma, porque están alienados entre sí y respecto al todo.” (Th. W. Adorno: “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 41).

²⁵⁵ Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16, p. 473.

²⁵⁶ Jordi Maiso: “La subjetividad dañada. Teoría Crítica y psicoanálisis” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, 2013, p. 139.

²⁵⁷ Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16, p. 479.

revela a través de la forma de la obra que se presenta como enigma cuya respuesta se muestra como antítesis a la realidad a través de un arte negativo. Sin embargo, en esta obra Schönberg se puso del lado del arte tradicional y así habló del significado de lo carente de significado, de la comprensibilidad de lo incomprensible, de la expresión de lo inexpresable,... por medio del tartamudo Moisés de Schönberg que en su más absoluta soledad grita el enmudecimiento de “¡Oh, Palabra! ¡Palabra que me faltas!” y nos desvela cómo la abstracción propia de la era moderna y del raciocinio humano se vuelven mitología y encanto al no poder escapar de aquello que pretenden superar, esclavos de esa razón que lejos de llevarnos hacia un proceso liberador, produce nuevas formas de barbarie. El no progreso del progreso humano es, por tanto, el enigma que la esfinge Schönberg resuelve irresolublemente en su inacabada *Moses und Aron*.

Este carácter enigmático que se le atribuye al arte es también el carácter enigmático que Adorno atribuía a la filosofía y que Aguilera definió como la tarea de “interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad”²⁵⁸, es decir, la primacía del objeto a la que aludía Adorno, influenciado por Benjamin, en la que los objetos, sin intenciones previas, construían la verdad en constelaciones. Lejos están ambos de obviar el elemento subjetivo en este experimentar artístico y filosófico, pues sujeto y objeto se relacionan de manera dialéctica, estando mediados uno por el otro y no pudiendo excluir nunca a uno de la relación. Sin embargo, lejos se halla también esta filosofía de la primacía del objeto, este carácter enigmático del arte, de las palabras de Jack Boss al explicar su análisis musical de las obras de Schönberg cuando, al parafrasear ciertas afirmaciones que formula David Lewin en su artículo “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception”²⁵⁹, dice que cada oyente puede crear su propia coherencia de una misma pieza y que, incluso, esta coherencia puede verse alterada en el medio de la escucha de la obra de arte, abriendo la posibilidad al lector y oyente de la música de utilizar los análisis que recoge en su libro de la manera que mejor guste para describir la Idea contenida en los mismos. Para apoyar su argumento cita al propio Schönberg quien en referencia a la música de Mahler manifestó:

In every case where human understanding tries to abstract from divine Works the laws according to which they are constructed, it turns out that we find only laws which characterize

²⁵⁸ Th. W. Adorno: “La actualidad de la filosofía” (1931), AOC 1, p. 307.

²⁵⁹ David Lewin: “Music, Theory, Phenomenology, and Modes of Perception” en *Music Perception* 3/4, summer 1986, pp. 327-92.

*our cognition through thinking and our power of imagination. We are moving in a circle. We always see and recognize only ourselves, only, at most, our own being, as often as we think we are describing the essence of a thing outside ourselves.*²⁶⁰

En el “Ensayo como Forma”, en cambio, Adorno nos recuerda que:

Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la pléthora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena. *La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido.*²⁶¹ Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos.²⁶²

En consecuencia, la filosofía de la primacía del objeto, sin implicar el aniquilamiento de la espontaneidad subjetiva, supone que la interpretación nunca podrá ser absoluta y exclusivamente subjetiva, pues esta siempre se referirá a lo que previamente se halle contenido en el objeto. Por tanto, más allá de las emociones e intenciones que Schönberg tuviera al componer la ópera –que quedaron extinguidas en el contenido objetivo de la misma– como de las emociones o intenciones de Jack Boss al analizar la ópera de Schönberg, lo dicho está en la obra, en el objeto, y es este el que nos desvela la verdad, la *aletheia*, en la obra contenida. De ahí que el hecho de utilizar el análisis previamente realizado por Boss del *Moses und Aron*, no solamente no imposibilite la lectura en términos adornianos de la misma, sino que corrobora y sustenta las palabras ya citadas del propio Adorno, de que el contenido, la verdad está en la ópera y, por consiguiente, la interpretación y análisis que Jack Boss efectúa desvelan lo contenido en ella.

Al hilo de lo expuesto y en respuesta a las posibles críticas de aquellos más familiarizados con el pensamiento y los escritos de Schönberg sobre música y su concepción de la atonalidad como evolución natural de la tonalidad y el progreso defendido por este en el desarrollo de la música culta occidental, Adorno, aunque defensor de la música de vanguardia de la Segunda Escuela Vienesa, en general, y del expresionismo de Schönberg en particular, rechazaba la concepción lineal y progresista del modelo del compositor austriaco. Pese a reconocer la

²⁶⁰ Arnold Schoenberg: *Style and Idea*, *op. cit.*, p. 452. Cfr. Boss, 2014, p. 3.

²⁶¹ Cursiva de la autora.

²⁶² Th. W. Adorno: “El ensayo como forma” (1958), AOC 11, p. 13.

lógica puramente musical que opera en el surgimiento de la nueva música, Adorno defiende que estas dinámicas están mediadas tanto por la sociedad en la que surgen, se interpretan y se escuchan, como por las dinámicas históricas que relacionan dialécticamente lo nuevo y lo viejo en música, la modernidad y la tradición musical. De manera que la historia de la música se define por sus momentos de continuidad y discontinuidad, de ruptura, radicalidad y regresión. Por lo tanto, dejando de lado las emociones o las intenciones que el compositor pudiera haber tenido en la escritura de la obra, esta habla por sí misma.

Hay, sin embargo, un aspecto histórico que llevó a Schönberg a escribir sobre la figura de Moisés y que no cabe eludir en todo análisis que se lleve a cabo en el contexto de la obra de Adorno, el cual fue la creciente ola de antisemitismo que aquejaba la Europa de habla alemana desde 1848 y que culminó con el bárbaro genocidio judío; pues si bien pudo formar parte de las emociones del austriaco al momento de componerla, Adorno defendía la mediación del contenido de la misma, de la verdad artística de toda obra de arte, por la sociedad y el momento histórico en que esta se creaba y que se revelaba a través de las antinomias que presentaba el propio material musical en su forma. Por eso este análisis de la ópera se ha planteado en torno a Auschwitz y lo que representa esta como *quiebra en el proceso civilizador*.²⁶³

Schönberg escribió en la década de los años veinte el libreto de la ópera, y entre 1930 y 1932 musicalizó los dos actos de los tres que contenía el libreto.²⁶⁴ Época esta en la que se vio envuelto en una serie de problemas por su condición de judío, pese a haberse convertido al protestantismo en 1898. Schönberg se enfrentó al antisemitismo personalmente durante el verano de 1921 en Mattsee, cerca de Salzburg, cuando tuvo que abandonar el hotel por ser judío; lo que supuso para él una experiencia traumática como demuestran las palabras que le escribió a su amigo Wassily Kandinsky en abril de 1923:

Pues lo que me vi obligado a aprender durante este último año, lo he comprendido finalmente y nunca volveré a olvidarlo. Esto es, que no soy un alemán, un europeo, quizá apenas un ser

²⁶³ “*Moisés y Aarón* fue compuesta inmediatamente antes del advenimiento del Tercer Reich, sin duda como defensa contra lo que se avecinaba; luego, incluso tras la caída de Hitler, no volvió sobre la partitura.” (Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16 p. 469).

²⁶⁴ Recordar aquí que la nueva música dejó de tener apoyo institucional a mediados de los años 20 y que para 1933 la nueva música como música degenerada se había convertido en doctrina oficial.

humano (al menos los europeos prefieren a los peores de su raza antes que a mí), sino que soy judío”.²⁶⁵

Pero, ¿qué significaba ser judío? ¿Qué tenía el judío para no ser considerado un ser humano?²⁶⁶ Freud, hombre no religioso, pero judío asimismo, se enfrentó a estas mismas preguntas cuando en 1930 los Nazis alcanzaron el segundo puesto en las elecciones parlamentarias alemanas, que anticiparon la subida de Hitler al poder tres años después, creciendo los comportamientos antisemitas. Así en el prólogo a la edición hebrea de su ensayo *Totem y Tabú* escribió:

A ninguno de los lectores de este libro le resultará fácil situarse en el clima emocional del autor, que no comprende la lengua sacra, que se halla tan alejado de la religión paterna como de toda otra religión, que no puede participar en los ideales nacionalistas y que, sin embargo, nunca ha renegado de la pertenencia a su pueblo, que se siente judío y no desea que su naturaleza sea otra. Si alguien le preguntara: «Pero, ¿qué hay en ti aún de judío, si has renunciado a tantos elementos comunes con tu pueblo?», le respondería: «Todavía muchas cosas; quizás todo lo principal.» Mas por ahora le sería imposible captar esto, lo esencial, con claras palabras; seguramente llegará alguna vez a ser accesible a la indagación científica.²⁶⁷

Posteriormente, ya con Hitler en el poder, en una carta dirigida a Arnold Zweig en 1934 decía “[...] confrontado con las nuevas persecuciones, uno se pregunta una vez más cómo es que el judío ha llegado a ser lo que es y por qué ha atraído sobre sí este odio inextinguible. Pronto he descubierto la fórmula: Moisés creó a los judíos. Por eso he dado a mi trabajo el título «*El hombre Moisés: una novela histórica*»²⁶⁸». La respuesta, por tanto, la proporcionó volviendo a la misma figura a la que Schönberg recurrió, al creador del judaísmo, a Moisés, en su ensayo

²⁶⁵ Arnold Schoenberg: *op. cit.*, p. 94. “Los propios miembros del *Institut*, todos ellos judíos asimilados, pudieron comprobar personalmente, cómo, independientemente de cuáles fueran sus creencias, convicciones o elecciones personales, bastaba haber sido estigmatizado con la estrella amarilla para pasar a pertenecer a los condenados a la deportación y a la cámara de gas” (J. Maiso: “La subjetividad dañada. Teoría Crítica y psicoanálisis” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, 2013, p. 142).

²⁶⁶ José Antonio Zamora ha escrito en profundidad sobre la cuestión judía en “¿Se puede hablar de un pensamiento judío? Alteridad, autoridad de las víctimas y mesianismo” en R. M. Foster (ed.), *El Judaísmo en Iberoamérica*, Madrid, Trotta, 2007, pp. 25-70.

²⁶⁷ Sigmund Freud, “Totem y Tabú” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras completas. Tomo II (1905-1915 [1917]) Ensayos XXVI al XCVII*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, p. 1746.

²⁶⁸ Título que le dio al primer texto, cuyo primer borrador fue escrito en 1934. El texto lo escribió en 1934, pero la publicación se hizo esperar hasta 1937 las dos primeras partes de la novela en la revista *Imago*, publicándose la tercera y más comprometida parte en 1939, cuando se encontraba en el exilio en Londres. Cfr. Sigmund Freud, “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo III (1916-1938 [1915])*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, pp. 3241-3324.

Moisés y el Monoteísmo, donde trató de dar explicación al antisemitismo que tuvo como desenlace una de las mayores barbaries conocidas por la humanidad: Auschwitz. Freud trasladó la teoría psicoanalítica del individuo a las dinámicas neuróticas de la civilización y vio en el psicoanálisis una buena herramienta para entender las conductas antisemitas al centrar la atención en el motivo inconsciente del odio. Este odio tiene, para Freud, su origen enraizado en tiempos remotos, cuando surgió la civilización tras el asesinato del padre primigenio hacia quien se profesaba una relación ambivalente de odio y amor, una experiencia traumática que se repite en el tiempo, como se repitió con Moisés en el surgimiento de la religión.²⁶⁹

Para Freud el psicoanálisis era continuación y crítica de la Ilustración alemana, por eso redefinió el concepto ilustrado de *Geist* (espíritu) convirtiéndolo en elemento central en la cuestión de la identidad judía. Así, en su capítulo sobre el “Progreso en la Espiritualidad” atribuía a la religión del pueblo elegido, al monoteísmo de Moisés, la abstracción, la verdad, la ciencia universal, frente al politeísmo sensual de los dioses egipcios, es decir, el avance de la civilización hacia la intelectualidad. Sin embargo, Freud, aunque ilustrado defensor de la intelectualidad sobre la sensualidad, mantenía que la civilización surgió de este asesinato primigenio que emergía constantemente como retorno de lo reprimido y cuestionaba el progreso logrado por los avances racionales. Así en *El Malestar de la Cultura* expresaba:

En el curso de las últimas generaciones la Humanidad ha realizado extraordinarios progresos en las ciencias naturales y en su aplicación técnica, afianzando en medida otrora inconcebible su dominio sobre la Naturaleza. No enunciaremos, por conocidos de todos, los pormenores de estos adelantos. El hombre se enorgullece con razón de tales conquistas pero comienza a sospechar que este recién adquirido dominio del espacio y del tiempo, esta sujeción de las fuerzas

²⁶⁹ Sobre la cuestión mosaica, cfr. el artículo de José Antonio Zamora “Monoteísmo, intolerancia y violencia. El debate teológico-político sobre la «distinción mosaica»” en el que se cuestionarán muchos de los planteamientos descritos por Freud en su *Moisés y monoteísmo*, de los que partimos en este texto para analizar otras cuestiones y no propiamente la veracidad de sus planteamientos sobre los orígenes del monoteísmo. Como recoge Maiso, citando a Adorno en *Minima Moralia* “en el psicoanálisis nada es tan verdadero como sus exageraciones” (Th. W. Adorno: *MM*, AOC 4, p. 54), Adorno con estas exageraciones se refería a tomar como hechos reales “escenas arquetípicas como el asesinato del padre de la horda primitiva, la narración de Moisés o el trauma de asistir al coito de los padres durante la infancia temprana.” (J. Maiso: *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 287).

naturales, cumplimiento de un anhelo multimilenario, no ha elevado la satisfacción placentera que exige de la vida, no le ha hecho, en su sentir, más feliz.²⁷⁰

La espiritualidad, el progreso, era alcanzado por la renuncia a los instintos, y es esta dinámica libidinal la gran aportación que tuvo el psicoanálisis para la Teoría crítica «clásica».²⁷¹ Para Adorno, dice Zamora, “la grandeza de Freud consiste en no eliminar dichas contradicciones [la escisión de la realidad] y en señalar el peligro de la regresión donde la conciencia ingenua sólo percibe progreso humano”²⁷², es decir, como dice Maiso, en haber “descubierto la huella de la dominación social en la propia configuración psíquica individual.”²⁷³

En definitiva, la identidad judía y el antisemitismo son dos elementos clave para entender, por un lado, la ópera en dos actos *Moses und Aron* de Schönberg, el ensayo *Moisés y el Monoteísmo* de Freud y la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, por otro, así como la noción de un progreso que no puede ser entendido ya más como progreso al haberse desarrollado a la sombra de la regresión y la violencia humana, que se nos desvelan a través de los antagonismos musicales de la acabada ópera inacabada de Schönberg.

1. El Moisés de Freud vs el Moisés de Schönberg

1.1. El relato

Yosef Hayim Yerushalmi estaba acabando de redactar su libro *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable* cuando acudió junto a su mujer a ver en el City Opera de New York la puesta en escena del *Moses und Aron* de Schönberg y no pudo evitar que la obra del compositor austriaco despertara en su imaginación conexiones con el Moisés de Freud que él estaba trabajando. Hablaba de la revolución copernicana de la música en la figura de Schönberg y de la revolución copernicana de la psicología en la figura de Freud (como símil a la revolución copernicana de la filosofía que se atribuía a Kant, figura de referencia en el

²⁷⁰ Sigmund Freud: “El malestar en la cultura” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo III (1916-1938 [1945])*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, p. 3032.

²⁷¹ En relación al revisionismo de la teoría freudiana, Zamora dice: “[...] el intento de recuperar la relación entre individuo y sociedad sustituyendo la dinámica libidinal por la teoría del contexto relacional representa en realidad una recaída en el individualismo ingenuo”, cuando en realidad es reflejo de la subjetividad socialmente dañada. (J.A. Zamora: “El enigma de la docilidad: Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno” en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007, p. 29).

²⁷² *Ibid.*, p. 30.

²⁷³ J.Maiso: *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno, op. cit.*, p. 286.

fenómeno de la Ilustración).²⁷⁴ Ambos intelectuales fueron acusados de envenenar a la masa con un extraño y árido intelectualismo “Judío”, dice Yerushalmi: Freud menospreciando el alma aria y Schönberg corrompiendo la música alemana. Pero más allá de las acusaciones nazis aquí mencionadas, ¿qué hay de esa intelectualidad y esencia judía en los Moisés de Freud y Schoenberg? ¿Cómo queda reflejada esa abstracción y racionalidad característica de la época moderna en las obras de estas dos figuras pertenecientes a la Viena finisecular? ¿Cómo explica Freud el momento regresivo de la civilización y cómo musicaliza Schönberg la derrota de Moisés en la instauración de la religión de la espiritualidad por encima de la sensualidad politeísta? ¿Cómo se revela la Naturaleza al intentar ser dominada por la razón humana?

Freud y Schönberg presentan dos relatos diferentes de un mismo pasaje bíblico, que responden a la modernidad de la identidad judía a la que alude Eli Zaretsky:²⁷⁵

Por un lado, Freud habla de un Moisés de origen egipcio,²⁷⁶ frente a la creencia de su procedencia hebrea, utilizando el fenómeno de la circuncisión como elemento probatorio de ese origen. De acuerdo al relato de Freud, Moisés vivió durante la época en la que el Faraón Amenhotep IV estableció como religión oficial del estado la adoración exclusiva al único dios sol, Aton, a quien más tarde llamó Ikhnaton. La religión Aton consistía en la creencia y veneración a un solo Dios, de manera que se rechazaba el antropomorfismo, la magia y la brujería, así como la vida después de la muerte. Tras la muerte de Ikhnaton, el pueblo volvió a los rituales y a la adoración de sus viejos dioses. Pero Moisés, egipcio noble, y monoteísta convencido, tratando de salvar la religión de Aton, huyó al exilio, llevándose con él a uno de los pueblos semitas oprimido que vivían en Egipto, el *pueblo elegido*, el pueblo judío, y les otorgó la más espiritual de las religiones monoteístas, una religión que prohibía la veneración de imágenes, el monoteísmo de Aton. El pueblo incapaz de soportar las exigencias de la nueva fe, se rebeló y mató a su *pater* religioso, a Moisés, reprimiendo y olvidando el asesinato

²⁷⁴ Y. H. Yerushalmi: “The Moses of Freud and the Moses of Schoenberg - On Words, Idolatry, and Psychoanalysis” en *The Psychoanalytic Study of the Child* 47, 1992, p. 2.

²⁷⁵ Eli Zaretsky divide la historia judía en tres grandes períodos: como la antigua comunidad descrita en la Biblia; la comunidad minoritaria del período medieval protagonizado por el cristianismo y el islamismo; y la comunidad judía propia de la época moderna, en la que se asoció y repensó la identidad judía con el pensamiento moderno, la filosofía y la ciencia. Cfr. E. Zaretsky: “The Place of Psychoanalysis in the History of the Jews” en *Psychoanalysis and History*, 8, 2006, p. 237.

²⁷⁶ No era esta, de todas formas, una idea originaria de Freud, sino que ya en 1789 Schiller mencionaba la posibilidad del origen egipcio de Moisés, quien inculcó el monoteísmo al pueblo judío. En 1888 Goethe especuló sobre el posible asesinato político de Moisés a manos del profeta Josué. Y a lo largo del siglo XIX los exégetas de la escuela bíblica alemana se cuestionaban la existencia de Moisés.

del padre al que al mismo tiempo amaban. Unas generaciones después, los judíos, aún en el desierto, se aliaron con otras tribus semitas en Horeb quienes creían en Yahvé, un dios volcánico y feroz, a quien los judíos adoptaron como dios idóneo para alcanzar la Tierra Prometida. De este modo, se produjo una fusión entre el dios Aton, el dios espiritual de Moisés, y el dios Yahvé, el dios guerrero de los medianitas, por parte de un sacerdote medianita también llamado Moisés, el Moisés bíblico, y se adquirió la circuncisión como marca distintiva del pueblo elegido, olvidándose todo vestigio del crimen cometido en contra del Moisés primigenio.

Tras la fusión, olvido e incubación del crimen cometido, tras el período de latencia, fueron los profetas quienes lucharon por mantener viva la herencia mosaica. Los textos bíblicos narran cómo el pueblo cae constantemente en momentos de crisis y desconcierto en los que rechaza la espiritualidad y vuelve al paganismo, el ritual y veneración de imágenes, y el profeta es llamado para devolver al pueblo el culto a la fe en el único y verdadero Dios, prometiendo felicidad a cambio de fidelidad y devoción. Sin embargo, el pueblo judío, cuanto más devoto y fiel es, menos feliz se siente, porque la culpa del asesinato del padre primigenio le persigue. He aquí el elemento neurótico que Freud atribuye al pueblo judío, la religión como neurosis de masas. El retorno de lo reprimido.²⁷⁷

Schönberg, por su parte, en el primer acto cuenta cómo Moisés siente la llamada de un Dios único, eterno, omnipotente, inimaginable, inexpresable e invisible, que le encomienda la tarea de liberar al *pueblo elegido* de la esclavitud y transmitir e instaurar la religión y la adoración al Dios único y eterno. Aunque capaz de captar la idea de Dios, Moisés se siente incapaz de

²⁷⁷ El análisis que aquí se presente del *Moisés* de Freud no pretende tomar lo descrito sobre él y el pueblo judío como hechos históricos que realmente acaecieron, sino como pretexto para abordar qué aporta el psicoanálisis a la teoría crítica y paralelismos que se puedan encontrar con la ópera de Schönberg. Zamora en su texto “Monoteísmo, intolerancia y violencia. El debate teológico-político sobre la «distinción mosaica»” aborda la tesis que Assmann desarrolla sobre *Moisés el egipcio* y habla de lo problemático que resulta “convertir a Egipto y, específicamente, a su politeísmo en alteridad constituyente del monoteísmo bíblico. La memoria de la que es portador el movimiento monoteísta en Israel no está referida de modo sustancial a la idolatría politeísta de Egipto, que no aparece en ella como la quintaesencia de la idolatría, sino como la casa de la esclavitud y la opresión. El país de la idolatría en la Biblia es, en todo caso, Canaán y no Egipto. Como figura de la memoria Moisés resulta escasamente apropiado para fundar una distinción anticostoteísta y teoclasta, dado que el recuerdo lo vincula fundamentalmente con un proceso de liberación de la opresión liderado en nombre de dios. No existe prácticamente contraposición “religiosa” con Egipto en la Biblia. Ni siquiera es probable que el becerro de oro en el Sinaí tenga más que ver con el toro Apis egipcio que con otros referentes en la religión cananea. La tentación que sufre el pueblo durante la travesía del desierto no es la de retornar a los dioses de Egipto, sino la de cambiar la libertad por las ollas de carne.” (J. A. Zamora.: “Monoteísmo, intolerancia y violencia. El debate teológico-político sobre la «distinción mosaica»” en R. M. Zamora (ed.), *Nuevas Teologías Políticas. Pablo de Tarso en la construcción de occidente*, Rubi (Barcelona), Anthropos (“Pensamiento crítico/Pensamiento utópico”), 2006, p. 192).

expresar al pueblo su omnipotencia, así que, inspirado por Dios, solicita ayuda a su hermano Aarón para que le ayude a articular el mensaje. Ambos se muestran excitados y sobrepasados por la nueva tarea que se les ha encomendado. Luchan entre ellos en sus intentos por comunicar lo incomunicable. Mientras tanto el pueblo de Israel es conocedor de las intenciones de Moisés de proclamar un nuevo Dios, pero al ser este incapaz de expresar sus pensamientos, es Aarón quien trata de transmitírselo a la gente de manera inteligible. El pueblo perplejo por las explicaciones de un Dios todopoderoso, invisible e inimaginable, rechaza seguir a los hermanos; pero Aarón los embauca con la realización de tres milagros y les dice que Dios los ha elegido sobre todos los pueblos y les concederá la tierra prometida si le veneran. Es entonces cuando el pueblo les sigue.

El segundo acto comienza con la ansiedad de un pueblo preocupado y dudoso por el posible abandono de su Dios, ya que Moisés, que había marchado al desierto en busca de las tablas de la Ley, lleva cuarenta días y cuarenta noches sin dar ninguna señal. El pueblo sumido en anarquía y miedo exige a Aarón que le devuelva sus dioses. Y este, que también empieza a estar escéptico por el regreso de Moisés, crea una imagen a venerar, el becerro de oro. El pueblo comienza a llevar a cabo sacrificios rituales a su nuevo ídolo, incrementando su agresividad y desinhibición, cuando el Moisés, que desciende del Monte Sinaí, aparece y reprocha a su hermano Aarón los nuevos rituales y la adoración a los iconos de su pueblo. Aarón, en cambio, defiende sus acciones diciendo que la existencia del pueblo de Israel está en juego. Moisés abatido, se siente incomprendido, para él la existencia carece de sentido sin la idea de Dios. Aarón negándose a ceder ante los reproches de su hermano, le contesta *astutamente*²⁷⁸ que incluso las tablas de la ley son un icono representativo de su Dios, son imagen y parte de la idea, y marcha con el pueblo de Israel hacia la Tierra Prometida, abandonando a un Moisés solitario en busca de la Palabra que le falta.

1.2. El análisis

Una de las primeras diferencias que se evidencia entre estos dos relatos del líder de la religión mosaica es la figura de Aarón, hermano de Moisés, que siendo un elemento esencial en la ópera de Schönberg para entender las antinomias musicales que el compositor muestra y

²⁷⁸ Es el concepto de astucia al que alude también Adorno en el *excursus* sobre Odiseo para significar esa renuncia a los instintos que es imprescindible aceptar en la historia de la civilización. “La historia de la civilización es la historia de la introyección del sacrificio. En otras palabras: es la historia de la renuncia. [...] La transformación del sacrificio en subjetividad se produce bajo el signo de la astucia, que ha formado siempre parte del sacrificio.” (Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, pp. 107-8).

describe en la ópera entre un Moisés defensor de la idea y la intelectualidad frente a un Aarón realista defensor de la sensualidad,²⁷⁹ no adquiere importancia alguna en la novela histórica de Freud, quien llega a dudar de su existencia:

Otro rasgo que se le atribuye merece nuestro particular interés. Moisés habría sido «torpe de lengua», es decir, había padecido una inhibición o un defecto del lenguaje, de modo que en las pretendidas discusiones con el rey necesitó de la ayuda de Aarón, al cual le considera hermano suyo. También esto puede ser verdad histórica y contribuiría a dar mayor vida al retrato del gran hombre. Pero es posible asimismo que tenga una significación distinta y más importante. *Podría ser que el texto bíblico aludiera, en ligera perífrasis, al hecho de que Moisés era de lengua extranjera, que no podía comunicarse sin intérprete con sus neogipcios semitas, por lo menos al comienzo de sus relaciones. Es decir, una nueva confirmación de la tesis de que Moisés era egipcio.*²⁸⁰

No obstante, con o sin Aarón, ambos narran la dificultad de Moisés de articular el mensaje divino. Freud por ser el Moisés egipcio extranjero entre el pueblo judío y Schönberg por padecer Moisés de tartamudez. Sin embargo, como apunta Yerushalmi, en el relato de Freud, Moisés no muestra dificultad alguna en comunicar la idea, sino que el problema de comunicación se halla en la transmisión de la tradición religiosa y en la capacidad de conseguir adeptos a través de generaciones. En Schönberg, en cambio, el problema se encuentra intrínseco en el lenguaje, siendo paradójicamente Aarón quien, sin captar la abstracción y la espiritualidad de Dios, es dotado de elocuencia y palabras, mientras que su hermano Moisés, verdadero mensajero de la palabra de Dios, de la Idea, de lo Absoluto, es relegado a la desarticulación. De ahí que el compositor atribuya el canto y la elocuencia a Aarón (tenor) y asigne solo la capacidad de habla, como símbolo de la incapacidad de expresión, a Moisés (bajo).²⁸¹ De hecho, es precisamente esta incapacidad de Moisés de

²⁷⁹ En nuestro análisis Moisés será visto como el portador de la civilización y Aarón como el portador de barbarie, el progreso frente a la regresión, Ilustración y mito en su relación dialéctica, pues Aarón en tanto que astucia se vuelve Ilustración y Moisés sucumbe a la imagen, al mito, con las Tablas de la Ley. De ahí que se entienda esta como una acabada obra inacabada, porque las contradicciones no pueden ser resueltas, porque lo Uno no puede ser dicho de manera idéntica y el uso que Schönberg hizo aquí de la disonancia, privada de toda tensión, hizo de la ópera una obra totalmente disonante, una obra privada de lo no-idéntico.

²⁸⁰ S. Freud: “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos” en *op. cit.*, p. 3257.

²⁸¹ Adorno lee esta asignación del habla a Moisés casi como una herejía de Schönberg quien otorga una capacidad a Moisés que no se sostendría por el relato bíblico escogido como texto sagrado y no respetado como tal por priorizar cuestiones artísticas (Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16, p. 467).

comunicar la idea de Dios a su pueblo sin la ayuda de imágenes uno de los principales conflictos que deja Schönberg sin resolver en la ópera.²⁸²

Jack Boss parte de estos conflictos irresueltos textual y musicalmente en el análisis de la ópera.²⁸³ El primero de ellos es introducido en los primeros compases del primer acto que Boss denomina “*Depths of God*” y “*Moses’ Understanding*”, en el que muestra la limitada habilidad de captar la idea. Para Jack Boss las decisiones musicales que presenta Schönberg en la ópera funcionan como *Leitmotiven*, es decir, motivos musicales portadores o descriptores de una idea concreta en la globalidad de la ópera. Este sucumbir sin fisuras a la dramaturgia wagneriana fue el motivo de que Adorno la calificase como obra tradicional, obra que hablaba como si fuera el lenguaje antiguo,²⁸⁴ en su, además, sometimiento a una construcción integral.

Así, la primera de las divisiones, “*Depths of God*” es la denominada división X + Y por Cherlin (también “*Divine*”) y por Lewin, y *Selektionmuster ID* por Schmidt, que consta del primer y el cuarto tricordio discreto (X), que son dados de manera vertical, y el hexacordo del medio de la serie (Y), que suele aparecer melódicamente en horizontal. Es esta una división que permite una serie de simetrías verticales y horizontales entre sus distintas series

²⁸² En el texto sobre la “distinción mosaica” Zamora presenta una interesante reflexión sobre esta incapacidad de representar el Absoluto que bien pudiera estar manifestándose en la ópera, “La incapacidad para desarrollar estrategias idealizadoras de la realidad o exculpadoras de dios, la incapacidad para compensar con mitos transmundanos los absurdos del curso histórico, en definitiva, la radical terrenalidad de Israel, se convierte paradójicamente en una forma singular de *capacidad* para dios llena de tensión no resuelta. Este es el origen de una forma de autocrítica radical de la religión, que bien podría considerarse una característica singular de la tradición judeo-cristiana. Se trata de la autocrítica que adopta la figura de una interpelación urgente a dios, a veces en forma de denuncia, otras en forma de lamento, a la vista del sufrimiento propio o de otros. Esta autocrítica religiosa de la religión desde las experiencias de sufrimiento parte de un tomar en serio dichas experiencias, de rechazar estrategias que las encubren, disimulan e integran en estructuras de sentido.” (J. A. Zamora: “Monoteísmo, intolerancia y violencia. El debate teológico-político sobre la «distinción mosaica»” en *op. cit.*, p. 203).

²⁸³ Jack Boss utiliza *Set Theory* para analizar la ópera. Es este un método analítico que se basa en una serie de combinaciones interválicas que constituyen el eje principal del lenguaje expresivo. Se tiene en cuenta el *pitch-class* o altura de sonido al que se le asigna un número del 0 al 11, en la escala cromática de Do a Si [C-B si adoptamos nomenclatura americana: C (Do), D (Re), E (Mi), F (Fa), G (Sol), A (La), B (Si)], resultando la siguiente escala cromática (Do 0, Do # / Re b 1, Re 2, Re # / Mi b 3, Mi 4, Fa 5, Fa # / Sol b 6, Sol 7, Sol # / La b 8, La 9, La # / Si b 10, Si 11), números que serán ordenados según aparezcan en la obra musical. Las series de doce sonidos podrán aparecer en estado Primario (P), invertidas (I), en retrogradación (R), o retrogradación invertida (RI). Cada serie primaria tendrá su inversión, su retrogradación y su inversión retrógrada. Se acompañará con un número que indicará cuál es la nota que da comienzo a la serie. Además, en el método *pitch-class* se contabilizan los semitonos que distan entre una nota y la siguiente, de manera que a una segunda menor se representará con un 1, porque dista un semitono entre una y otra nota de la segunda menor, a la segunda mayor un 2, a la tercera menor un 3, a la tercera mayor un 4, a la cuarta justa un 5, a la quinta disminuida-cuarta aumentada-tritono un 6, a la quinta justa un 7, a la sexta menor un 8, a la sexta mayor un 9, a la séptima menor un 10, a la séptima mayor un 11, y a la octava un 12 o un 0. Así también, la división de doce puede dividirse en dos hexacordos de 6, en tres tetracordos de 4, en cuatro tricordios de 3 o en tríadas.

²⁸⁴ Th. W. Adorno, “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16, p. 476.

combinatorias y dentro de una misma forma serial. Esta simetría musical la utiliza Schönberg para describir la perfección de lo Absoluto, la perfección de Dios, la perfección de la Idea. El siguiente ejemplo muestra los tres compases que dan comienzo a la ópera pertenecientes a esta división en los que el primer y último tricordio discreto de la serie P9 son seguidos del primer y último tricordio de la serie RI0 creando un espejo vertical [P9 <5-6> y <3-8> + RI0 <8-3> y <6-5>] que es la X de la división de Cherlin y Lewin, donde las tres primeras notas forman a su vez un espejo invertido con las tres últimas notas entre series; y creando además una simetría horizontal al superponer el P9 con RI0 entre los cuatro acordes, la denominada simetría Y, que es reforzada por la duración de los acordes (3 pulsos el primer tricordio P9 + 4 pulsos el cuarto tricordio de P9 y primer tricordio RI0 juntos + 3 pulsos el cuarto tricordio de RI0).

The image shows a musical score for six solo voices in three measures (m. 1, 2, 3). The score is in 12-tone serial style. Below the score is a diagram illustrating the vertical and horizontal symmetries of the chords. The diagram shows two series: P9 and RI0. P9 is represented by notes 9, 4, 10, 3, 8, 0. RI0 is represented by notes 11, 8, 0, 9, 1, 10. The diagram shows how these notes are grouped into trichords and how they relate to each other through vertical and horizontal symmetries. A vertical double-headed arrow labeled 'X: Vertical symmetry' indicates the relationship between the first and last notes of the trichords. A horizontal double-headed arrow labeled 'X: Horizontal symmetry' indicates the relationship between the notes of the two series. The diagram also shows the durations of the chords: 3 pulses for the first trichord of P9, 4 pulses for the fourth trichord of P9 and the first trichord of RI0, and 3 pulses for the fourth trichord of RI0.

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act I, scene 1, mm. 1–3: “Depths of God.” Schoenberg MOSES UND ARON, Copyright © 1951 by Schott Music GmbH & Co. KG, Copyright © renewed. All rights reserved. Used in the U.S. by permission of Belmont Music Publishers; used in the world excluding the U.S. by permission of European American Music Distributors Company, agent for Schott Music GmbH & Co. KG

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 336.

Estas mismas simetrías aparecen en los compases 11-13 en las seis voces solistas, las cuales cantan “*Lege die Schuhe ab*” [“Descálzate”] de los acordes X de P9 y “*Bist weit genug*

gegangen” [“Has ido muy lejos”] de los acordes X de RI0. Por su lado, la simetría de los respectivos hexacordos Y crean una simetría vertical entre ellos alrededor de E3/F3, y a su vez crean simetría dentro de sí mismos, el P9 en torno a E2 y el RI0 en torno a F4. Además, los hexacordos Y que aparecen en las cuerdas crean palíndromos horizontales: <+1, -2, +6, -2, +1>. En este caso también aparece simétricamente la duración entre las seis voces solistas y el coro que dice de manera hablada lo que estas cantan simultáneamente, aunque, y he aquí la simetría, comenzando tres pulsos después y acabando tres pulsos con respecto a las voces solistas en la primera de las frases “*Lege die Schuhe ab*” y empezando dos pulsos después y terminando dos pulsos antes en la segunda frase “*Bist weit genug gegangen*”.

Vertical symmetries in Y:

Symmetrical around F4

Symmetrical around E2 <+1, +1, +2, +1, +1>

Symmetrical around E3/F3 <+1, +1, +2, +1, +1>

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 337.

Estas simetrías representan o describen musicalmente la perfección de la idea, pero Schönberg no las presentará fácilmente audibles a lo largo de la ópera. Schönberg jugará con ellas en el desarrollo de los múltiples conflictos en los que se ve inmerso Moisés para comunicar la idea de lo divino al pueblo elegido y en las constantes luchas que tendrá con su hermano Aarón, quien considera que la complejidad de la perfección de Dios ha de ser representada

parcialmente por medio de imágenes para poder ser captada. De manera que el compositor en ocasiones presentará estas simetrías completamente inaudibles e invisibles, mientras que las hará completa o parcialmente perceptibles en otras ocasiones. Uno de los momentos de la ópera en que Schönberg difumina todas estas simetrías es en la escena 3 del segundo acto cuando el pueblo de Israel ha acabado sus orgías alrededor del becerro de oro y Moisés está a punto de aparecer en escena tras su regreso del Monte Sinaí. En este pasaje el hexacordo Y, que en el siguiente ejemplo se denominará Y2, formará un motivo cromático (que es utilizado a lo largo de la ópera para representar el carácter mágico que posee el becerro para distraer al pueblo de Israel alejándolo de Dios), y aparecerán, por el contrario, reminiscencias de las simetrías verticales de la división X. Por lo tanto, en esta escena, hacia el final de la ópera, Schönberg distorsiona el *Leitmotiv* de las profundidades de Dios resultando una sonoridad cromática que refleja la imposibilidad del pueblo de Israel de reconocer la perfección divina tras la vuelta al mundo de la sensualidad, la orgía y los sacrificios rituales.

m. 962 963 964 965 966

1st violins $\overline{\text{H}}$

celesta
2nd and 3rd violins
violas
harp
2nd and 4th horns
tuba

Y_2
6-1: chromatic tetrachord

$P_2:$ celesta and harp, m. 962	2	3 9	←	7 8 6	0 10 11	1 4 5	→	cbs., mm. 963-66
$I_5:$ violas, m. 962	5	4 10	←	0 11 1	7 9 8	6 3 2	→	2nd and 3rd violins, mm. 963-66

2nd and 3rd violins, m. 962 tuba, m. 962
 1st vn., m. 963
 2nd and 4th horns, m. 962 1st vn., mm. 964-65
 violas, m. 962 2nd and 3rd violins, mm. 963-66

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 962-66: "Depths of God" modified so that both rows progress in the same direction, and a chromatic hexachord is created from combining corresponding Y_2 trichords. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 340.

Para expresar cómo Moisés, portador de la idea, y Aarón, realista defensor de las imágenes y la idolatría para representar al único irrepresentable, captan las profundidades de Dios, Schönberg juega con estas simetrías en los pasajes que Boss recoge como "Moses' Understanding" y "Aaron's Understanding".

La división motívica que representa el entendimiento de Moisés aparece ya en el compás 8. Moisés capaz de captar la idea de Dios aparece vinculado a algunas de las simetrías verticales y horizontales relacionadas con la melodía Y. La particularidad que muestra la división de "Moses' Understanding" es que se genera como una presentación multidimensional de hexacordos a partir de dos nuevas series, RI1 y P7, que no son combinatorias entre sí. De manera que la figura de Moisés en la ópera capta algunas de las simetrías propias de las profundidades de Dios.

m. 8 9 10 11

english horn
horn

1st vas.,
vcls.

tuba

Moses

Ein - zi - ger, e - wi - ger, all - ge - gen - war - ti - ger, un - sicht - bar - er und un - vor - stell - bar - er Gott!

Vowels & diphthongs:

"ei" "eh" "ah" "oo" "oo" "aw," just short of "oh"

RI₁ P₇ Y: $\langle +1, -2, +6, -2, +1 \rangle$

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act I, scene 1, mm. 8–11: "Moses' Understanding of God."
Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 342.

Por su parte, aunque el entendimiento que Aarón tiene de Dios aparece también en los primeros compases de la ópera (mm. 124 y ss.), Boss analiza la escena del final para describir el “*Aaron’s Understanding*” cuando, habiendo ya vuelto Moisés del Monte Sinaí y habiéndose encontrado con el pueblo de Israel alejado totalmente de la divinidad y la perfección de Dios, venerando a imágenes y rituales orgiásticos que nada tienen que ver con la intelectualidad y la abstracción del monoteísmo o religión mosaica, Aarón trata de convencer a Moisés de que las imágenes, aunque no suficientes para captar todos los aspectos de la divinidad, pueden ayudar a educar al pueblo en la fe de su Dios. Finalmente, y dados los constantes reproches de Moisés, con gran astucia, Aarón recuerda a Moisés que, incluso, sus tablas de la Ley son una imagen. En esta división motívica, Schönberg otorga a Aarón la capacidad de recrear las simetrías vertical y horizontal de la división X + Y que da comienzo a la ópera, aunque de diferente manera. Las simetrías aparecen entre las flautas y el canto elocuente y seductor del tenor Aarón, que generan un espejo vertical en torno a G#4 y A4 (similar a la verticalidad de los acordes X de los primeros ejemplos), así como una simetría horizontal que revierte los *pitch-class* de la melodía de Aarón en la melodía de la flauta. Por medio de estas visuales simetrías Schönberg muestra cómo Aarón, en su entendimiento de Dios, trata de conducir al pueblo hacia la divinidad del Dios invisible a través de imágenes.

m. 1073 1074 1075
 flutes
 bass cl., bsns., harp
 Aaron
 2nd violins, violas, 1st trombone
 Aaron: P₇: 7 8 2 0 1 11 5 3 4 6 9 10 RI₁₀: 7 8 11 1 2 0 6 4 5 3 9 10
 1st trombone, violas, 2nd violins: 3-3 3-11 3-11 3-3
 flutes: I₁₀: 10 9 3 5 4 6 0 2 1 11 8 7 R₇: 10 9 6 4 3 5 11 1 0 2 8 7
 bass cl., bsns., harp: 3-3 3-11 3-11 3-3
 (almost) vertical pitch-interval symmetry
 flutes: -7 +1 -4 +1 +7 (+1 -5) +1 -4 +1 +5
 Aaron: 3-5 3-4 pc retro 3-4 3-5
 +7 -1 +4 -1 -7 (+11) -7 -1 +4 -1 -5
 Horizontal pc and set-class symmetry

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 5, mm. 1073–75a: “Aaron’s Understanding of God.” Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 344.

Por tanto, una constante en la ópera es el conflicto que se da entre Moisés y Aarón sobre la representación o no representación de Dios a través de la imagen,²⁸⁵ es decir, la superioridad de la abstracción sobre la experiencia sensorial, elemento relevante, asimismo, en el *Moisés y el monoteísmo* de Freud:

Entre los preceptos de la religión mosaica se cuenta uno cuya importancia es mayor de lo que a primera vista se sospecharía. Me refiero a la prohibición de representar a Dios por una imagen; es decir, a la obligación de venerar a un Dios que no es posible ver. [...] su nombre no tuviera nombre ni imagen, pero también podía tratarse de una nueva precaución contra las intromisiones de la magia. En todo caso, esta prohibición tuvo que ejercer, al ser aceptada, un

²⁸⁵ El mismo Adorno en su ensayo sobre la ópera aborda el tema de la prohibición de imágenes desde lo musical y critica a Schönberg el haber seleccionado el lenguaje sin imágenes, la música, para Aarón y la palabra, la expresión de lo inexpresable, para Moisés. Aunque recuerda que la música en el proceso de racionalización y de dominio de materiales aprendió a imitar, tal y como se ha desarrollado en la sección sobre la estética del sentimiento y formalismo musical en el capítulo 2, y por eso Schönberg se vio abocado a la ironía de recurrir al lenguaje sin imágenes para el portador de la imagen y la mediación, y al concepto de la palabra para quien acabó siendo “imagen de lo carente de imagen.” (Th. W. Adorno, “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16, p. 467).

profundo efecto, pues significaba subordinar la percepción sensorial a una idea decididamente abstracta, un triunfo de la intelectualidad sobre la sensualidad y, estrictamente considerada, una renuncia a los instintos, con todas sus consecuencias psicológicamente ineludibles.²⁸⁶

Esto es, para Freud y para Schönberg, Moisés y la religión mosaica representan el fin de la magia y la mitología, el desencantamiento del mundo del proceso ilustrado y la era moderna donde reina la razón. Sin embargo, al igual que Adorno y Horkheimer describían en el primer *excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración* a Odiseo como mito e ilustración, Freud y Schönberg también aluden a una constante regresión en la búsqueda del progreso de la intelectualidad.²⁸⁷ En la ópera esta constante recaída, la vuelta a la magia y la brujería, aparece a través del cromatismo, tetracordo cromático, que Boss denomina “Magic of the Image”.

2. La magia, el encantamiento, el Becerro de Oro, el origen de la civilización

En el primer acto, en la escena 1, en los compases 44-47, aparece por primera vez el tetracordo cromático cuando Dios predice los tres milagros a Moisés, cuyo texto dice: por tu vara te escucharán y admirarán tu sabiduría (primer milagro); después por tu mano creerán en tu poder (segundo milagro); y sentirán en las aguas del Nilo que su propia sangre les domina (tercer milagro). Esta división de “*Magic of the Image*” va apareciendo gradualmente. En el compás 44, donde se predice el primer milagro, la serie P0 es dividida en dos hexacordos, pero solo representa la magia de la imagen el primero de ellos que a su vez está dividida en diadas contiguas (sopranos y altos) más un tetracordo cromático (mezzo-sopranos), que es doblada por algunos instrumentos. El segundo hexacordo no forma parte de esta división motivica. En el siguiente compás, donde se predice el segundo milagro, se repite un dibujo similar al del primer milagro, las seis voces solistas y los instrumentos que las doblan dividen

²⁸⁶ S. Freud: “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos”, *op. cit.*, p. 3306.

²⁸⁷ Adorno recoge en su ensayo “El psicoanálisis revisado” que Freud “acepta, si no acríticamente, sí de forma resignada, la civilización que fuerza la privación. En nombre del principio de realidad justifica los sacrificios mentales del individuo sin someter a un examen racional el principio de realidad mismo” (Th. W. Adorno, “El psicoanálisis revisado” (1952), AOC 8, p. 37). Así, Maiso señalaba al psicoanálisis como el aliado fundamental, pues “la teoría crítica de la sociedad no podía buscar las fuerzas motoras de la barbarie socializada únicamente en la estructura social externa, sino también en la dinámica psíquica interna.” (J. Maiso: “La subjetividad dañada. Teoría Crítica y psicoanálisis” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, 2013, 2013, p. 141).

en dos la serie I3, apareciendo también solo la primera parte de la magia de la imagen dividida en una díada cantada por las soprano y las alto, y un tetracordo cromático cantado por las mezzo-soprano. En los compases 46 y 47, en cambio, la división “*Magic of the Image*” aparece completa: las altos y los tenores cantando las dos primeras y las dos últimas notas de la serie R6 $\langle 9,8 \rangle$ y $\langle 7,6 \rangle$ en vertical; en las soprano y las mezzo-soprano aparece el tetracordo contiguo $\langle 5,3,2,4 \rangle$ mientras el piccolo dobla $\langle 3,5 \rangle$; y los barítonos y los bajos cantan el tetracordo $\langle 10,0,11,1 \rangle$, mientras que los violines tocan también esos mismos sonidos $\langle 0,11,1,10 \rangle$.

En esta primera aparición de “*Magic of the Image*” Schönberg no muestra todo el potencial de esta división. Sin embargo, ya en los compases 44 y 45, en los instrumentos que no doblan las voces Schönberg presenta lo que Cherlin, en su análisis, denomina “STOP-POST” relación entre los tetracordos interiores, donde las alturas de sonidos sufren la misma alteración en el orden que las letras de la palabra STOP. Así el $\langle 10,8,9,11 \rangle$ de las trompas en el compás 44 (P0/h2) es respondido por el $\langle 8,10,9,11 \rangle$ de la celesta en el compás 45. Y la relación “STOP-TSOP” entre la celesta del final del compás 44 $\langle 7,5,6,4 \rangle$ (P0/h1) y el oboe y la primera trompa (RI3/h1) que responden en el compás 45 con $\langle 4,6,7,5 \rangle$. De manera que se representa una simetría de *pitch-class* horizontal que simboliza la capacidad de la imagen visual de mostrar parcialmente la perfección de Dios.

m. 43 44 45 46 47

1st oboe celesta 1st oboe

1st & 2nd hrs.

sop./2nd fl. sop./2nd fl.

alto/E.H. mezzo/2nd cl. alto/E.H.

mezzo/2nd cl. ten./2nd bsn.

ten./2nd bsn. bar./bass cl., bass/2nd vcls.

bass/2nd vcls. bar./bass cl. bass/2nd vcls.

solo voices, doubling instruments

speaking chorus

Von die-ner Stab. Von die-ner Hand. Vilm - ler, was ih - ren Blut be - feh - len. f

Die-ner Kraft. Die-ner Kraft. Vilm - ler, was ih - ren Blut be - feh - len. f

Die-ner Kraft. Die-ner Kraft. Vilm - ler, was ih - ren Blut be - feh - len. f

m. 44 ten./2nd bsn., bar./bass cl. m. 45 bar./bass cl., bass/2nd vcls. mm. 46-47

P₀: 0 1 7 5 6 4 10 8 9 11 2 3

sop./2nd fl. mezzo/2nd cl. alto/E.H. Bass/2nd vcls.

I₃: 3 2 8 10 9 11 5 7 4 6 1 0

sop./2nd fl. mezzo/2nd cl. alto/E.H. ten./2nd bsn. bar./bass cl., bass/2nd vcls.

R₆: 9 8 5 3 2 4 10 0 11 1 7 6

sop./2nd fl., mezzo/2nd cl. (+ violins, rotated) alto/E.H., ten./2nd bsn.

1st & 2nd hrs. 1st & 2nd hrs. P O S T

P₀/h₂: S T O P 10 8 9 11 2 3 P₀/h₁: 0 1 7 5 6 4

RI₃/h₁: 0 1 4 6 7 5 I₃/h₁: 3 2 8 10 9 11

1st oboe celesta 1st oboe celesta

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act I, scene 1, mm. 43-47: "Magic of the Image." Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 347.

Sin embargo, Cherlin, a diferencia de Boss, no considera que la primera aparición de "Magic of the Image" sea en los compases previamente analizados, sino que ubica esta en la cuarta escena del primer acto cuando Aarón realiza los tres milagros para convencer a la gente de la omnipotencia de Dios. Yerushalmi en su estudio sobre estas dos obras de Moisés llama la atención sobre cómo tanto Schönberg como Freud convencidos de la pureza de Moisés como auténtico portador de la idea de Dios borran todo rastro de antropomorfismo, magia y encantamiento de su figura, y, transformando ligeramente el relato bíblico, los trasladan a Aarón, en el libreto de Schönberg, y a los hipotéticos Yahvé medianita y Moisés medianita, en el relato de Freud,²⁸⁸

No podemos eludir la impresión de que este Moisés de Qadesh y Madián, al que la propia tradición pudo atribuir la erección de una serpiente de bronce que oficiara como divinidad curativa, es un personaje muy distinto del magnífico egipcio inferido por nosotros, que dio al

²⁸⁸ Y. H. Yerushalmi: "The Moses of Freud and the Moses of Schoenberg - On Words, Idolatry, and Psychoanalysis" en *op. cit.*, p. 9.

pueblo una religión en la cual condenaba con la mayor severidad toda magia y hechicería. Nuestro Moisés egipcio quizá no discrepara del Moisés medianita en menor medida que el dios universal Aton del demonio Jahve, habitante del monte sagrado.”²⁸⁹

La música que acompaña la vinculación de Aarón con elementos mágicos es denominada por Boss como “*Aaron’s Handiwork*” I-IV, que refiere a la textura que aparece en los compases posteriores a la presentación del becerro al pueblo de Israel en la escena tercera del segundo acto por parte de Aarón. Tres de las cuatro obras de Aarón utilizan para su primer o segundo hexacordo parte de lo que se ha denominado “*Aaron’s Understanding*” y para el otro hexacordo utiliza las divisiones que Cherlin denominaba magia, ilusión y engaño. Así, por ejemplo, la tercera de las divisiones de “*Aaron’s Handiwork*” está relacionada con el segundo hexacordo “*Schlange*” de Cherlin, que representa el milagro de la conversión de la vara de Moisés en una serpiente en la escena cuarta del primer acto. Esta división de la serpiente crea, además, dos *sets* pertenecientes al *set-class* 3-5 propio del primer acorde X de “*Depths of the God*”; característica que comparte a su vez con el “*Aaron’s Handiwork*” II de Boss, que produce también el *set-class* 3-3 del segundo acorde X. Las tres primeras obras de Aarón presentan además varias invariencias entre distintas formas seriales combinatorias como símbolo de su propiedad mágica. Esta característica ligada a la asociación de estas divisiones con otros *Leitmotiven* de la ópera la relaciona Boss con la gradual transformación que se da en el pueblo de Israel tras la creación del Becerro de Oro por parte de Aarón, que les conduce a un estadio de asesinato, destrucción y violación, no sin mantener alguno de los elementos de la división “*Depths of the God*”, como son los *set-class* 3-5 y 3-3 ya mencionados de los acordes de X de la partición X + Y, y, en consecuencia, vinculación o lejanía con la divinidad.

Por tanto, los “*Aaron’s Handiwork*” se caracterizan por su forma combinatoria y reflejan cómo pasa el pueblo de Israel de la comprensión de Dios a la ilusión, la decepción y la magia. En ellos se compaginan los hexacordos de “*Aaron’s Understanding*” con las divisiones de Cherlin de “*Illusion*” (m. 331) y “*Schlange*” (mm. 332-333). En el compás 334 aparece nuevamente el hexacordo de “*Aaron’s Understanding*”, y entre los compases 335 y 336 las series P11 e I2 son sujetas a la división de “*Aaron’s Handiwork*” II, donde la inclusión de dos series combinatorias permite la creación de tricordios intercambiables, que representan las propiedades mágicas y el encantamiento que el Becerro de Oro, la representación visual de Dios, está provocando en el pueblo de Israel.

²⁸⁹ S. Freud: “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos”, *op. cit.*, p. 3259.

m. 331 332 333 334 335 336 337 338

1) *Aaron's Handiwork II: Aaron's Understanding + Illusion h2* 3) *Aaron's Understanding* 5) *Aaron's Handiwork III: Schlange h2 + Schlange h2*

bsns., cbsn., m. 331: 2nd vertical in cbs., set class 3-3 m. 331: 3-5

P₁₁: $\begin{matrix} 11 & 0 & 6 & 4 & 5 & 3 \\ 9 & 7 & 8 & 10 & 1 & 2 \end{matrix}$

1st vertical in cbs., m. 331: set class 3-5 3rd vertical in cbs., mm. 331-32: 3-3

R₁₁/h₂: $\begin{matrix} 3 & 5 & 4 & 6 & 0 & 11 \\ 2 & 1 & 7 & 9 & 8 & 10 \end{matrix}$

1st vertical in vcls., 1st vertical in cbs., m. 334: 3-3

2nd vertical in vcls., 2nd vertical in cbs., m. 334: 3-3

2nd vertical in bsns./cbsn., m. 337, 1st vertical in cbs., m. 338: 3-5

1st trombone, 1st vertical in cbs., mm. 337-38: 3-5

3rd vertical in cbs., m. 334: 3-5

1st vertical in bsns./cbsn., 2nd vertical in cbs., m. 337: 3-4

3rd vertical in bsns./cbsn., 1st vertical in cbs., m. 337: 3-4

2) *Aaron's Handiwork III: Schlange h2 + Schlange h2*

1st vertical in cbs., m. 332: 3-5

P₁₁: $\begin{matrix} 11 & 0 & 6 & 4 & 5 & 3 \\ 9 & 7 & 8 & 10 & 1 & 2 \end{matrix}$

bsns., cbsn., m. 332, 1st vertical in cbs., m. 333: 3-5

1st vertical in vns., 2nd vertical in vcls., 3rd vertical in cbs., m. 335: 3-3

1st vertical in vcls., 2nd vertical in cbs., m. 335: 3-5

1st trombone, mm. 335-36: 3-3

1st vertical in cbs., 3rd vertical in bsns./cbsn., m. 336: 3-5

2nd vertical in cbs., m. 332: 3-4

bsns., cbsn, mm. 332-33: 3-4

2nd vertical in vns., 1st vertical in cbs., m. 335: 3-3

2nd vertical in vcls., 1st vertical in cbs., m. 335: 3-3

1st vertical in bsns./cbsn., 2nd vertical in cbs., m. 336: 3-5

2nd vertical in bsns./cbsn., m. 336: 3-3

2a) *Aaron's Handiwork I/h1: Illusion h1*

R₁₂/h₁: $\begin{matrix} 11 & 0 & 3 & 5 & 6 & 4 \end{matrix}$

2nd vertical in vcls., 3rd vertical in cbs., m. 333: 3-4

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 331-38a: "Aaron's Handiwork" I-III. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 363.

La división correspondiente a la cuarta obra de Aarón no establece más estas series combinatorias que es convertida en anti-combinatoria al retrogradar la segunda de las series. En vez de crear tricordios intercambiables, produce tricordios dentro de los hexacordos de la forma lineal anti-combinatoria, que presenta dos notas en común ($\{0,3,4\}$ de P₁₁ y $\{0,4,5\}$ de R₁₂). Además, utiliza la fórmula n-1 *pitch-class* simulando que se da un desarrollo motívico, textura imitativa, en los viento-madera sobre ostinato de cuerdas que aparece en los compases 354-355: $\langle +16,-1 \rangle$ en los oboes, contestado por los fagots $\langle +17,-1 \rangle$, al que responden los clarinetes con un $\langle +19,-1 \rangle$.

m. 354: Aaron's Handiwork IV. P₁₁: 11 0 6 4 5 3 9 7 8 10 1 2. oboes: set class 3-3 vertical: 3-3. 2nd low string vertical: 3-3. bassoons: 3-11. 1st low string vertical: 3-5. 3rd low string vertical: 3-5.

m. 355: Aaron's Handiwork IV. RI₂: 11 0 3 5 6 4 10 8 9 7 1 2. bassoons: 3-4. oboes: 3-5. 1st low string vertical: 3-11. 2nd low string vertical: 3-4. clarinets: 3-5. bassoons: 3-4. P₁₁/h₂: 9 7 8 10 1 2. 1st low string vertical: 3-5.

m. 356: Aaron's Understanding. P₁₁: 11 0 6 4 5 3 9 7 8 10 1 2. 2nd low string vertical: 3-3. 1st low string vertical: 3-11.

m. 357: Aaron's Understanding + Schlange h₂. RI₂/h₁: 11 0 3 5 6 4. bassoons: 3-11. 2nd low string vertical: 3-4.

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 354–57: “Aaron’s Handiwork” IV. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 365)

Tras las cuatro divisiones correspondientes a “Aaron’s Handiwork”, el *Leitmotiv* de “*Magic of the Image*” vuelve a aparecer en escena, habiendo ya el pueblo de Israel obtenido el Becerro de Oro requerido a Aarón para tener algo a lo que venerar y poder mantener su fe. Es este un pasaje orquestal que funciona como clímax de la “*Dance of the Butchers*” en el que Schönberg juega con la división “*Magic of the Image*” y sus pasajes cromáticos para reflejar el influjo en hacer el mal que el Becerro está ocasionando en el pueblo de Israel, que antecede a la sucesión de pecados e ilusiones que se desencadenarán a partir del compás 454. En él aparecen las seis formas seriales que se recogen de manera invariante en “*Magic of the Image*”, P₈, RI₁₁, P₀, RI₃, P₄ y RI₇, con sus correspondientes retrógrados, y generan una masa cromática de diversos tetracordos cromáticos en las distintas voces instrumentales

<6,4,5,7>, <2,0,3,1>, <11,9,10,8>, <0,2,1,3>... produciéndose confusión en el oyente sobre qué forma serial está sonando en cada momento.

bottom vns./vas., mm. 425-26

vcls. and obs., mm. 425-28, obs. and cls., mm. 425-28

4th hn./2nd bsn., mm. 423-25

P₈: 8 9 | 3 1 2 0 | 6 4 5 7 | 10 11 | R₈: 11 10 | 7 5 4 6 | 0 2 1 3 | 9 8

RI₁₁: 8 9 | 0 2 3 1 | 7 5 6 4 | 10 11 | I₁₁: 11 10 | 4 6 5 7 | 1 3 2 0 | 9 8

P₀: 0 1 | 7 5 6 4 | 10 8 9 11 | 2 3 | R₀: 3 2 | 11 9 8 10 | 4 6 5 7 | 1 0

RI₃: 0 1 | 4 6 7 5 | 2nd hn./1st bsn., mm. 423-25 | top vns./vas., mm. 425-26 | obs. and cls., mm. 426-28

P₄: 4 5 | 11 9 10 8 | 2 0 1 3 | 6 7 | I₃: 3 2 | 8 10 9 11 | 5 7 6 4 | 1 0

RI₇: 4 5 | 8 10 11 9 | 3 1 2 0 | 6 7 | R₄: 7 6 | 3 1 0 2 | 8 10 9 11 | 5 4

vcls. and obs., m. 423 | bottom vns./vas., 4th hn., mm. 426-28 | vcls. and obs., mm. 425-28, obs. and cls., mm. 426-28

1st tpt. and obs., m. 424 | top vns. and vas., 2nd hn., mm. 426-28

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 423-28: "Magic of the Image." Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 349)

Como pasaje de transición entre los motivos de "Aaron's Handiwork", compuesto por tetracordos contiguos y discretos más díadas, y la siguiente aparición de "Magic of the Image" Schönberg introduce las denominadas por Boss "Alternating Dyads", que forman también parte de la "Dance of the Butchers". Díadas de las series R7, I10 y P7 van alternándose entre los diversos instrumentos (compases 409-412), apareciendo reminiscencias de "Aaron's Understanding" en el compás 410 en las trompas y los violonchelos que tocan el primer hexacordo de P7, aunque difuminándose en un tricordio discreto y un tricordio no contiguo en el segundo hexacordo de la serie. A partir del compás 411 no solo se alternan las

díadas, sino que esta alternancia también se da entre las series P7 e I10. También aparecen elementos de “*Aaron’s Handiwork*” al compaginar el primer hexacordo de “*Aaron’s Understanding*” con el segundo hexacordo de la división que Cherlin denomina “*Schlange*”. El efecto sonoro de este pasaje es una mezcla armónico-melódico entre la música que acompañaba el comienzo de la escena de los *Leitmotiven* “*Aaron’s Handiwork*” y las “*Alternating Dyads*”. Además, los compases 411 y 412 comienzan con díadas cromáticas (<G4-Ab4> oboes 411 y <Bb6-A6>) que anticipan el cromatismo característico de “*Magic of the Image*”.

The image shows a musical score for measures 409-413 of Schoenberg's *Moses und Aron*. The score is for a large orchestra, including flute/piccolo, oboes, horns, mandolins/celesta/piano/harp, trumpets, violins, violas, cellos, and trombones. Below the score, there are several diagrams showing the pitch classes for various instruments. Each diagram consists of a sequence of numbers representing pitch classes, with arrows pointing to the specific instruments playing each note. For example, the first diagram shows R7: 10 9 6 4 3 5 11 1 0 2 8 7, with arrows pointing to flute/piccolo (backwards), violins (6-Z25), celesta/piano (4-2), and violas/trumpets (6-Z25). Other diagrams show I10: 10 9 3 5 4 6 0 2 1 11 8 7, with arrows pointing to 1st oboe (6-Z47), mandolins/celesta/piano/harp (6-Z25), cellos (6-Z25), horns 1 & 3 (6-Z19), 1st horn (6-Z19), 3rd trombone & tuba (6-Z25), 1st trombone (6-Z19), cellos (3-5), cellos (3-4), flutes 1-3 (6-Z47), oboes 1-3, mandolins/harp (3-5, 3-4), trumpets 1-2 (6-Z25), violas (6-Z19), cellos (3-5), and trombones 1-3 (3-5, 3-4).

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 409–13: “Alternating Dyads.” Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: “Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God” en J. Boss, *Schoenberg’s Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge University Press, 2014, p. 367.

Boss analiza una última aparición del *Leitmotiv* “*Magic of the Image*” hacia el final de la tercera escena, la escena del Becerro de Oro, del segundo acto. Son los compases 881-888 en los que se alternan tetracordos discretos característicos de la figura de Moisés con tetracordos cromáticos relacionados con el becerro de oro y su capacidad de confundir al pueblo de Israel, como representación de la lucha interna entre el Dios de Moisés y el Becerro de Oro como

idolatría a la imagen y a los dioses visuales en la que se hallaba el pueblo. Se trata de una antifonía a dos partes que se divide en dos familias de instrumentos. El primer grupo (compases 881-883) consta a su vez de tres partes que contienen el instrumento melódico y el acompañamiento de acordes [violines acompañados de trompas; tres *piccolos* acompañados de violas y violonchelos; primera trompeta acompañada de trombones y tuba). Las tres partes melódicas siguen la misma estructura: dividen el primer hexacordo de la serie correspondiente en díadas rítmicamente [violines: P2/h1; *piccolos* R2/h1; trompetas I5/h1]. Pero lo realmente interesante ocurre en el grupo instrumental que acompaña a la melodía, ya que cada uno de ellos empieza con un acorde formado en posición 0-3, es decir, un tetracordo discreto, que progresa hacia un acorde en posición 2-5 o tetracordo cromático. Esto es, una vez más Schönberg juega con el material musical para reflejar la lucha del pueblo de Israel entre el Dios único, inimaginable, invisible e inaudible, frente a la veneración de las imágenes y los dioses sensoriales. Lucha que es interrumpida por los compases 883-884 donde aparece el otro grupo de la antífona que corresponde al *Leitmotiv* todavía no analizado “*Revelry*” II y que vuelve a aparecer en los compases 884-887.

The image shows a musical score for Schoenberg's *Moses und Aron*, Act II, scene 3, measures 881-888. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed are: 2nd trumpet, mandolin, cello, harp, piano; oboe, clarinet; bass clarinet, bassoon; cello, harp, piano; violins (piccolo); horns; violas and cellos, glockenspiel, and xylophone; 1st trumpet; and trombones, tuba. The score is divided into measures 881 through 888. Below the score, there are arrows indicating the progression of tetrachord partitions: discrete to chromatic, and chromatic to transitional or discrete. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*.

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 881-88: conflict between the discrete and chromatic tetrachord partitions. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

The image shows a musical score for 'Revelry II' with two main sections. The left section includes parts for violins (P2/h1, P2/h2), horns (I5/h1, R2/h2), piccolos (R2/h1), glockenspiel (RI5/h1), 1st trumpet (I5/h1), and tubas (P2/h1). The right section includes parts for violins (P2/h2), horns (R2/h2), piccolos (R2/h2), glockenspiel (RI5/h2), 1st trumpet (I5/h2), and tubas (RI5/h2). Each part is represented by a sequence of numbers in boxes, indicating pitch classes. Some parts are circled in red.

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 352-3.

3. El origen de la religión, período de latencia, orgías y muerte de las 4 Vírgenes desnudas

Aunque en el libreto de Schönberg no se alude en ningún momento al asesinato del Moisés egipcio por parte del pueblo elegido,²⁹⁰ hay algo muy similar entre los textos del compositor y del psicoanalista a la hora de relatar la vuelta del pueblo de Israel a sus antiguos dioses politeístas. Freud en su *Moisés y el Monoteísmo* rememora su ensayo *Totem y Taboo* (1912-3) para explicar la vinculación de la religión al totemismo surgido tras un período de lujuria y placer que sigue el asesinato del padre primigenio. La hipótesis que describe Freud, tomada de su más temprano ensayo, es que en los orígenes, en un estadio remoto de la humanidad, el ser humano habitaba en hordas dominadas por un macho todopoderoso, padre de la horda entera, que ejercía su poder de manera brutal, cruel y violenta. Todas las mujeres de la horda le pertenecían, madres e hijas de su horda, como mujeres robadas de hordas vecinas. Los hijos varones, en cambio, tenían un nefasto destino; sobrevivían raptando mujeres y aspirando crear una nueva horda en la que ocupar un puesto similar al de su padre. Los menores, gozando de la predilección de la madre, podían optar a ocupar el puesto del padre a su muerte. Si se consideraba que alguno de los hijos quería hacerse con alguna de las mujeres de la horda podía ser castrado, asesinado o proscrito. Así, los hermanos desterrados, congregados en una comunidad, se organizaron y mataron al padre, devorando posteriormente su cadáver crudo,

²⁹⁰ Como ya se ha mencionado anteriormente, y siguiendo a Zamora, poco encaje tiene la tesis del Moisés egipcio con el relato bíblico y con los hechos históricos.

mostrando así una relación ambivalente hacia su figura: de odio a la vez que veneración como modelo al que imitar.

A este acto le siguieron constantes luchas, peleas y asesinatos entre los hermanos que aspiraban a ocupar el puesto que había dejado vacante el padre asesinado. Finalmente, llegaron a un consenso y pactaron una especie de contrato social en fraternidad, creando la primera forma de organización social basada en la renuncia a los instintos, las obligaciones recíprocas, y la implantación de las instituciones, es decir, la creación de las leyes y la moral. Se implantó asimismo el matriarcado y la veneración al tótem, un animal fuerte y temido, como símbolo del padre asesinado y de la ambivalente relación hacia el mismo, al que en un día festivo se mataba y comía como conmemoración al hecho liberador de los hijos frente al padre.

Freud no duda en afirmar que el totemismo es la primera forma de religión, que evolucionó con la humanidad, quien acabó dotando de forma antropomórfica al objeto venerado, es decir, a los dioses, considerando además que podemos encontrar reminiscencias de estas costumbres primitivas en los actuales ritos religiosos. Mas la evolución no paró en la humanización del tótem, sino que continuó hasta alcanzar el monoteísmo del Moisés egipcio (cuyo origen se hallaba en la religión de los faraones), un monoteísmo que fue impuesto al *pueblo elegido*, en el que toda imagen de Dios fue prohibida, pues el Dios único y todopoderoso era irrepresentable. Ante las exigencias de esta nueva fe, el pueblo se acabó revelando y mató a su *pater*, repitiendo el acto primigenio de las hordas de tiempos primitivos.²⁹¹ Sin embargo, tras un período de latencia, en el que la muerte del padre es olvidada, el pueblo de Israel recuperó su religión monoteísta, sintiéndose orgulloso y superior por su progreso en la intelectualidad, aunque teniendo reminiscencias del crimen cometido y constantes retornos de lo reprimido.

El pueblo judío abandonó la religión de Atón que le había dado Moisés, dedicándose a la adoración de otro dios, poco diferente de los Baalim que veneraban los pueblos vecinos. Todos los esfuerzos de las tendencias distorsionantes ulteriores no lograron ocultar esta circunstancia humillante. Mas la religión mosaica no había desaparecido sin dejar rastros, pues se mantuvo algo así como un recuerdo de ella, una tradición, quizá oscura y deformada. Y esta tradición de

²⁹¹ Adorno también recogía lo que distaba de lo imaginario a lo real por lo que se refería a este asesinato primigenio que apuntaba Freud: “en el tránsito de lo imaginario psicológico a la realidad histórica, olvida Freud la modificación, por él mismo descubierta, de todo lo real dentro del inconsciente y por eso extrae conclusiones erróneas sobre sucesos reales como el asesinato del padre por la horda primordial.” (Th. W. Adorno, “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 57).

un pasado grandioso fue la que siguió actuando en la penumbra, la que poco a poco fue dominando el espíritu del pueblo, y por fin llegó a transformar al dios Jahvé en el dios mosaico, despertando a nueva vida la religión de Moisés, instituida muchos siglos atrás y luego abandonada.²⁹²

Es precisamente este período de latencia, tras el crimen cometido, esta experiencia traumática, lo que acontece en la escena del Becerro de Oro (Acto II: Escena 3). Tras el asesinato simbólico de Moisés, en la desaparición de este en el Monte Sinaí, el pueblo abandona su creencia en un único Dios y vuelve a la veneración de su tótem y de sus dioses politeístas y sensoriales, a un estadio más primitivo movido por instintos naturales, aunque no sin experimentar manifestaciones del padre aniquilado. Además del motivo de la magia de la imagen que aparece en la escena del Becerro de Oro y de las apariciones de Aarón en la misma, hay otros motivos musicales propios de esta escena que nos conducen a interpretarla en relación al período de latencia mencionado por Freud.

Boss denomina el primero de estos motivos “*Revelry*” I que aparece hasta tres veces en la escena; el primer pasaje asociado con P9 acompaña a la gente que se prepara para el sacrificio del becerro de oro al comienzo de la misma (representando la vuelta del pueblo de Israel a los antiguos dioses politeístas). Es este un pasaje compuesto por un elemento pentatónico (5-35 (02479)) y otro elemento diatónico (7-35 (013568T)) que produce una sonoridad tonal e, incluso, bitonal, reflejo de la regresión del pueblo de Israel en el progreso de la intelectualidad, es decir, en el contexto de la música serial. Así, en los primeros compases del pasaje analizado (compases 371-379), formado sobre las series P9 y R9, la cuerda toca un *ostinato* basado en un acorde de quinta perfecta que va de <C3,G3,D4> a <G3,D4,A4> a <D4,A4,E5> y vuelve. Al estar enfatizado el C3 entre los compases 371-374 como si fuese una nota pedal, la sensación sonora es de una escala pentatónica en torno a C ({0,2,4,7,9}). A su vez, el complemento <10,3,1,5,6,8,11> tiene como centro el Db, resultando una sonoridad propia de una escala mixolidia sobre Db. A esta superposición de la escala pentatónica de C sobre escala mixolidia de Db le sigue un pasaje sobre RI0 e IO que progresa de una sonoridad tonal hacia una sonoridad más disonante reflejando, el incremento de la influencia del Becerro de Oro en el pueblo de Israel. Pese a la también división en cinco más siete, no hay especial énfasis en ninguna de las notas, evitando crear esa sensación de centro tonal.

²⁹² S. Freud: “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos”, *op. cit.*, p. 3279.

m. 371 372 373 374

violins, violas

cellos

triangle
tambourine

la re do, mi fa sol, mi fa sol sol, te te mi fa sol, fa sol re do, la

ff xylo., mands., cel., piano, hp.

f *p*

violins, violas, cellos: 5-35 (pentatonic on C)

P₉: 9 10 4 2 3 1 7 5 6 8 11 0

la re do mi fa sol te

xylophone, mandolins, celesta, piano and harp:
7-35 (diatonic, here D_b mixolydian)

violins, violas: 5-35 (pentatonic on C)

R₉: 0 11 8 6 5 7 1 3 2 4 10 9

te sol fa mi do re la

xylophone, mandolins, celesta, piano and harp:
7-35 (diatonic, again D_b mixolydian)

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 371–74: “Revelry” I. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

m. 375 376 377 378 379

violins, violas

xylophone, mandolins, celesta, piano, harp

f *mf*

te sol fa mi do re la

violins, violas: 5-31 (01369), from OCT_{0,1}

RI₀: 9 10 1 3 4 2 8 6 7 5 11 0

xylophone, mandolins, celesta, piano, harp: 7-31 (0134679), from OCT_{1,2}

violins, violas: 5-31 (01369), from OCT_{0,1}

I₀: 0 11 5 7 6 8 2 4 3 1 10 9

xylophone, mandolins, celesta, piano, harp: 7-31 (0134679), from OCT_{1,2}

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 375–79 (continuation of Example 7.7a).
Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 358-9)

El siguiente de los pasajes “*Sick Woman*” muestra la capacidad de engaño que posee el Becerro de Oro y que conduce al pueblo de Israel a relegar al olvido a su único e irrepresentable Dios. Está relacionado con la división que Cherlin denomina “*Deception*” que aparece por primera vez cuando Aarón, ante los reclamos del pueblo de Israel por el no regreso de Moisés del desierto, especula la muerte de este, engañando al pueblo para otorgarles un nuevo dios al que idolatrar. El elemento de engaño (el hechizo) se encuentra en el uso de la relación interválica $\langle +2, -1 \rangle$ sobre I y $\langle -2, +1 \rangle$ característica del motivo Y de “*Depths of God*”. La mujer convaleciente se acerca al Becerro de Oro, con el fin de ser sanada, al canto de los sonidos que ocupan la posición en sus respectivas series (R5 y RI8) formando una *set class* 6-2 (012346), es decir, casi un hexacordo cromático, que vislumbra la magia del becerro. El canto es acompañado por los oboes y el corno inglés, formándose en las tres últimas notas de los hexacordos de los oboes la relaciones interválicas $\langle -1+2 \rangle$ ($\langle 11, 10, 0 \rangle$) y $\langle +1, -2 \rangle$ ($\langle 2, 3, 1 \rangle$) característica del hexacordo Y de las profundidades de Dios, que en el compás 460 ($\langle 2, 3, 1 \rangle$) aparece no solo en el mismo orden interválico, sino que es presentado con los mismos elementos rítmicos del tricordio original de los compases 8, 9 y 11. Estas características pueden evocar, como Boss indica, la capacidad del Becerro de imitar los atributos de Dios, pero también pueden reflejar los retornos de lo reprimido, los restos mnemónicos aislados que se mantuvieron durante el período de latencia.²⁹³ En los siguientes compases, la evocación a las profundidades de Dios se va disolviendo, los oboes tocan las relaciones interválicas $\langle -11, +2 \rangle$ y $\langle -1, -14 \rangle$, alejándose de la perfección divina y evidenciando su engaño.

²⁹³ “*What is repressed in the memory of the people is never “totally” repressed in the sense of being hermetically sealed off from their conscious lives; there are always unconscious memory-traces of what has been repressed. This is why “there can be a “return of the repressed”, a return that can break out with great psychic force in an individual or in the history of a people”* (R. Bernstein: *Freud and the Legacy of Moses*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 59).

m. 458 459 460 461 462 463

oboes 1-3
p molto espr.
 english horn
p molto espr.
 Sick Woman
mp

O Got - ter-bild, du strahlst, da wärst... du heisst... wie nie - mehr die Son - ne ge - heilt... Dea

english horn: 4-2
 Sick Woman: 6-2
 R₅: 8 7 4 2 1 3 9 11 10 0 6 5

Sick Woman and E.H. (arrows): 3-3
 R₅/h₂: 9 11 10 0 6 5

oboes 1-3: 6-2

english horn
 Sick Woman: 6-2
 RI₈: 5 6 9 11 0 10 4 2 3 1 7 8

Sick Woman and E.H. (arrows): 3-4
 P₅/h₂: 3 1 2 4 7 8

oboes 1-3: 3-1

oboes 1-3: 3-2
 Sick Woman and E.H. (arrows): 3-4
 I₈/h₂: 10 0 11 9 6 5

oboes 1-3: 3-2

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 457b-463: "Sick Woman". Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 370.

Al comienzo de la Orgía de la Embriaguez y la Danza, sumidos en un estadio primitivo y de los más primarios instintos, aparecen reminiscencias de la idea de Dios, de sus simetrías y perfección, que Boss denomina "People's Understanding", refiriéndose al entendimiento o, más bien, nuevo entendimiento que el pueblo ha adoptado de Dios tras la aparición del Becerro de Oro, pues al no aparecer en su forma original, las simetrías que formaban X + Y son distorsionadas generando un tetracordo casi cromático y otro tetracordo completamente cromático. Así, en el compás 606 aparecen los acordes X de "Depths of the God" <8,9,3> de la serie P₈ y <8,9,0> presentados en vertical al igual que al comienzo de la ópera, mientras que los acordes finales de X <7,10,11> de P₈ en el segundo pulso (compás 607) y <4,10,11> de RI₁₁ de la segunda corchea del primer pulso (compás 610) desplazan una nota rítmicamente y registralmente, oscureciendo así la simetría propia de los acordes de X de "Depths of the God" [en vez de la relación interválica de los primeros compases <5-sobre-6>, <3-sobre-8>, <8-sobre-3>, <6-sobre-5> aparece la siguiente relación interválica <5-sobre-6>, <3-sobre-20>, <8-

sobre-3}, <6-sobre-23>). Por su parte, la simetría de Y también aparece ensombrecida al dividir instrumentalmente y registralmente en tricordios los hexacordos de Y. Además, se generan tetracordos cromáticos <1,2,0,11> en el piano y el fagot (compases 606-607) y en la trompa <8,7,5,6> (compases 608-610), propios de la Magia de la Imagen.

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 3, mm. 605b–610: beginning of Orgy of Drunkenness and Dancing, illustrating genesis of “People’s Understanding” from “Depths of God.” Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 372.

Revelry II

4. Escena final: ¿el fracaso de Moisés, la victoria de Aarón o un conflicto sin resolver?

La frase que recoge Freud en 1927 en su ensayo *El porvenir de una ilusión*: “La voz del intelecto es callada, pero no cesa hasta conquistar una audiencia y, en última instancia, después de interminables repudios consigue su objetivo. Es éste uno de los pocos aspectos en

los que cabe cierto optimismo sobre el futuro de la humanidad”²⁹⁴ recuerda a los intentos que años después, tras el Holocausto judío, Adorno y Horkheimer hicieron de “Salvar la Ilustración” ilustrando la Ilustración de sí misma. Freud como Adorno y Horkheimer eran hijos de la Ilustración y, como tales, creían en el poder del intelecto, la abstracción y la razón, como guías de la humanidad para alcanzar un proceso liberador. Sin embargo, la creciente ola de antisemitismo que derivó en uno de los mayores crímenes de la humanidad, les condujo a elaborar posibles explicaciones a esta primitivización de la civilización que todos ellos encontraron en la propia modernización y racionalización desarrollada durante la modernidad.

Schönberg, asimismo, hijo de la Ilustración, músico acusado de intelectualismo por su método de composición, en el Acto III de su libreto, que nunca llegó a musicalizar pese a sus varios intentos, según le comentaba en marzo de 1933 a Walter Eidlitz en una de sus cartas²⁹⁵, hacía triunfar la espiritualidad de Moisés del desprendimiento del mundo: una vez muerto Aarón, Moisés dirige al pueblo de Israel hacia el aislamiento del desierto, donde le espera la fusión con Dios. “La obra –dice Josep Casals– es una reflexión sobre los límites del lenguaje, sobre las posibilidades de comunicación del valor; y en este plano más profundo la posición de Schönberg es ambivalente: por un lado considera que lo realmente importante no se puede decir, pero por otro no deja de esforzarse en transmitir su mensaje”.²⁹⁶ Esto fue precisamente lo que llevó a Adorno a calificar de casi herejía la ópera, pues en ella Schönberg trató de decir lo indecible, y por eso permaneció en su ambivalencia sin llegar a resolver el conflicto, finalizando su ópera en la soledad del grito enmudecido de Moisés el portador de la idea. Adorno y Horkheimer también creían en la capacidad emancipadora de la palabra y la abstracción, pero a su vez la violencia que aquejaba a la sociedad imposibilitaba la resolución del conflicto quedando este detenido. Por consiguiente, el fracaso de Moisés, que es el fracaso del propio Schönberg en su intento por alcanzar el absoluto con esta ópera que emula el drama wagneriano, representa el movimiento detenido, la razón enferma del mundo desencantado, la Ilustración como mito, la naturaleza revelada frente a su intento de dominación, las pulsiones sexuales victoriosas sobre la intelectualidad, es decir, la dialéctica de la Ilustración.

²⁹⁴ R. Bernstein, *op. cit.*, p. 86.

²⁹⁵ “Mi tercer acto, que he revisado, o mejor reescrito, por lo menos por cuarta vez, sigue llamándose invariablemente: muerte de Aarón. [...] ¿puede decirme quizá literatura que yo pudiera leer sobre esta cuestión? Hasta ahora yo mismo he buscado. Y por lo que afecta a mi drama, también puedo pasar sin resolverlo. ¡Pero no me deja en paz!” (Carta de Schönberg a Eidlitz el 15.03.1933: *Arnold Schoenberg. Cartas, op. cit.*, p. 188).

²⁹⁶ J. Casals, *op. cit.*, p. 394.

Pese a que Schönberg, en la antes citada carta dirigida a Eidlitz, habla de la escena del becerro de oro como “sacrificio de la masa que quiere apartarse de una fe «sin alma»”²⁹⁷, para Freud el sacrificio tiene lugar en la búsqueda del espíritu [Geist] y del progreso de la intelectualidad a cambio de una renuncia instintual o sacrificio de pulsiones sexuales, y no, por tanto, en la escena del becerro donde el pueblo se subsume en un estado de violencia, lujuria y anarquía, movidos por el principio de placer. Aarón, en cambio, sí se está sacrificando en la búsqueda de la intelectualidad con la creación del becerro de oro, quien al igual que Odiseo utiliza la astucia con el fin de salvarse de las fieras mitológicas. Así, Freud en su ensayo sobre *Moisés y el Monoteísmo* trata de explicar por qué el pueblo de Israel tenía sentimiento de superioridad y se enorgullecía de ser el *pueblo elegido*. Aunque considerando que pudiera no ser una explicación del todo satisfactoria, Freud busca la comprensión de este enorgullecimiento en la posible analogía con las dinámicas de la psicología individual, del Ello, Yo y Súper-Yo, y remite a la muerte del padre primigenio para entenderlo.

Considera el psicoanalista que el logro de las familias heterosexuales y patriarcales²⁹⁸ suponen la victoria de la intelectualidad [*Geistigkeit*] sobre la sensualidad [*Sinnlichkeit*], esto es, que en el curso del desarrollo de la humanidad la intelectualidad fue gradualmente superando a la sensualidad, enorgullecendo al pueblo del avance realizado;²⁹⁹ y basa su análisis precisamente en la renuncia de los instintos de naturaleza erótica y agresiva y en el desarrollo del súper-yo. De manera que explica cómo las exigencias instintivas del ello son a veces satisfechas por el yo, y por tanto proporcionan placer, mientras que otras veces no son satisfechas, y causan displacer. Ahora bien, esta renuncia de los instintos, dice Freud, puede deberse a una prohibición o impedimento externo, el llamado principio de realidad, o bien a una prohibición interna que en la evolución individual el sujeto ha desarrollado, esto es, a la prohibición del súper-yo o autoridad interna. En este último supuesto, se origina una situación ambivalente de displacer por la no satisfacción del instinto a la vez que placentera y orgullosa hacia la renuncia vivida como hazaña. De manera que Freud “había revelado que el Yo, como

²⁹⁷ Carta de Schönberg a Eidlitz el 15.03.1933: *Arnold Schoenberg. Cartas, op. cit.*, p. 188.

²⁹⁸ Recuerda Freud que la maternidad se capta por los sentidos, mientras que la paternidad hay que deducirla. De manera, que lo primigenio se vinculará al matriarcado y el progreso al patriarcado.

²⁹⁹ No obstante, de acuerdo a Zaretsky, no hay que olvidar que “rather mind or spirit (*Geist*) could never be finally separated from the senses (*Sinn*) and the instincts. To put it in Freudian terms the ego, the seat of reason, gains much of its autonomy through its close relations with the id and not, as in Kant, through transcending the passions” (E. Zaretsky: “The Place of Psychoanalysis in the History of the Jews” en *Psychoanalysis and History*, 8, 2006, p. 240).

punto de encuentro entre la realidad interna y la externa, no era sólo el órgano de conocimiento, sino también la instancia de la represión, la censura y los mecanismos de defensa”³⁰⁰, es decir, en el choque entre el principio de placer y el principio de realidad Freud descubría la huella de la dominación social.

Igualmente, traslada esta teoría al crimen cometido contra el padre primigenio a quien se odiaba por obstaculizar todos los deseos sexuales de los hermanos, a la vez que se admiraba como único modelo existente. Una vez aniquilado y tras el período de latencia, al revivir el crimen cometido en forma de culpa, los hermanos se impusieron la misma renuncia instintual o represión que la impuesta por el padre asesinado, creando el súper-yo cultural.³⁰¹ Ahora bien, siguiendo la línea argumentativa de Josep Casals, “en la medida en que el principio básico del Yo es la identidad consigo mismo, tanto la satisfacción incondicionada del deseo como el sometimiento a una ley ajena atentan contra su propia supervivencia. El Yo sólo se puede salvar asesinando al padre y apropiándose de su ley”.³⁰² Sin embargo, esta posibilidad de salvación está constantemente amenazada y subsume al individuo en una fuente de angustia³⁰³, pues el yo no es una unidad bien delimitada y segura, “el yo es dialéctico, psíquico y no psíquico, un fragmento de libido y el representante del mundo.”³⁰⁴ Es esta angustia, precisamente, la que vemos reflejada en el pueblo de Israel, *el pueblo elegido*, en todo el segundo acto, ante la posible pérdida de su Moisés, profeta y portador de la idea.

A la vuelta de Moisés del Monte Sinaí, tras la escena del becerro de oro, la quinta escena del segundo acto muestra un pueblo cada vez más alejado de Dios, en la que Schönberg utiliza los *Leitmotiven* vinculados a Aarón para describir musicalmente esta desconexión con el Dios de la abstracción, invisible, inimaginable e irrepresentable, y la victoria de Aarón en la representación de la divinidad mediante imágenes. En los compases 1073-1078 previamente analizados ya se ha apuntado las diversas simetrías horizontales y verticales que la música de “*Aaron’s Understanding*” genera. Por un lado, la línea de la flauta y el elocuente canto de Aarón crean una casi total simetría interválica vertical (flautas <-7,+1, -4,+1,+7,+1,-5,+1,-

³⁰⁰ J. Maiso: “La subjetividad dañada. Teoría Crítica y psicoanálisis” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, 2013, p. 143).

³⁰¹ Cfr. E. Zaretsky: *op. cit.*, p. 240.

³⁰² J. Casals: *op. cit.*, p. 135.

³⁰³ Una angustia que desde la teoría crítica de la sociedad se interpreta como el miedo a ser excluido, a ser expulsado, como se analizará con más detenimiento en el siguiente capítulo sobre la industria cultural. “La angustia a ser expulsado, la sanción social de la conducta económica, hace tiempo ya que se ha interiorizado con otros tabúes y condensado dentro del individuo.” (Th. W. Adorno: “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 53).

³⁰⁴ Th. W. Adorno: “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 65.

4,+1,+5) y Aarón (<+7,-1,+4,-1,-7,+11,-7,-1,+4,-1,-5>) a la vez que la sucesión de *pitch-class* de Aarón <7,2,1,5,4,9,8,1,0,4,3,10> es revertida por las flautas <10,3,4,0,1,8,9,4,5,1,2,7>. Por otro lado, los tricordios de ambas líneas melódicas, la de las flautas y la de Aarón, forman las *set-class* 3-5, 3-4, 3-4, 3-5, originando así también una simetría vertical que incluye la *set-class* propio del original acore X, 3-5). Pero, además, entre las melodías de las flautas y de Aarón casi se forma la simetría horizontal propia del hexacordo Y de “*Depths of the God*” (<+1,-2,+6,-2,+1>), de manera que la relación interválica en las flautas es <-7,+1,-4,+1,+7> mientras que la de la melodía de Aarón, que forma un espejo verticalmente con las flautas, es <+7,-1,+4,-1,-7>, siendo el último intervalo el rompedor de la potencial simetría (compás 1073); simetría todavía más difuminada en los compases siguientes en los que la flauta muestra una relación interválica de <-5,+1,-4,+1,+5>, mientras que Aarón, cada vez más alejado de la perfección divina, canta <-7,-1,+4,-1,-5>. Un último parámetro a destacar de este pasaje y cómo Schönberg describe o adelanta el destino de Moisés en este segundo acto es la textura. Los otros dos grupos que configuran la polifonía (clarinete bajo, fagot, harpa y segundo violín, viola y primer trombón, respectivamente) también muestran sus potenciales simetrías en las divisiones de las series I10, P7, RI10 y R7, siendo, precisamente, la textura la que impide que estas simetrías se den, ya que las cuerdas y el trombón presentan su cuatro tricordios verticalmente, mientras que los vientos-madera y el harpa lo hace melódicamente, impidiendo el espejo interválico y la reversión del *pitch-class*, aunque presentando al mismo tiempo la característica de la verticalidad y la horizontalidad de “*Depths of the God*”.

m. 1073 1074 1075 1076 1077 1078

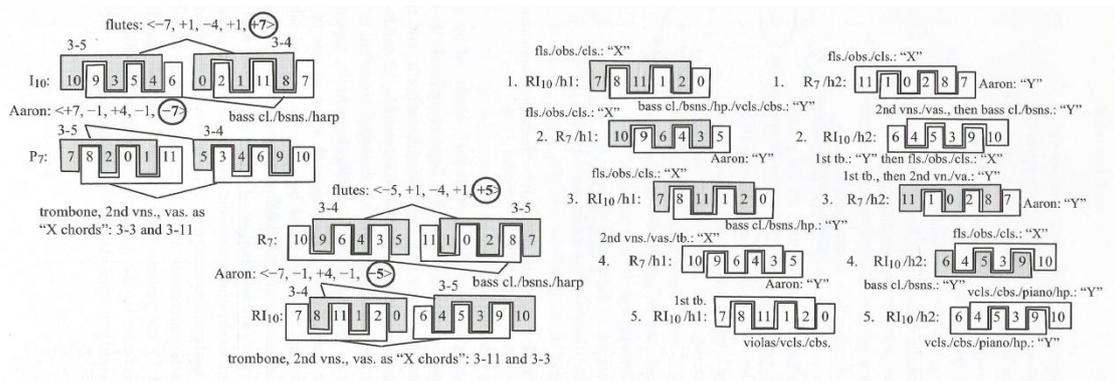
flutes
 fls./obs./cls.
 bass cl., bsns., harp
 + vcls./cbs.
 1.
 - vcls./cbs.
 2.
 3.
 4.
 1.
 2.
 4.

Aaron
 dem die ses Volk soll er hat sen bei ben, um für dir E wig kais - Ga dan kcu zu neu gem. (part of 3.)

2nd violins
 violas
 4.
 5. (part of 4.)
 2.
 3. (part of 3.)
 5. (part of 5.)

1st trombone
 vcls./cbs.
 + piano/harp
 5.

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 5, mm. 1073-78: "Aaron's Understanding" taking over the typical texture of "Depths of God" and creating some vertical symmetry (but not enough). Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors



J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 378-9.

Además, el *Leitmotiv* "God's Chosen People" que Schönberg utiliza por primera vez cuando Dios predice a Moisés que el pueblo judío es el elegido (Acto I, Escena 1) y, posteriormente, cuando Aarón se dirige al pueblo para decirles que son el pueblo elegido, tratándoles de convencer mediante los tres milagros (Acto I, Escena 4), adquiere especial relevancia en la última escena de la ópera (Acto II, Escena 5) cuando se evidencia la angustia del pueblo, que tras creer haber sido abandonado por el *pater*, el gran hombre, Moisés, había vuelto a la creencia en los rituales y en los dioses politeístas, a un estadio primigenio sin alcanzar la intelectualidad del monoteísmo y religión mosaica. En la ópera el Yo, el pueblo, todavía no ha sido salvado, lo que Schönberg evoca con los tetracordos cromáticos propios de "Magic of the Image". Cada compás (1084-1087) dibuja un contrapunto de tres hexacordos originando un efecto polifónico en el que una o más de las voces cantan el hexacordo completo, mientras que las otras dividen los hexacordos en pequeñas sucesiones a modo de acompañamiento, creando una masa sonora que se escucha como si fuese una sola línea que simboliza al pueblo. Es en el acompañamiento donde aparecen las reminiscencias de la magia de la imagen y de la influencia que el becerro de oro ha provocado en el pueblo, ahora alejado de Dios. Así, los trombones tocando las posiciones <6,7,8,9> del segundo hexacordo discreto de cada compás, crean la relaciones STOP-POST (compases 1084-1085 yendo de P9/h2 a R10/h2) y la relación POTS-TSOP (compases 1086-1087 que va de R9/h2 a I0/h2); mientras que las *mezzo-soprano* a su vez crean la relación POTS-TSOP (en los compases 1084-1085, R9/h1 a I0/h1) y la relación STOP-POST (compases 1086-1087, de P9/h1 a R10/h1), originando una forma palíndroma.

m. 1084 1085 1086 1087

Backstage:
piccolo
flute, clarinet

xylophone
mandolins 2,4

timpani (1st & 2nd beats)
piano

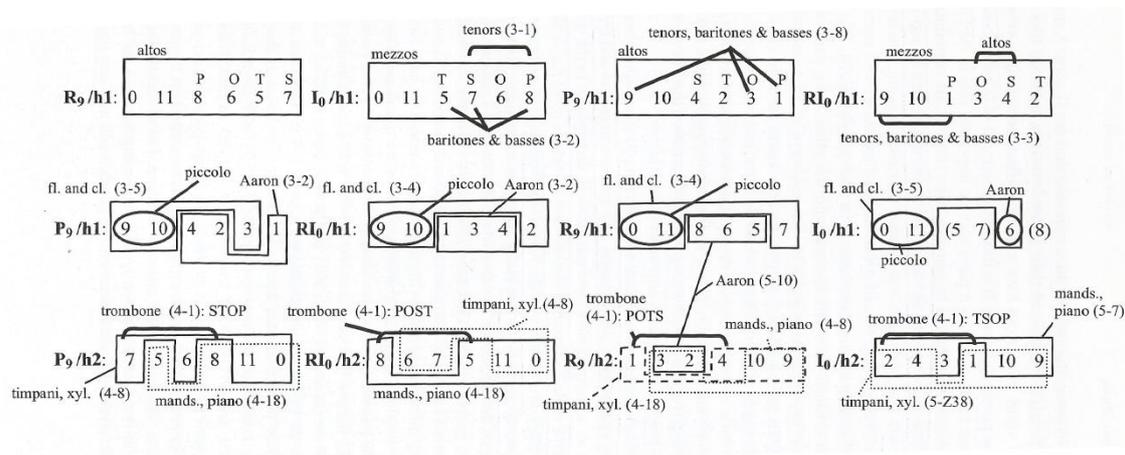
trombone

choral women
altos mezzos altos mezzos
Aus - er - wählt vor - al - len Völ - kern, das Volk des ein - zigen Gottes zu sein.

tenors
bars. and
basses
Aus - er - wählt vor allem! Aus - er - wählt!

Aaron
Wir - sende je - doch wer - den Ihn im - mer wie - der hin - zu - den! Sieh hier!

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 5, mm. 1084–87: "God's Chosen People." Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors



J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 354-5.

A continuación, mientras el pueblo sigue con su canto sobre su posición privilegiada ante Dios, Aarón, en su ya casi asegurada victoria, entra diciendo “¿Ves? Te lo dije: Dios puede usar imágenes”. Y tras la reacción de Moisés “Ídolos!”, Aarón con gran astucia le responde: “No, señales enviadas por Dios, como la zarza ardiendo que te envié”. Así, el canto polifónico continúa (compases 1087-1089), apareciendo en una o dos de las voces el hexacordo completo, mientras que el resto de las voces corales y la parte instrumental dividen los hexacordos en diversos segmentos contiguos y discontinuos, como es propio del pasaje motivico “*God’s Chosen People*”. Pero lo interesante de este pasaje es la lucha entre tetracordos cromáticos y tetracordos discretos, que representan la batalla entre Aarón y la magia de las imágenes frente a Moisés y su Dios invisible; de manera que, el tetracordo

cromático $\langle 1,3,4,2 \rangle$ que configuran las últimas cuatro notas del primer hexacordo de RI0 es cantado por las mezzo-soprano y respondido por los trombones a modo de eco por ese mismo tetracordo cromático aunque alterando el orden del pitch-class a $\langle 4,2,1,3,1 \rangle$ en el compás 1087. A lo que el compás 1088 responde con un tetracordo discreto $\langle 0,11,8,6 \rangle$ tocado por el xilófono, las mandolinas, el tímpano y el piano correspondiente al primer hexacordo de R9 seguido por el denominado tetracordo de transición $\langle 0,11,5,7 \rangle$. En el compás 1089 aparece nuevamente este tetracordo de transición $\langle 0,11,5,7 \rangle$ que vuelve al tetracordo discreto $\langle 0,11,8,6 \rangle$ pero esta vez del primer hexacordo de la serie I0. Por su parte el trombón dobla a su vez el tetracordo discreto $\langle 11,0,7,11,5,0 \rangle$ acompañado del piano que repite también notas de este tetracordo discreto $\langle 0,7,5 \rangle$. Por tanto, mientras las voces cantan el *Leitmotiv* característico de “God’s Chosen People” el resto de voces entran en una disputa de tetracordos cromáticos y discretos, que parece ser ganada por estos últimos, es decir, por Moisés.

Sin embargo, los siguientes compases, pese a que mantienen los tetracordos discretos, se empiezan a fragmentar cada vez más, creando el efecto sonoro de un pasaje de transición hacia los compases 1092-1093 donde Aarón muestra finalmente las simetrías de “*Depths of God*”, es decir, su comprensión de la perfección divina a través de las imágenes. En el compás 1091 todavía no se captan esas simetrías, sino que sigue sonando el motivo de “*God’s Chosen People*”. Pero a la entrada de Aarón en el compás 1092 con sus palabras “*Gottes Zeichen, wie der glühende Dornbusch!*” (¡No, señales enviadas por Dios, como la zarza ardiente que te envié!) los clarinetes y las flautas generan la simetría horizontal Y en su forma original $\langle -1,+2,-6,+2,-1 \rangle$, creada por las seis notas del medio de la serie I0. Mientras que el xilófono y las mandolinas generan las simetrías verticales de los acordes X1 y X2 de la misma serie I10 (X1 como $\langle 11\text{-sobre-}7 \rangle$ y $\langle 6\text{-sobre-}5 \rangle$ y X2 como $\langle 11\text{-sobre-}9 \rangle$). Ahora bien, estas no alcanzan en su plenitud las simetrías verticales y horizontales presentadas en la primera escena, pues son acompañadas por la serie P9 cuyas divisiones se mueven de un tetracordo de transición a un tetracordo cromático, muy representativo de la magia y los estadios primitivos que evidencian el fracaso de Moisés y la abstracción frente a su elocuente hermano Aarón que por primera vez muestra la simetría horizontal de Y que fue captada por Moisés desde el principio.

Orchestra behind the scene:

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 5, mm. 1087–93: the musical portrayal of Aaron's final victory, where he finally grasps the horizontally symmetrical Y motive. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

mezzo-sopranos R _I ₀ /h ₁ : 9 10 1 3 4 2	bars./basses P ₉ /h ₂ : 7 5 6 8 11 0	bars./basses R _I ₀ /h ₂ : 8 6 7 5 11 (0)	trombone and piano R ₉ /h ₂ : 1 3 2 4 10 9
tenors/bars./basses Altos R _I ₀ /h ₁ : 9 10 1 3 4 (2)	piccolo flutes and cls. P ₉ /h ₁ : 9 10 4 2 (3) 1	flutes/cls./picc. Aaron I ₀ /h ₂ : 2 4 3 1 10 9	Choir, 2nd and 3rd beats P ₉ /h ₁ : 9 10 4 2 3 1
flutes and cls. R ₉ /h ₁ : 0 11 8 6 (5 7)	xyl./mands./timp./piano: Last 2 beats R ₉ /h ₁ : 0 11 8 6 5 7	xyl./mands./timp./piano: Last 2 beats I ₀ /h ₁ : 0 11 5 7 6 8	mand./timp./xyl., 4th–6th beats: <i>Chromatic</i> picc. P ₉ /h ₂ : 7 5 6 8 11 0
piccolo Aaron R _I ₀ /h ₁ : 9 10 1 3 4 2	1st 2 beats: <i>Discrete</i> 2nd 2 beats: <i>Transitional</i> R ₉ /h ₁ : 0 11 8 6 (5 7)	1st 2 beats: <i>Discrete</i> 2nd 2 beats: <i>Transitional</i> I ₀ /h ₁ : 0 11 5 7 (6 8)	flutes/clsars. R ₉ /h ₁ : 0 11 8 6 5 7
xyl./mands./piano – last 4 beats of the measure 1st trombone P ₉ /h ₁ : 9 10 4 2 3 1	1st trombone: <i>Discrete</i> sopranos, altos Aaron, altos, tenors: <i>Chromatic</i>	1st trombone, piano: <i>Discrete</i> sopranos altos, tenors	Outside verticals mand./timp./xyl., 1st–2nd beats, middle vertical I ₀ /h ₁ : (0) 11 5 7 6 (8)
			Choir sops., altos and tenors, 4th and 5th beats

m. 1091 1092 1093

Orchestra behind the scene:

piccolo
flute and clarinet
xylophone
2nd and 4th mandolins
timpani
trombone, piano
sopranos and mezzos
altos
tenors
baritones and basses

Y of I₀
X₁ of I₀
X₂ of I₀

Transitional
Chromatic

Aaron
Moses
Got - zen - bil - der!

kei - nes an - dem Knecht, kei - nes an - dem Knecht, kei - nes an - dem Knecht, kei - nes an - dem Knecht!

Got - tes Zei - chen, wie der glu - hen - de Dom - busch!

trombone and piano

I₀/h₂: 2 4 3 1 10 9

bars./basses

RI₀/h₁: 9 10 1 3 4 2

2nd vertical Aaron

R₉/h₁: 0 11 8 6 5 7

1st vertical in xyl./mand./timp.

I₀/h₂: 2 4 3 1 10 (9)

mands., 4th-6th beats xyl., 4th-5th beats timpani, 6th beat

RI₀/h₂: 8 6 7 5 11 0

piccolo flutes/clarinets

mands., xyl., m. 1092: X₁

flutes/clarinets: Y <-1, +2, -6, +2, -1>

mands., xyl., m. 1093: X₂

I₀: 0 11 5 7 6 8 2 4 3 1 10 9

Aaron

trombone/piano, m. 1092: beat 1, Transitional beat 4

P₉: 9 10 4 2 3 1 7 5 6 8 11 0

timpani

tenors

I₀/h₂: 2 4 3 1 10 9

sopranos/mezzos/altos

sopranos/mezzos

I₀/h₁: 0 11 5 7 6 8

altos/tenors

bars./basses

bars./basses

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 382-5.

Tras esta demostración de Aarón, el pueblo de Israel abandona a ritmo de marcha la escena con su nuevo líder, dejando solo al padre y profeta junto a la religión monoteísta que este les proveyó, quien canta su derrota "Unvorstellbarer Gott! Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen? So habe ich mir ein Bild gemacht falsch, wie ein Bild nur sein kann! So bin ich geschlagen! So war alles Wahsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden! O Wort, du Wort, das mir fehlt!" ("¡Dios irrepresentable! ¿Podrá Aarón, mi voz,

formar esta imagen? ¡Entonces yo he hecho también una imagen falsa, como una imagen debe ser! ¡He creado una falsa imagen! ¡Estoy derrotado! Todo esto no era más que una locura que yo me creí, una locura. ¿Puede o no puede ser dicha? ¡Oh, palabra! ¡Palabra que me faltas!”).

Schönberg acompaña las palabras del gran hombre, las palabras del Moisés fracasado, “*Moses’s Failure*”, negando las diversas simetrías y formas empleadas a lo largo de la ópera: ni cromatismos, ni tetracordos discretos, ni la colección invariante entre diversas series propia de “*Magic of the Image*”, ni las simetrías verticales y horizontales de la división $X + Y$, ni la polifonía con su hexacordo completo acompañado de sucesiones de hexacordos fragmentados,... sino que crea la división irregular 5+7 como muestra de su fracaso. Además, recurre a unas repeticiones internas que parecen evocar el tartamudeo o la dificultad de palabra de Moisés, ahora más acentuado que nunca. Sobre la serie RI6, Moisés, disuadido por la palabrería de su hermano Aarón, reconoce que él también ha creado una imagen acompañándose por el violín en un repetitivo pitch-class $\langle 3,4 \rangle$ cromático. A continuación, al reconocer su derrota y empezar a verlo todo como una gran locura, los violines completan el primer pentacordo de la división ($\langle 7,9,10 \rangle$) que es posteriormente repetido, hasta tres veces, en el piano, el viento-madera y las cuerdas más graves en su totalidad, esto es, $\langle 3,4,7,9,10 \rangle$, al mismo tiempo que Moisés declama la palabra locura. Finalmente, los violines tocan el heptacordo completo $\langle 8,2,0,11,1,5,6 \rangle$, tras un pequeño titubeo en el que presentan tan solo las dos primeras notas del mismo ($\langle 8,2 \rangle$) antes de tocarlo entero, siendo la última nota F#4 (pitch-class 6) la que acompaña las últimas palabras de soledad y abatimiento de Moisés: “¡Oh Palabra! ¡Palabra que me faltas!”.

m. 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128

(immer weiter im Marschtempo)

violins
drums, gongs
cymbal

Moses

So ha-be ich mir ein Bild ge-macht, falsch, wie ein Bild nur sein kann! So bin ich ge-schlagen! So war al-les Wahr-sin, was ich ge-dacht ha-be, und kann und

+ bass cl., bsns., piano, vas., vcls.
+ cbsn., cbs. - vns. - violas
So rasch als möglich and von Note zu Note beschleunigt
A tempo
cbsn., cbs., tuba

chorus (speaking)
Göt-ter

1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136

rit. Langsamer

violins

darf nicht ge-sagt wer-den! O Wort, du Wort, das mir fehlt!

sinkt verzweifelt zu Boden
Ende des II. Aktes

Moses' Failure: 5 + 7

violins, mm. 1121-26 + lower instruments, m. 1127 cbsn., tuba, cbs., mm. 1128-31 violins, mm. 1131-33 mm. 1133-36

RI₆:

3	4	3	4	3	4	7	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	----

3	4	7	9	10
---	---	---	---	----

 (3 times)

8	2	0
---	---	---

8	2	0	11	1	5	6
---	---	---	----	---	---	---

"I have made a false image..." "Madness..." "Can and may not be spoken..." "O Word that I lack!"

Schoenberg, *Moses und Aron*, Act II, scene 5, mm. 1121-36: "Moses' Failure" bringing the opera to its close. Used by permission of Belmont Music Publishers and European American Music Distributors

J. Boss: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 392.

5. *Moses und Aron*: ¿Una ópera dialéctica?

Como ya apuntábamos Josep Casals en su libro *Afinidades Vienesas* dice de esta ópera que “es una reflexión sobre los límites del lenguaje, sobre las posibilidades de comunicación del valor”³⁰⁵ en la que Schönberg se muestra ambivalente ante la necesidad de expresar lo inexpresable; o, como el propio Adorno indicaba en el ensayo sobre la ópera: “Lo absoluto se sustrae a los seres finitos. Si quisieran nombrarlo, por ser su deber, lo traicionarán. Si callaran, sin embargo, estarían aceptando su impotencia y pecarían contra lo no menos impuesto a ellos, decirlo sin más. Se acobardan porque no están a la altura de lo que sin embargo están

³⁰⁵ J. Casals: 2003, p. 394.

obligados a intentar.”³⁰⁶ Esta ambivalencia que muestra el compositor es reflejada en el final de la ópera, en la irresoluble contradicción del final del segundo acto, que no es más que “la imposibilidad de un todo estético que se convierte en tal gracias al contenido metafísico absoluto”.³⁰⁷ Para el filósofo esta imposibilidad es de carácter histórico, pues ya no hay cabida para un arte sacro que todo lo incluye; lo absoluto, dice, no estaba presente en el momento de la ópera. La música de este tiempo se hallaba frente a una aporía, una crisis comunicativa vinculada a una crisis lingüística, a una crisis de expresión, la cual “por mor de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión”³⁰⁸, y, por eso, Schönberg opta por el constructivismo musical en la que cada nota viene dada por la duda planteada por la anterior. Para él, dice Casals, la composición no busca la satisfacción de la percepción inmediata, sino que esta es:

Un proceso de formalización atento a las condiciones de estructuración interna, un desarrollo inserto en un cuadro al que concurren todas las articulaciones posibles y en el que éstas se ordenan y seleccionan atendiendo a criterios inmanentes de funcionalidad. [...] En Schönberg [...] la verdad objetiva de este lenguaje y la verdad subjetiva del artista son las dos caras de una misma moneda.³⁰⁹

Pero, ¿cuál es esa verdad objetiva y cómo se revela en la ópera bíblica del compositor austríaco? Schönberg refleja la blasfemia que supone para un mortal, en este caso Moisés, ser portador del Absoluto, a través de ese conflicto que deja sin resolver, cuya irresolución viene dada por la identidad del lenguaje musical que el compositor utiliza para un tema que en sí presenta una drástica separación: el monoteísmo de la religión mosaica y la regresión a las deidades tribales o esfera mítica de la ópera. “La unidad indiferenciada, de la que sin embargo la integración a toda costa no puede dejar nada exento, entra en conflicto con la idea misma de lo Uno. Moisés y la danza en torno al becerro de oro hablan auténticamente el mismo lenguaje en la ópera, la cual quiere mostrar que no son el mismo lenguaje”.³¹⁰ Así, la imposibilidad de la idea de lo Uno, la antinomia del mismo arte, los límites de la razón, los conflictos y contradicciones irresueltos que la civilización y el progreso humano, como superación de lo viejo, arrastran y que emergen constantemente como retorno de lo reprimido

³⁰⁶ Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 18, p. 464.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 464)

³⁰⁸ Th. W. Adorno: “Sobre la relación actual entre música y filosofía” (ca. 1953), *Sobre la música*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000, p. 77.

³⁰⁹ J. Casals: *op. cit.*, p. 380.

³¹⁰ Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg”, AOC 16, p. 477.

es la verdad objetiva de esta ópera sacra. Por eso no es de extrañar que todos vuelvan al mito, es decir, a ese estado más irracional y primitivo, para explicar cuáles son las sombras de la Ilustración.

Por un lado, Freud ubicaba el desarrollo hacia la intelectualidad en la renuncia o el sacrificio de los instintos más primarios sujetos; por otro, Horkheimer y Adorno identificaron la teoría del sacrificio con el progreso como regresión a través de la astucia de Odiseo en sus peripecias de retorno a Ítaca. El Moisés de Freud representa el desencantamiento del mundo de Adorno y Horkheimer y Aarón es la astucia de Odiseo, la regresión y el sacrificio instintual en la búsqueda del progreso, la ilusión o apariencia estética que el arte moderno en cuanto moderno no puede ya tolerar. Aarón es el canto en su superioridad arcaica propio de la tradición de la música occidental, quien evidenciará la dialéctica de la Ilustración cuando en sus desencuentros con Moisés, astutamente, la manifiesta que incluso las Tablas de la Ley son imagen y, por tanto, inmediatez.

En el primer *excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer formulan la crítica dialéctica de la lógica del sacrificio como parte de la historia primigenia de la subjetividad. Así, en la escena de Odiseo con Polifemo, aquel utiliza la diferencia nominalista entre el nombre y el objeto y renuncia a sí mismo identificándose como nadie (Udeis), consiguiendo escapar de los gigantes representativos del pensamiento realista y mágico en el que el nombre y el objeto se presentaban como una y la misma cosa por el principio de identidad. Odiseo, por tanto, haciéndose pasar por Udeis, es decir, por «nadie», renuncia y sacrifica su subjetividad con el fin de autopreservar su existencia. De manera que el nominalismo, donde nombre y objeto, forma y contenido se presentan diferenciados, se muestra como pensamiento ilustrado, como progreso, como medio de control y de manipulación de las criaturas realistas y mágicas, tal y como se observa en las prácticas religiosas, a las que la propia opera se refiere, donde Aarón con la creación del becerro de oro quiere hacer llegar la Idea de Dios al pueblo elegido, identificando el becerro con la deidad. Ahora bien, siguiendo el texto de juventud de Adorno “Tesis sobre el lenguaje de los filósofos”, esta distinción entre forma y contenido del lenguaje se presentaba como variante de la distinción idealista entre forma y contenido del conocimiento, donde las palabras, los nombres, son meras convenciones de ese contenido que se muestra esencialmente separado de

la forma, “un producto cosificado de la consciencia idealista que entiende el lenguaje según el modelo del nombre designador”³¹¹.

Para Adorno, ni hay que desechar esta distinción ni hay que caer en la mera identificación, las palabras, el lenguaje para el filósofo alemán son el lugar en que verdad e historia emergen, adhiriéndose los objetos a las palabras en un determinado momento histórico. Expresar lo inexpresable es la problemática a la que se enfrenta la filosofía a lo largo del siglo XX, de ahí la importancia que adquiere la filosofía de lenguaje en este período histórico, y así también lo hace el arte y la música. El pensamiento de Adorno y su teoría estética aluden constantemente a esa capacidad del arte de desvelar la verdad desde su aconceptualidad y en su defensa del ensayo como forma de filosofía menciona las similitudes de este con la lógica musical, estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición, con el fin de devolver al lenguaje aquello que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva. Adorno, músico y filósofo, y sin nunca haber querido renunciar a ninguna de sus facetas, desvela verdades filosóficas en sus textos musicales y, viceversa, verdades estético-musicales a través de sus escritos filosóficos. Así la pérdida de significado que había vuelto toda la metafísica carente de significado, es una verdad que también se presenta en la música y en su incapacidad de captar el Absoluto y la totalidad que había venido dada por la armonía y la tonalidad como segunda naturaleza que evidenciaban una filosofía armónica y consonante en la que la disonancia era absorbida y reconciliada por la consonancia de la tonalidad. Pero en un mundo cosificado en una sociedad carente de significado, ¿cómo nombrar al innombrable?

Esta es la contradicción que Schönberg no consigue conciliar en su ópera. A través de un mismo lenguaje musical, Schönberg buscaba expresar dos realidades distintas, pero así como la historia emerge en las palabras y el lenguaje, la música también desvela su verdad histórica, siendo imposible el momento identitario ante dos realidades no idénticas: la Idea y el becerro de oro. Schönberg no utilizó una música consonante, sino una música íntegramente disonante que evocaba una totalidad que, al igual que la tonalidad, se había convertido en segunda naturaleza. Este es precisamente uno de los tres errores que Schönberg comete en la composición de *Moses und Aron*, de acuerdo a la lectura adorniana que Goehr aborda en su

³¹¹ Gerard Vilar: “Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía” en *Isegoría/11*, 1995, p. 197.

artículo “*Dissonance and Aesthetic Totality: Adorno reads Schoenberg*” en relación al ensayo “Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schoenberg”.³¹²

Según expone, los errores cardinales de esta ópera son: 1) La falacia metafísica de que es posible en música representar el Absoluto sin caer en la representación a través de la imagen - como el propio Adorno indica la música culta occidental, pese a ser el arte sin imágenes, ha respondido en diversos momentos históricos al *stilo rappresentativo*, o música ficta, a una música que se muestra como lo que no es, imbricándose con el arte figurativo europeo y violando el principio básico del judaísmo y la imposibilidad de representar lo Divino; 2) el ya mencionado error estético de que el método dodecafónico puede escapar a la totalidad que presenta la música clásica; y 3) la falacia política de que la ópera podía eludir el fantasma de la estetización política que ya fue simbolizada por la obra operística de Wagner.³¹³

Ahora bien, aunque en el análisis musical realizado no solo no se ha obviado el guiño que Schönberg hizo al drama wagneriano, sino que además se ha hecho explícito tanto por el uso del término *Leitmotiven* como por la manera en que se han conectado y relacionado los elementos narrativos de los textos de Schönberg y de Freud sobre Moisés con los musicales; en esta interpretación filosófica del análisis musical de la ópera *Moses und Aron* se busca hacer hincapié en cómo esa antinomia del arte que se puso de manifiesto evidencia una verdad histórico-social y estética, como es que el progreso como *continuum* y la representación del Absoluto ya no tienen cabida en el mundo de la contemporaneidad de Schönberg y Adorno, ni en nuestra propia realidad.

Al igual que el lenguaje y las palabras hacen emerger la historia, el lenguaje musical desvela asimismo esa verdad histórica. Por eso la identidad idiomática de la que se vale Schönberg cae en el conflicto irresoluble de la imposibilidad de la integración total de expresar y captar el Absoluto, el Todo, el Uno; la ilusión de la eternidad ahistórica del arte y la universalidad a la que aspiraba la tonalidad parecen estar presentes en esta ópera de Schönberg en la que el compositor cae en "el error de creer que para dominar en el arte los contenidos más elevados

³¹² L. Goehr: “Dissonance and Aesthetic Totality: Adorno reads Schoenberg” en T. Huhn (ed.), *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press 2006, pp. 222-247.

³¹³ Lydia Goehr en su artículo continúa mencionando el error que comete Schoenberg tras el Holocausto al querer conmemorar a las víctimas con su *Survivor from Warsaw*, obra en la que se trivializa lo ocurrido en los campos de concentración cayendo en la estetización de la política atribuida a las prácticas fascistas por Benjamin (Cfr. Goehr, *ibid.*).

uno tendría que manejar o representar los contenidos más elevados”.³¹⁴ Schönberg, considerado por Adorno el músico del progreso con sus revolucionarias obras escénicas *Erwartung* y *La mano afortunada* que renegaban del drama musical wagneriano, caía nuevamente en un estatismo histórico a través de la construcción integral del dodecafonismo. Y es que el concepto de progreso en Adorno (y en Horkheimer y en el Instituto para la Investigación Social en general) bebía del concepto de progreso que Benjamin describía en su tesis sobre historia y en su inacabada obra de los *Pasajes*, a su vez venía influenciado por las ideas de Blanqui y el decurso de la historia, no como progreso sino como catástrofe – idea que desarrolla en su Tesis IX cuando describe al *Angelus Novus* de Klee como el ángel de la historia que con “el rostro vuelto hacia el pasado [...] ve una sola catástrofe que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies” – , “la historia como presente eternizado” en el que “lo nuevo es siempre viejo, y lo viejo continuamente nuevo [...] sin embargo, he aquí una gran grieta: no existe progreso alguno”.³¹⁵ A esta relación dialéctica entre lo nuevo y lo viejo en relación a la lectura benjaminiana del progreso es a la que hace referencia Susan Buck-Morss en *La dialéctica de la mirada* cuando habla de la historia natural como prehistoria y la modernidad como infierno, cuyos elementos conceptuales – historia y naturaleza, mito y transitoriedad– pese a ser los mismos, por sus distintas configuraciones, dan lugar a significados opuestos: uno que entiende el cambio acelerado como progreso histórico; y otro que entiende que lo moderno no es progreso.

La esencia de la modernidad -dice Buck-Morss- no puede ser definida abstractamente sin caer en contradicción lógica [...] como nombre de la modernidad, tanto lo nuevo como lo arcaico son necesarios para expresar la verdad dialéctica de esta particular constelación histórica en sus extremos contradictorios: La creencia en el progreso, en la infinita perfectabilidad (una interminable tarea moral) y la concepción del eterno retorno son complementarias. Son antinomias ineluctables, frente a las cuales la concepción dialéctica del tiempo histórico necesita ser desarrollado. Contra esta concepción dialéctica, el eterno retorno emerge precisamente como es racionalismo chato del que se acusa a la creencia en el progreso, y ese último pertenece al modo mítico del pensamiento tanto como a la concepción del eterno retorno.³¹⁶

Esta es la verdad histórica que se revela en *Moses y Aron*, la relación dialéctica que el concepto de progreso presenta tanto en términos sociales como en términos estéticos. Aunque

³¹⁴ Th. W. Adorno: “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), AOC 16 p. 478.

³¹⁵ Susan Buck-Morss: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Nora Rabotnikof, trad.), Madrid, Visor, 1995, p. 125.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

no haya nada natural en la progresión histórica (de ahí que se utilice el término segunda naturaleza para referirse a aquellas realidades que históricamente han devenido naturaleza por la sedimentación alcanzada con el paso del tiempo), la naturaleza sí progresa históricamente. Cuando en Benjamin por nueva naturaleza se alude a la industria y la tecnología como progreso real a nivel de los medios de producción, aunque sin haber tal progreso en las relaciones de producción al mantenerse inalterada la explotación, se evidencia el error mítico de tomar los avances de la naturaleza por avances de la historia misma. En este sentido que la música occidental progresa y evoluciona linealmente, realizando constantes superaciones de lo arcaico por lo nuevo como si en ella no se diera también una relación dialéctica es el error mítico cometido por muchos historiadores y de quienes ven en Adorno un ejemplo paradigmático de intelectual que defiende ese progreso positivo en el arte y la música occidental. Como pensador ilustrado creía en la capacidad emancipadora de la racionalidad humana y, por ende, en la posibilidad de un progreso social y un progreso estético, términos en que tenemos que leer la música de Schönberg como compositor dialéctico. En la *Filosofía de la Nueva Música*, considerada por diversos académicos la continuación de la *Dialéctica de la Ilustración*, el mismo Adorno aludía a esta dialéctica histórica que atrapó a la música y que tuvo en el dodecafonismo su destino.³¹⁷

El sujeto impera sobre la música mediante el sistema racional para él mismo sucumbir al sistema racional. Así como en el dodecafonismo la composición propiamente dicha, la productividad de la variación, se ha supeditado al material, lo mismo ocurre con la libertad del compositor. Esta, al realizarse efectivamente en la disposición del material, se convierte en una determinación del material que se contrapone al sujeto en cuanto extraña y que somete a éste a su coerción [...] El contenido de la norma es idéntico al de la experiencia espontánea. [...] El sistema dodecafónico y el júbilo de que se haya encontrado un sustituto para la tonalidad como si en la libertad no se pudiera perseverar ni siquiera estéticamente y bajo mano hubiera que sustituirla por una nueva condescendencia. La racionalidad total de la música es su total organización. [...] Lo logra a costa de su libertad, y por eso fracasa.³¹⁸

³¹⁷ Ya mencionábamos en el primer capítulo cómo la redacción de la *Filosofía de la nueva música* se concibió una vez la revolución ya había fracasado y obras como la aquí analizada eran un reflejo de ese fracaso estético, de esa recaída en la barbarie. Fue la atonalidad libre la música que mejor reflejó esas capacidades emancipatorias y es ese *intermezzo*, no la atonalidad, sino la “por fin liberada conciencia” alcanzada por esta la que Adorno ve como el futuro de la música.

³¹⁸ Th. W. Adorno, *FNM*, p. 66-67.

Este fracaso es el mismo que se vivencia en Moisés. La ópera que a través del constructivismo total vuelve a caer en mitología, en barbarie, reflejo de una liberación malograda no solo en lo social, sino también en lo estético, la apariencia de totalidad que el arte moderno buscaba destruir aparece nuevamente por el radicalismo de la obra técnica.

La disonancia presente a lo largo de toda la ópera hace para Adorno que esta pierda su potencial emancipador como *shock*,³¹⁹ como dolor en sí mismo.

Podría sin duda decirse que la universalidad de la disonancia ha superado ya el concepto de ésta: sólo en la tensión con la consonancia es posible la disonancia y ésta se transforma en un mero complejo de múltiples tonos en cuanto deja de oponerse a la consonancia. Pero esto es simplificar las cosas, pues en el sonido de múltiples tonos la disonancia se supera únicamente en el doble sentido hegeliano. Los nuevos sonidos no son los inocuos sucesores de las antiguas consonancias. Se distinguen de éstas por el hecho de que su unidad está totalmente articulada en sí; por el hecho de que precisamente los tonos individuales del acorde se unen en verdad para configurar el acorde, pero al mismo tiempo dentro de esta configuración acórdica todos se distinguen mutuamente como individuales. De manera que siguen «disonando»; no ciertamente con respecto a las consonancias eliminadas, sino en sí mismos. Por eso, sin embargo, conservan la imagen histórica de la disonancia. Las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en «material».³²⁰

Así también se pronunciaba Charles Rosen en su texto sobre Schönberg al definir la emancipación de la disonancia como la libertad de esta frente a la consonancia, frente a la obligación de ser resuelta; de manera que si tras la emancipación de la disonancia alcanzada por Schönberg, es decir, excluyendo a la disonancia del binomio consonancia-disonancia y exonerando a esta última de la obligación de resolver, se destruye la capacidad expresiva de la misma y la disonancia en sí misma se vuelve insignificante. “*The powerful emotional force of Schoenberg’s music would then become intelligible only against an inherited background of traditional harmony, and would itself be an incoherent system, dependent on a musical culture it was intent no destroying*”.³²¹ De manera que la disonancia en el dodecafonismo como material sedimentado se convierte en material de trabajo, segunda naturaleza, perdiendo

³¹⁹ Los *shocks* en Adorno hacen referencia a “choques repentinos y bruscos que están condicionados por el extrañamiento de la sociedad por parte del individuo” (Th. W. Adorno, “El psicoanálisis revisado” (1952), AOC 8, p. 23).

³²⁰ Th. W. Adorno, *FNM*, p. 80

³²¹ C. Rosen: *Schoenberg*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1976, p. 35.

la capacidad expresiva subjetiva de dolor. *Moses und Aron* es leída por Adorno como obra paradigmática de constructivismo integral. Ahora bien, como él mismo apunta “los grandes momentos del Schönberg tardío se consiguen tanto contra el dodecafonismo como por medio de él” y esta es una ópera que en su irresolución muestra al progreso de manera dialéctica. No es una obra ejemplar del progreso o arte crítico o negativo en términos adornianos, pero sí muestra cómo la música del progreso, del período expresionista y revolucionario de Schönberg, cae en una nueva forma de barbarie, cae nuevamente en mitología, una obra que muestra la *Dialéctica de la Ilustración*.

El deseo de reconstruir la gran forma (como lo es una ópera) por así decir más allá de la crítica de la totalidad estética por parte del expresionismo es tan cuestionable como la integración de una sociedad en la que el fundamento económico de la alienación siguiera persistiendo inalterado mientras mediante la represión se privara a los antagonismos del derecho a manifestarse. Algo de esto hay en el dodecafonismo integral.³²²

Schönberg intentó componer una gran forma valiéndose del principio de construcción para representar un todo estético. Sin embargo, fue incapaz de resolver cuantos antagonismos se manifestaron en la ópera, dado que la representación de la totalidad se mostraba como una imposibilidad histórica. Por consiguiente, no fue este un fracaso del compositor, sino el rechazo de la historia a esa totalidad estética.³²³ La dialéctica estética al igual que la dialéctica social, no es una dialéctica cerrada, no es una sucesión de problemas y soluciones,³²⁴ sino una dialéctica interrumpida por la realidad misma, el conflicto detenido por medio de la cesura, el detener de la narración que impide el olvido de las víctimas.³²⁵

Precisamente, el concepto de olvido como no aniquilación o destrucción de todo resto mnemónico es otro de los puntos de confluencia entre el texto de *Moisés y el monoteísmo* de Freud y el primer *excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Para estos últimos toda reificación implica un olvido que arrastra consigo los conflictos irresueltos, los cuales emergen como naturaleza olvidada a través de lo nuevo, mientras que para Freud “en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo,

³²² Th. W. Adorno: *FNM*, p. 89.

³²³ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 89.

³²⁴ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 117.

³²⁵ Th. W. Adorno: *FNM*, p. 128.

mediante una regresión de suficiente profundidad”³²⁶. Lo negado, la naturaleza olvidada, el dolor de las víctimas interrumpen la totalidad estética a la que aspiraba la ópera y se manifiesta en su irresolución, teniendo Moisés, quien había asimismo olvidado que todo nuestro universo es imagen, que guardar silencio en absoluta soledad, la soledad colectiva de quienes ya nada saben unos de otros.

³²⁶ S. Freud: “El malestar en la cultura” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo III (1916-1938 [1945])*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, pp. 3017-3067.

CUARTA MÓNADA MUSICAL
El hechizo del pensamiento único:
sobre la Industria Cultural y la música popular desde el
debate Adorno-Benjamin

Una vez introducida la importancia que adquiere la teoría freudiana para la Teoría Crítica y cómo esta afecta a la configuración del yo social, esta cuarta mónada pretende hacer una crítica a las agendas neoliberales y a su constante reclamo de la necesidad de adaptación de los individuos que por miedo a ser excluidos, acaban renunciando y perdiendo el yo, sacrificándose por la supervivencia. Estudio este que se aborda desde la crítica a la industria cultural de Horkheimer y Adorno y a lo popular, no entendido como cultura de masas, sino como parte de un mundo administrado. Así, partiendo de una experiencia personal en el aeropuerto JFK tras un retraso del vuelo y sonando melodías de *jazz* como música de fondo, esta mónada nos sumergirá en el encantamiento de nuestro mundo, en el hechizo como pensamiento único.

El arte “ligero”, en cuanto tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente por medio de su libertad frente a los fines de la falsa universalidad.

Th. W. Adorno & M. Horkheimer

Aeropuerto JFK de Nueva York, 18 de diciembre de 2016. Informan de que el vuelo con destino a Madrid se retrasará cuatro horas, así que decido meterme en una cafetería-restaurante para comer algo. Me hallo en NYC o capital del mundo, como a muchos gusta denominar, por eso no es de extrañar que la diversidad propia de los aeropuertos se viera acrecentada al tratarse del JFK. El mundo globalizado se manifiesta vivamente en un aeropuerto tanto como evidenciada queda la estandarización y homogeneización al que hemos reducido el diverso mundo. Si no fuese por el idioma de los carteles que encontramos en ellos o por los *souvenirs* de los *duty free*, uno podría tener dificultades en identificar qué aeropuerto es el de acogida en cada momento.

La carta del restaurante, lejos de ser representativa de una gastronomía autóctona del país (más allá de que cueste identificar cuál es la cultura gastronómica de EEUU), era también reflejo del mundo globalizado en el que habitamos —ensaladas, pizzas, hamburguesas...— que la diversidad humana allí presente engullía sin importancia de nacionalidad, raza o religión. Una pareja de amigas musulmanas —el hidjab o velo islámico cubría sus cabezas como elemento distintivo de su fe— comían plácidamente una hamburguesa y una pizza respectivamente; otros allí presentes, de los que no pude identificar elemento alguno que les encuadrara tan fácilmente en un grupo social determinado bebían cerveza y comían algunos de los platos ofertados en una carta lejana a una gastronomía idiosincrática, mientras de fondo melodías de jazz de los años 20 ambientaban el bar-restaurante de las instalaciones aeroportuarias. La música, el jazz, era el único elemento que sí parecía pertenecer al lugar que

nos aguardaba, si no fuese porque, una vez más, el mundo globalizado haya hecho que también esta deje de hablarnos de una temporalidad y una espacialidad concreta. Los aeropuertos son lugares de despersonalización, de pérdida de la noción de espacio-tiempo, y la música no pretendía en este caso aportar la personalización de los individuos, sino ser una música de fondo que llenase la frialdad que hiela la atmósfera aeroportuaria.

Sentada en la mesa y mirando a mi alrededor, pensamientos sobre el filósofo de la Escuela de Frankfurt, Th. W. Adorno acudían a mi mente. ¿Realmente era este un pensador pesimista, elitista y eurocéntrico que simplemente se lastimaba por la decadencia de la cultura germánica y la aparición del “*New Type of Human Being*”³²⁷? ¿O fue, en cambio, un pensador que conociendo el mundo antagónico que habitaba buscaba que fuese la realidad la que iluminase la crítica de la materialidad social o, en palabras del Prof. Hullot-Kentor, que fuese la realidad la que irrumpiese en la mente que la domina? Adorno rechazaba la estandarización y la homogeneización de la humanidad, pero no como detractor o apocalíptico de la cultura de masas, sino como rechazo a la tradición filosófica del idealismo alemán y al pensamiento único en el entendimiento y el conocimiento del mundo. Este se había desintegrado y ningún sistema unitario o totalitario podía ni puede aprehender esta sociedad en ruinas y contradictoria que vive no con contradicciones o pese a ellas, sino en virtud de ellas.³²⁸ Una sociedad inmanentemente antagónica y en disonancia que no puede sintetizarse ni reconciliarse bajo el rasgo de la semejanza. “Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”³²⁹, decían Adorno y Horkheimer. Pero es que para Adorno esta armonía de las cosas y de las ideas es mera apariencia, mera ilusión, que responde al principio de identidad en base al cual la mente trata de subsumir en un igual la alteridad, siendo los conceptos siempre menos de lo que engloban y conteniendo al mismo tiempo más características de las subsumidas bajo el mismo. Este antagonismo, esta contradicción, que emerge del objeto y del pensamiento contiene por tanto

³²⁷ *The New Type of Human Being* es uno de los ensayos recogidos en el compendio que editó el Prof. Hullot-Kentor bajo el título *Current of Music* sobre el trabajo que Adorno llevó a cabo con el sociólogo Paul Lazarsfeld en el Princeton Radio Research Project. En él Adorno describe el nacimiento de un nuevo ser humano, un nuevo sujeto, con la llegada de los medios de reproducción técnica, que llamó “Radio Generation”, en el que la música será tratada como modelo neutral para abordar cuestiones referidas a ese “*new type of human being*”, y su relación con la cultura tradicional y la manera en que esta se ha vuelto problemática (Th. W. Adorno: “The Problem of a New Type of Human Being”, *Current of music*, Cambridge, Cambridge Polity Press, 2009, pp. 461-468).

³²⁸ Th. W. Adorno: “The Concept of Contradiction” (Lecture 1, 09/11/1965) en Th. W. Adorno, *Negative Dialectics* (Rodney Livingston, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2008, pp. 8-9).

³²⁹ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 165.

en sí el elemento negativo, desde donde hay que abordar la filosofía del alemán. La música de nuestros oídos ha de llenarse con la disonancia, que ha sido enmudecida por la pureza del arte burgués armónico y consonante a costa de la exclusión de la clase inferior, tal y como leen Adorno y Horkheimer en el capítulo dedicado a la “Industria cultural: Ilustración como engaño de masas” y que evidencia lo alejados que estos se hallaban de una defensa elitista del arte burgués y la necesidad de estudiar la teoría estética de Adorno al albor de su teoría social.

1. La apremiante urgencia de recuperar lo antagónico del ahora positivado término industria cultural

La Prof. Lydia Goehr utiliza el concepto de *displacement* para referirse a esta filosofía indirecta que encontramos en Adorno. El miembro del Instituto de Investigación Social, cuya teoría crítica consistía en mostrar lo que ha sido excluido de los conceptos, se valió en muchas ocasiones de sus textos sociológicos y filosóficos para hablar de sus ideas musicales y, viceversa, sus textos musicales para desarrollar sus ideas filosóficas, como se está tratando de evidenciar a lo largo de este texto. Así, música y filosofía en el corpus teórico de Adorno se presentan como dos extremos en tensión que al contraponerse revelan la verdad de cada una. De manera que en este capítulo, poniendo a dialogar las ideas musicales y estéticas que Adorno aborda en los textos sobre música popular, radio, industria cultural,... con su teoría social se pretende iluminar la crítica que este desarrolló alejada de reduccionismos a los que frecuentemente se ven sometidas sus reflexiones en los estudios culturales sobre lo popular. Asimismo, se procura superar la dicotomía Benjamin-Adorno, como dos pensadores antagónicos, democrático *versus* elitista, aristocrático, y la aproximación a la teoría de Adorno más allá del debate alta y baja cultura en el que se ubica a este como parte de la superestructura institucional e ideológica de la sociedad o mundo administrado.

Afirmaciones como las que hace Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e Integrados*, en las que expresa lo innecesario de profundizar en el pensamiento de Adorno por ser notoria su postura apocalíptica con respecto a la cultura de masas, al partir de la falsa premisa normativa de que esta es algo malo por ser un hecho industrial y porque aún hoy es posible proporcionar

cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial,³³⁰ no hace más que evidenciar la urgencia de, por medio de la teoría crítica de Adorno, acudir a estos conceptos y a partir de ahí y siempre desde lo negativo, lo no dicho, lo olvidado, entender no solo de qué hablaban Adorno y Horkheimer, sino más bien qué hay en su pensamiento que todavía hoy se nos presenta apremiante.³³¹ Pues no solo Adorno y Horkheimer eran conscientes y no obviaron la existencia de la industria cultural, sino que quien hoy hace Teoría Crítica parte de la no existencia de un “afuera” de la industria cultural.³³² Así pues, contrariamente a lo que Eco manifestaba, aquí no se presenta tan obvia esa postura apocalíptica de Adorno, sino que más bien se insta a la necesidad de profundizar en los puntos ciegos del concepto que él y Horkheimer acuñaron en 1947 en la costa oeste estadounidense. La ironía con la que estos crearon el concepto antagónico *industria cultural* ha desaparecido, su contradicción se ha desvanecido y el concepto se ha positivado, por eso al aplicar sobre este la teoría crítica desarrollada por Adorno en la búsqueda de esos puntos ciegos [*tote Flecken*] de los conceptos, la negación determinada o la contradicción que se subsume en toda conceptualización, se rescata la capacidad o sentido crítico del concepto mismo, es decir, como Hullot-Kentor dice “el sentido exacto por el que ya no existe y por el que hoy está más viva que nunca la industria cultural”.³³³

Como Adorno apuntó, el concepto de Industria Cultural fue por primera vez utilizado en la *Dialéctica de la Ilustración* que Horkheimer y él publicaron en 1947 en Amsterdam. Pese a que al principio en sus borradores aludían al término cultura de masas, prefirieron reemplazarlo por el de industria cultural para evitar confundirlo con la cultura que nacía espontáneamente de las masas de la cultura popular.³³⁴ De ahí que textos como el de Umberto

³³⁰ U. Eco: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fabula Tusquets, 2009, p. 66.

³³¹ Porque, como recoge Maiso, “el tiempo pasa y las generaciones se suceden, pero la discusión sobre verdad o falsedad no pueden inscribirse al tiempo como tal, sino que requiere la experiencia más diferenciada del presente para determinar la actualidad y la vigencia de lo pensado con anterioridad, pero también las tareas pendientes de este proyecto teórico.” (J. Maiso, ¿Comunicación libre de coacción o falsa inmediatez? en *Arxiu*, núm. 22, juny 2010, p. 68).

³³² D. Claussen, “Industria cultural, ayer y hoy” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, “Teoría Crítica de la Industria Cultural”, 2011, p. 32.

³³³ Hullot-Kentor, R.: “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural” en *Constelaciones. Revista Teoría Crítica*, vol. 3, *Teoría Crítica de la Industria Cultural*, 2011, pp. 3-23.

³³⁴ En las conferencias tituladas “*Résumé über Kulturindustrie*” pronunciadas en 1963 en la llamada *Internationalen Rundfunkuniversität* de la radio de Hesse, Adorno dice así: “la expresión –industria cultural– parece haber sido empleada por primera vez en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, que Horkheimer y yo publicamos en 1947 en Amsterdam. En nuestros borradores hablábamos de –cultura de masas–. Pero sustituimos esta expresión por industria cultural para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual de arte popular. La industria cultural es completamente distinto de esto, pero reúne cosas

Eco o como el de Roger Scruton “*Why Read Adorno?*”³³⁵ no hagan más que oscurecer el pensamiento del filósofo y músico alemán. Según Scruton, las ideas elitistas y conservadoras de Adorno obsesionadas con un tiempo pasado no distaban mucho de las del modernista T.S. Eliot³³⁶ quien creía en el modernismo como continuación de las grandes tradiciones artísticas occidentales, solo que este último al no identificarse como hombre de izquierdas ni aplicar categorías marxistas en su teoría no ha llegado a ser tan leído. Sin embargo, resulta cuanto menos curioso que muchas de las ideas que Adorno desarrolló fueron determinadas por su estancia en EEUU, país que le acogió en el exilio, y cuya sociedad se hallaba en un capitalismo mucho más avanzado que el que Europa había conocido, por eso podría afirmarse que sus ideas sobre teoría social tienen de alguna manera una aplicación póstuma, que cada día se nos presentan más lejanas a la vez que más actuales.

Ahora bien, Scruton, al contraponer las ideas presumiblemente elitistas de Adorno frente a la música creada por la sociedad estadounidense, olvida que las mayores críticas del pensador alemán fueron sobre la denominada alta cultura o música seria o clásica y que el uso de las categorías marxistas está relacionado con su acercamiento filosófico y sociológico a las contradicciones o antagonismos musicales y sociales que han de incardinarse en la tradición de la filosofía germánica y que hicieron de él el padre de la sociología de la música, según Paul Shepherd, al superar la concepción romántica del «arte por el arte» y considerarlo un hecho social que relacionaba dialécticamente su carácter autónomo con su carácter de mercancía. Esto es, Adorno trató de superar la dicotomía alta-baja cultura a lo largo de diversos ensayos.³³⁷

conocidas y les da una cualidad nueva” (Adorno en M. Cabot: “La crítica de Adorno a la cultura de masas” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, *Teoría Crítica de la Industria Cultural*, 2011, p. 137).

³³⁵ R. Scruton: *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, New York, Continuum, 2009.

³³⁶ T.S.Eliot fue un poeta, dramaturgo y crítico estadounidense que vivió durante la primera mitad del siglo XX y desarrolló su carrera literaria en Inglaterra.

³³⁷ En su ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” manifestaba que “las diferencias entre la aceptación de la música clásica oficial y la aceptación de la música ligera no poseen ya ningún significado real. Se manipulan únicamente a causa de la capacidad separadora al entusiasta de la canción de moda hay que garantizarle que sus ídolos no son demasiado elevados para él, de igual modo que la Filarmónica confirma el nivel del asistente a un concierto” (Th. W. Adorno: “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), AOC 14, p. 22).

2. La filosofía dialéctica de la historia como superación de la contraposición de Walter Benjamin y de Th. W. Adorno

Una de las tendencias de la literatura académica de los estudios culturales es, precisamente, como se ha indicado previamente, contraponer las teorías de Benjamin y Adorno como reflejo del debate alta-baja cultura, siendo Adorno el apocalíptico y enemigo de la cultura de masas y Benjamin el defensor y visionario de la democratización de la cultura.

Estas afirmaciones olvidan que Adorno y Benjamin no solo no eran dos pensadores con ideas antagónicas y encontradas, sino que eran colegas que mantuvieron correspondencia e intercambiaron opiniones e ideas entre 1922 y 1940, año en que Benjamin se suicidó en Port Bou. Aunque no siempre estaban de acuerdo en su lectura del mundo, el pensamiento de Adorno y el del *Institut* en general se vio muy influenciado por las ideas del intelectual de la sombra, su amigo y confidente Benjamin. Hacer de las filosofías de estas figuras un imán con dos polos contrapuestos que se repelen es absolutizar ambos pensamientos y eliminar el elemento dialéctico tan propio de sus constelaciones. De hecho, la cita que prelude el capítulo es un fragmento del ensayo sobre la industria cultural que Adorno y Horkheimer escribieron durante el exilio influenciados por la filosofía dialéctica de la historia que Benjamin desarrolló en sus tesis.

Pese a que Adorno es visto como el enemigo de la cultura popular, este fragmento muestra un Adorno crítico con la pureza del arte burgués al haber sido este alcanzado a costa de la exclusión de las clases más bajas, que apuesta por un arte que evidencie la falsedad de este universal, es decir, lo excluido y no nombrado en el mismo. La escisión de las dos esferas es para Adorno la verdad misma, pues ella desvela la negatividad de la cultura a la que da lugar la suma de las mismas, donde el arte ligero es la sombra del arte burgués.

En su disertación sobre la historia universal negativa Adorno señala que el elemento universalizador que Benjamin presentaba en su concepto sobre la historia era la ininterrumpida historia de la opresión, siendo este elemento solamente percibido como algo negativo.³³⁸ Benjamin había escrito sus *Tesis sobre el Concepto de Historia* en 1940, pero creyendo que el Instituto de Investigación Social de Frankfurt las criticaría duramente no se las hizo llegar. Adorno y Horkheimer accedieron a las mismas en 1941, cuando Benjamin ya

³³⁸ Th. W. Adorno: "Lecture 10, 10 December 1964, 'Negative' Universal History", p. 91.

había acabado con su vida, y desde entonces una constante en los escritos del Instituto fue la noción del progreso de la historia como regresión adquirida como legado del intelectual de los anteojos. La *Dialéctica de la Ilustración*, donde está incluido el texto sobre la industria cultural, es el texto ilustrativo en el que Adorno y Horkheimer elaboraron esta idea de la historia como algo discontinuo en su continuidad y de la imposibilidad de hablar de un progreso social de la civilización europea. “Sólo quiere percibir los progresos de la dominación de la naturaleza, y no los retrocesos de la sociedad” afirmaba Benjamin en su Tesis XI,³³⁹ el cual fue el punto de partida de los dos miembros del Instituto en el análisis que hicieron sobre la tecnología en la industria cultural. El problema no era con o por la tecnología en sí misma, sino con la administración y planificación que de ella se hacía.

La nueva tecnología había reforzado las relaciones sociales de dominación y, por eso, a pesar de los cambios en la materialidad de las cosas, la historia aparecía idéntica. De ahí que Adorno en 1956 escribiera “que a pesar de todo progreso en la racionalidad y la tecnología nada realmente decisivo se ha modificado”³⁴⁰ y casi una década después en una de sus disertaciones añadiera “*the progress of this rationality in its unreflective form is at bottom nothing other than the exploitation of nature transferred to men and continuing to work in them*”³⁴¹ y de aquí su crítica a los medios de reproducción masiva, no por la aparición de ellos en sí mismos, sino por el dominio al que habían sido sometidos, administrándose a favor de una hegemonía que hacía desaparecer la individualidad en un repetirse lo siempre igual, de manera que las relaciones que se daban en lo laboral se reprodujeran en el tiempo de ocio.

Benjamin, en cambio, parecía posicionarse a favor de la producción técnica y los nuevos medios de reproductibilidad mecánica y así lo verbalizan constantemente los apologetas del pensador. Este posicionamiento en favor de la técnica se mostró muy cercana a la identificación que hizo Lenin entre el industrialismo y el socialismo, cayendo, según apunta Hullot-Kentor, en una aporía similar;³⁴² de la misma manera en la que Lenin al defender la técnica como bien absoluto no detectó cómo estas nuevas fuerzas productivas no conducían a un mundo mejor, Benjamin, pese a su tesis de la pérdida del aura y valor cultural en el arte con la llegada de los nuevos medios de reproducción técnica y, por consiguiente, las posibilidades

³³⁹ W. Benjamin: "Tesis sobre el Concepto de Historia" en W. Benjamin, *La Dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*, Chile, LOM Ediciones, 2009, p. 46.

³⁴⁰ Th. W. Adorno, "Sociedad" (1965), AOC 8, p. 12.

³⁴¹ Th. W. Adorno: "Universal and Particular" (Lecture 2, 12.11.1964), *History and Freedom* (Rodney Livingston, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2006, p. 16.

³⁴² R. Hullot-Kentor: "What is Mechanical Reproduction?", *Things Beyond Resemblance, op. cit.*, p. 140.

emancipatorias alejadas de una función ritual que estos conllevaban, se vio en la tesitura de describir el cine como encantamiento y espectáculo promotor de ilusión.

Esta absolutización de la técnica que Benjamin postula en el ensayo más reproducido de los que escribió *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* cuando, al referirse al «Manifiesto de los Futuristas», manifiesta que “la guerra, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad”³⁴³, poniendo especial hincapié en las potencialidades de la técnica al igual que hizo Lenin, de alguna forma contraviene con las tesis del mismo Benjamin en las que opone la noción lineal y cuantitativa de la historia a una percepción cualitativa de la temporalidad basada en el recuerdo y la ruptura mesiánica de la continuidad, en la que la barbarie moderna de la era industrial que encuentra el progreso en la ciencia y la técnica, esconde ideológicamente la creencia en un progreso automático, continuo e infinito basado en la acumulación, el desarrollo de las fuerzas productivas y la cada vez mayor dominación de la naturaleza. Desde esta premisa partieron Adorno y Horkheimer al abordar en el capítulo sobre la industria cultural la yuxtaposición entre la repetición y la reproducción de lo siempre igual, y entre la reproducción masiva y la incapacidad del sujeto de salir del proceso laboral mecanizado.³⁴⁴ Y esta es la aporía que encuentra Hullo-Kentor en Benjamin al compararlo con Lenin, pues si bien la nueva técnica, las nuevas fuerzas productivas,

³⁴³ Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 57.

³⁴⁴ Zamora recuerda que “la infinitud de la lógica de la acumulación del capital, de la multiplicación del dinero, no se detiene ante límite natural o humano alguno. Sólo reconoce como meta el incremento de un *quantum* abstracto. Y para esta abstracción todas las singularidades no son más que obstáculos a superar. [...] Cada vez está más a la vista, que si no cambia la racionalidad económica del crecimiento por el crecimiento ese final sólo puede alcanzarse por medio de una catástrofe humana o ecológica. Y cuando los sujetos son reducidos a medios de la reproducción del capital, no sólo queda arruinada su autonomía, su vida entera pende de dicha reproducción, que es al mismo tiempo la de las relaciones de dominación.” (J. A. Zamora.: “El enigma de la docilidad: Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno” en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007, p: 8). Así, Maiso, atendiendo a la división bifásica entre tiempo de producción —trabajo— y tiempo de consumo —tiempo libre— que funcionaliza el segundo desde las exigencias del primero, entiende que la industria cultural “aspira a fijar los imperativos de la reproducción social en la propia constitución de los sujetos —el público” y que, por tanto, la crítica que hace Adorno a la industria cultural se dirige a “la constitución de un marco de praxis social que rige las formas de interacción, de deseo y de praxis cotidiana de acuerdo con los imperativos de la reproducción social, favoreciendo la introyección del dominio, la adaptación y el conformismo” donde “la categoría moderna de individuo autónomo deja de responder a la situación objetiva, y pese a todo sigue constituyendo el horizonte de deseo y expectativas de los sujetos socializados (Claussen 1995: 15).” (J. Maiso: ¿Comunicación libre de coacción o falsa inmediatez? en *Arxius*, núm. 22, juny 2010, p. 67).

atrofian el aura o elemento mágico del arte dotándoles de capacidades emancipatorias y revolucionarias, estas nuevas técnicas crean a su vez nuevos encantamientos.

3. La reproducción y la escucha musical: el debate entre Benjamin y Adorno. Un nuevo encantamiento.

3.1. La reproductibilidad técnica como objeto de debate entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno

Benjamin en el epílogo del ensayo sobre la reproductibilidad técnica aboga por la politización del arte, atribuyendo a la teoría de la distracción que emerge con la fotografía y el cine la prototipicidad de la liberación estética. Al pasar de un arte con valor cultural, de un arte aurático y mágico, a un arte con valor exhibitivo el receptor, la audiencia, el consumidor del arte ya no adopta, para Benjamin, una actitud contemplativa y de recogimiento para con la obra –como en el arte tradicional donde este era entendido como decoro y embellecimiento–, sino que se dispersa y se disipa, no identificándose con los personajes de la película, sino construyendo imágenes dialécticas que iluminan su crítica. De ahí que el arte pierda su elemento sacro y estético a favor de la política a vistas de Benjamin.

Ahora bien, Adorno en la correspondencia que mantuvo con su colega a colación de este ensayo le advirtió, precisamente, de la pérdida del elemento dialéctico en su texto, la caída de cierto romanticismo al hipostasiar el papel del proletariado y del cine en el mismo, recordándole la crítica del espontaneísmo³⁴⁵ desarrollada por Lenin. Para Adorno es el artista quien en una relación dialéctica con el material artístico y siguiendo las leyes del mismo en su autonomía produce obras con capacidad crítica y de resistencia. Él entendía, como Benjamin, que el aura se estaba atrofiando, mas por el propio devenir del material y el agotamiento en las leyes que lo rigen.³⁴⁶ De hecho, en sus escritos de posguerra hablaba ya de un envejecimiento de la nueva música, que ya se apuntaba con la construcción integral del dodecafonismo de Schönberg que tuvo su continuación en el serialismo integral. En donde Adorno veía obras autónomas producto de la relación dialéctica entre el sujeto y el material

³⁴⁵ Sobre el concepto de espontaneidad en Adorno y cómo él lo desarrolla para referirse a la composición musical, veásen capítulos I y V. En ellos la espontaneidad alude a lo subjetivo. El espontaneísmo, por su parte, alude a aquella corriente revolucionaria que defiende que la revolución surge de manera espontánea y por inercia.

³⁴⁶ De hecho veremos en el capítulo V cómo el propio Adorno, hacia el final de su vida y con el advenimiento de las segundas vanguardias, en ensayos como *El arte y las artes* apuntaba un cambio en la relación dialéctica entre el sujeto creador y el material artístico tras la erosión de las artes.

artístico, Benjamin veía la continuidad de la tradición. Para este último no bastaba con que la obra en su inmanencia, en sus contradicciones, se mostrase crítica, sino que se precisaba del compromiso político del autor, su explícita posición política a través de la obra. “La tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria” leía en *El autor como productor*.³⁴⁷

En este ensayo Benjamin, con un lenguaje marxista, trataba de acabar con la figura del genio creador como figura romántica e introducir el concepto de productor para referirse al autor de toda obra de arte. Hacía especial alusión al ámbito literario y al periodismo donde la brecha entre público-escritor era casi inexistente, aunque no obviaba otras prácticas artísticas, como puede ser la música, que tuvo a Hans Eisler como compositor político por excelencia llegando a ser juzgado por sus vinculaciones al partido comunista. El texto se centra en los intelectuales de izquierdas y en las obras que estos producen en solidaridad con el proletariado. El propio Brecht, de quien Benjamin era acérrimo defensor por el compromiso político que mostraba en sus obras, le comentó a Benjamin que la teoría por él desarrollada en *El autor como productor* solo podía aplicarse a un tipo de artista, el escritor de la alta burguesía, entre los que el propio Brecht se ubicaba. De manera que esa capacidad emancipatoria del proletariado a través de la teoría de la distracción de la que hablaba Benjamin en el ensayo de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica venía de alguna manera determinada por la producción de obras revolucionarias y comprometidas que intelectuales de la alta burguesía, en solidaridad con el proletariado, producían. Hecho este que Adorno diagnosticó como la inauguración del debate estético sobre la relación entre los intelectuales y la clase trabajadora. Para Adorno su colega infravaloraba la tecnicidad el arte autónomo a la vez que sobreestimaba el arte funcional politizado y apuntaba que de la misma forma que el proletariado necesitaba de los intelectuales y de su conocimiento, ellos necesitaban del proletariado para hacer la revolución. Por eso reclamaba más dialéctica por parte de Benjamin de quien heredó la no-intencionalidad y el carácter enigmático que se encapsula en los objetos, y las obras de arte, por medio de las cuales se iluminan imágenes dialécticas, y criticó la hipostatización de la técnica en abstracto sin tener en cuenta las relaciones de producción, así como la idealización de la diversión obviando los determinantes sociales de su reproducción.

³⁴⁷ “Así pues, también aquí el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. En otras palabras, solo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual vuelve políticamente eficaz esta producción” (W. Benjamin: *El autor como producto*, México, Editorial Ítaca, 2004, p. 42-3)

En esta misma línea, Noël Carroll en su libro *A Philosophy of Mass Art*³⁴⁸ criticó la defensa que hizo Benjamin del cine como medio o técnica con propiedades emancipatorias que despertaban en el aficionado al cine una reflexión crítica con las condiciones materiales de su realidad social. Para Noël entender que la tecnología presentaba un compromiso político esencial y que el arte de masas tenía un *telos* ético naturalmente dado, no tenía cabida. Gonnet en su texto “Recepción en la Dispersión: Cine y Experiencia en Walter Benjamin”,³⁴⁹ en cambio, argüía que el ensayo que Benjamin escribió en 1936 sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica tenía que hacerse en el contexto de su teoría dialéctica, con el fin de no caer en reduccionismos. Para este académico, Benjamin no trataba de defender el cine como arte, sino mostrar la transformación social, política y económica que el cine conllevó. Entendía que la contemplación de la obra de arte ya no respondía a la necesidad de “hacer saltar el *continuum* de la historia” (Tesis XV), de ahí que buscara poner en movimiento la experiencia con la historia. En palabras de Gonnet, el ensayo buscó el contenido histórico que desvelaba el cine por medio del análisis de las características del aparato cinematográfico, el estatus que la imagen reproducía y los cambios que el cine implicaron en la experiencia y las nuevas formas de la percepción sensorial. Benjamin entendió que la nueva percepción visual y táctil supuso una ruptura con la tradición, donde la experiencia única del “aquí y ahora” del original era esperada por los espectadores. La pérdida del aura, el destructivo pero catártico carácter de la reproductibilidad técnica presentaba un doble movimiento: del público hacia la obra, el deseo de que las masas estén más próximas a las cosas, y de la obra de arte al público, donde la unicidad es superada.

Por consiguiente, Benjamin describía esta pérdida de aura como algo valioso en el ensayo y Gonnet basaba en esta idea su argumento sobre la teoría de la distracción como el momento de catarsis en el cine. Sin embargo, siguiendo a Buck-Morss, Benjamin se refería a esta pérdida del aura como el síntoma de la desintegración de la capacidad de la experiencia en el segundo ensayo de Baudelaire, una vez que lo cambió atendiendo las críticas de Adorno sobre su abandono del tratamiento dialéctico en el mismo. Para Buck-Morss, la moderna vida urbana se presentó contraria al desarrollo de conciencia social. Ahora, los cambios en la percepción táctil y visual encontraban su paralelismo en la teoría de Adorno sobre la regresión

³⁴⁸ N. Carroll: *A Philosophy of Mass Art*, New York City, Oxford University Press Inc. New York, 1998.

³⁴⁹ M. Gonnet: “Recepción en la Dispersión: Cine y Experiencia en Walter Benjamin” en *Revista Linder*, 10 nov. 2015, pp. 1-14.

en la escucha desarrollada en su ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”³⁵⁰. Este texto que Adorno redactó en 1938 en respuesta al famoso y más citado artículo de Benjamin profundiza en el carácter fetichista³⁵¹ y la reificación de la música, así como en la atomización de la escucha y los cambios en la percepción que los nuevos medios de reproducción técnica supusieron.

Como se ha mencionado previamente, una de las tesis que Benjamin desarrollaba en su ensayo era la pérdida de unicidad, del aquí y ahora del original, de la autenticidad de la obra de arte, de la función sacra y el valor cultural del mismo, esto es, la pérdida de aura que la reproductibilidad implicó. Ahora bien, la música es un arte temporal, y como tal siempre ha necesitado de la reproductibilidad, y de la reproducción para existir, puesto que si la música no se reproduce, la música no existe. Se puede tener la partitura, la música plasmada en un papel, pero se necesita que algo o alguien la reproduzca, la toque, la interprete para que esta llegue a ser.³⁵² En esos términos abordaba Adorno la interpretación musical, para quien “*the idea of musical reproduction is the copy of a non-existent original*”³⁵³, esto es, la obra musical no existe hasta en tanto en cuanto esta no se reproduce, interpreta. Por lo tanto, es la

³⁵⁰ S. Buck-Morss: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Nora Rabotnikof, trad.). Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 380-381.

³⁵¹ Siguiendo a Zamora, fetichismo es un concepto que viene del ámbito de lo religioso, cuya raíz etimológicamente se encuentra en la palabra portuguesa *feitico* que “significa «hechizo» o «brujería» y se asocia al engaño, la falsificación, la artificialidad, la magia, el maleficio, el maquillaje, etc. El fetiche es un objeto al que, independientemente de su constitución real, le son atribuidas propiedades que no posee en razón de esa constitución.” En el artículo “Religión y fetichismo de la mercancía” advierte Zamora, además, que “mucho de lo que hoy se escribe sobre “fetichismo de la mercancía” tiene más que ver con la “estética de la mercancía” y con el sometimiento de la cultura, tanto en la producción, como en la recepción, al mercado y su lógica. Esto lo han puesto en evidencia las contribuciones de la Teoría Crítica en *sus* análisis de la industria de la cultura. La estética de la mercancía, en la medida en que ayuda a invisibilizar y transfigurar el proceso de producción y las relaciones sociales sobre las que se sustenta, no es algo ajeno al fetichismo y contribuye a reforzar la naturalización de un sistema económico que necesita de esa forma de falsa conciencia. Pero la distinción nos ha de servir para evitar la ilusión de que la crítica de la “estética de la mercancía” es suficiente para enfrentarnos críticamente al fetichismo de la mercancía y caminar hacia su superación, pues éste tiene *sus* raíces en una inversión objetiva de la que da cuenta la teoría del valor. [...] La crítica de la estética de la mercancía puede contribuir a ello en la medida en que ésta ayuda a reforzar el fetichismo de la mercancía y volverlo más resistente a cualquier intento de desenmascaramiento. La crítica religiosa de la “estética de la mercancía” como pseudoreligión alienadora puede ser una contribución original y valiosa a la superación del capitalismo como religión.” (J. A. Zamora: “Religión y fetichismo de la mercancía” en A. d. Moreira (ed.), *O Capitalismo como Religiao*, Goiania, UCG/Editora América, 2012, p. 60).

³⁵² Algo que de alguna forma también había pensado el propio Benjamin, quien, a la hora de hablar de la recepción en masas del arte, en la nota a pie nº 22 dice “Leonardo compara la pintura y la música en los siguientes términos: «La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se llama a la música, como es el caso infortunado de la música... Ésta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga que con el uso del barniz se ha hecho eterna» (cit. En *Revue de Literature comparée*, febrero-marzo 1935, página 79.” (W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1989: 45-46).

³⁵³ Th. W. Adorno: *Towards a Theory of Musical Reproduction* (Wieland Hoband, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2006, p. 183.

reproducción técnica, los nuevos medios de reproducción en el siglo XIX, los que crean esta noción de original y copia en el arte musical. La música en vivo, la interpretación, la *performance*, pasa a ser considerado el original al que se le dota de un elemento aurático y mágico, el elemento de unicidad, mientras que la grabación de esa *performance* pasa a ser la copia, produciéndose otro fenómeno nuevo en la experiencia musical propio de esta modernidad: la música en solitario.

Desde los orígenes, la música ha sido una actividad colectiva y social, incluso con la llegada de la autonomía del arte, la música no perdió en ningún momento ese valor sacral y cultural de la experiencia colectiva. Sin embargo, la llegada de los medios de reproducción técnica, a diferencia del espectador de cine del que habla Benjamin, desembocaron en la escucha en solitario de la música. El “aquí y ahora” que se desvanecía en la contemplación de un Rembrandt o de un Caspar David Friedrich con la llegada de la posibilidad de su reproducción técnica a través de la fotografía, no es un desvanecimiento que la música, que nacía y moría y llegaba a ser cuando dejaba de ser, conociese con la aparición del gramófono y la radio. El “aquí y ahora” de una sonata de Mozart era otro “aquí y ahora” cuando se tocaba en otro lugar, en otro momento, incluso otra era la sonata, no solo por la subjetividad del receptor, sino por la propia materialidad musical, por su temporalidad, que hace así mismo que la historia se sedimente en ella. De manera que la experiencia colectiva, el despertar de las masas, que Benjamin vanagloriaba, la nueva modalidad de recepción que emergía de los nuevos medios de reproducción técnica, en especial en el cine, era el oyente solitario en el ámbito musical, aunque con la apariencia de ser esta una experiencia colectiva.³⁵⁴

Cuando la tecnología occidental³⁵⁵ hizo posible la grabación de sonido, la fijación en un soporte del material sonoro, convirtió que esa reproducción, que era copia de un original

³⁵⁴ Adorno dedicó un apartado de su ensayo “On Popular Music” a teorizar sobre la escucha masiva, en el que abordó la importancia del reconocimiento que se da en el ámbito de lo popular obtenido a través del *plugging* o repetición y el hábito de los oyentes al mismo. Uno de los elementos objetivos que identificó en esta experiencia del reconocimiento fue precisamente la revelación al oyente de que esta aparente escucha solitaria y experiencia individual de una canción concreta estaba siendo en realidad una experiencia colectiva. (Th. W. Adorno: “On Popular Music” (1941), *Essays on Music*, London, University of California Press, 2002, p. 455).

³⁵⁵ Aunque quisiera matizar, por las posibles críticas que pudiera haber en este sentido, que la tecnología no es algo propio o exclusivo de Occidente. El mismo Adorno apuntó el 12 de Noviembre de 1964 en una de sus disertaciones que “*One idea that he advances is the theory that Western technology –which he calls ‘Faustian’- was alien to Russian soul and the East Asian soul in general. It follows that it is simply inconceivable that the Japanese, for example, might be able to appropriate this technology for themselves. Well, as things have turned out, Max Weber’s prognosis has been fully vindicated. We have seen how technology has succeeded in sweeping across the frontiers of the different ‘national souls’, if*

inexistente que nacía y moría por el transcurrir del tiempo dejase de ser un no-ser a ser un ser, a existir como materialidad física, a especializarse, a ser un soporte físico que conllevó la conversión de la experiencia musical en industria y su consumo (o recepción) en una actividad ajena a la colectividad. La experiencia inmediata de la música como ritual se convirtió en una escucha en solitario, pero no en una soledad pública como la que Adorno encontraba en Schönberg que hablaba a la colectividad, sino en una escucha individual, atomizada y regresiva. En este sentido, en términos benjaminianos, la pérdida del aura se da como pérdida del valor cultural o como desintegración de la capacidad de experiencia. La experiencia musical pasó de ser un evento social en colectividad a ser una actividad a vivenciar en solitario, mas al mismo tiempo se convirtió en un fenómeno de masas con valor de intercambio: mientras la música en directo, los conciertos, los espectáculos, la colección de vinilos, los cds,... adquirirían una función social y ritual, una especie de “aura” o elemento sacro que hechiza al mundo, al mismo tiempo, el ámbito musical también estaba aquejado por la pérdida de aura y la reproducción de la copia. Pese a que fue Benjamin quien habló sobre la pérdida del elemento aurático en el arte con el advenimiento de estos medios de reproducción, no obvió el encantamiento que los nuevos fenómenos de masas conllevaban y señaló que:

[...] la atrofia del aura en el cine respondía con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios: el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte.³⁵⁶

3.2. El desenmascaramiento de la promesa de felicidad en la surrealista *Mahagonny*

Así la música, como fenómeno de masas y como industria, adquiriría su valor de uso por el valor de intercambio, es decir, la importancia del evento musical venía dado por el precio que se pagaba por el mismo, según argumentaba Adorno en su ensayo sobre el fetichismo musical y la regresión de la escucha. Reflexiones estas, por otro lado, muy cercanas a las que emitió Benjamin en torno a la radio en 1931 cuando se refirió a “la mentalidad consumista del

such things exist, and it has done so simply by virtue of its own objectivity, its own inherent laws” (Adorno, Universal and Particular (Lecture 2, 12-11-1964), *op. cit.*, p. 14) De hecho, si hoy observamos la mucha de la cultura japonesa y mucha obra de artistas asiáticos, comprobamos que la tecnología y lo digital juega un importante papel en su idiosincrasia.

³⁵⁶ W. Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 11.

aficionado a la ópera, el lector de novelas, el turista... como una masa inarticulada y tonta (que crea un “público”) sin criterio para sus juicios ni lenguaje para sus sentimientos.”³⁵⁷ Con el advenimiento del capitalismo avanzado, dice Zamora,

[...] se constituye una nueva inmediatez impenetrable de segundo grado a partir de la imbricación también nueva entre producción, circulación y consumo. [...] La forma de mercancía [que es la expresión de unas relaciones sociales de dominación y explotación caracterizados por la escisión entre productor y producto y por la desigual: satisfacción y carencia] no es ya meramente una fachada detrás de la que se oculta el carácter social de los productos de trabajo, como denunciaba Marx, sino que la forma de valor de cambio capitalista entra en una (com-)penetración de segundo grado con dicha fachada. [...] un fetichismo de segundo grado que surge de la ocupación afectiva del valor de cambio.³⁵⁸

Así, Zamora, citando a Adorno y su ensayo “Sobre la regresión en la escucha y el fetichismo musical”, habla de esa carga afectiva y falsa inmediatez del valor de cambio, que asume la función de valor de uso, en la nueva sociedad. Adorno escribe este texto en 1938 cuando ya había pasado la revolución de las primeras vanguardias, la nueva música ya había sido calificada de música degenerada y las tendencias neoclásicas y folcloristas ya habían sido estabilizadas, ambas en búsqueda de una inmediatez que ya se había perdido y que ya no tenía cabida en la nueva sociedad donde ya nadie sabe de los otros. La autonomía alcanzada por la radicalidad de las primeras vanguardias corría el peligro de desaparecer al restablecerse los valores de tiempos pasados y pretender la subsunción de los compositores a sus dictados. Según Adorno “la nueva tonalidad sólo tiene su derecho como *descomposición dialéctica de la antigua*”³⁵⁹, que “en su figura más baja y desmitologizada, como jazz, el folclore ha podido penetrar seriamente en la dialéctica de la gran música europea”³⁶⁰ con la ópera en colaboración de Weill y Brecht *The Rise and the Fall of Mahagonny*, que Adorno etiquetó como estilo surrealista.³⁶¹ En esta ópera de los años 30 queda musicalizada la aseveración de

³⁵⁷ W. Benjamin, “Reflections on Radio” *Selected Writings Volume 2, Part 2 1931-1934*, Cambridge, Massachussets and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 543.

³⁵⁸ J. A. Zamora, “Religión y fetichismo de la mercancía”, *op. cit.*, p. 70.

³⁵⁹ Th. W. Adorno, “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC 18, p. 107.

³⁶⁰ Th. W. Adorno, “La música estabilizada” (1928), AOC 18, p. 761.

³⁶¹ Ese estilo al que “he llamado surrealista; ese estilo, que hoy en día sólo Weill representa sin duda de una manera extrema pero que también se plantea en ciertas tendencias del mejor Stravinsky; [...] Al usar los medios decadentes, el compositor surrealista los utiliza como decadentes y obtiene su forma del «scandal» que producen los muertos en su súbita aparición entre los vivos.” (Th. W. Adorno, “Reacción y progreso” (1930), AOC 167, p. 151).

Zamora sobre que “ahora se consume y se disfruta el consumo mismo como ‘cosa materialmente inmaterial’”³⁶², esto es, la ocupación afectiva del valor de cambio.

En *The Rise and the Fall of Mahagonny* se describe la distopía de la sociedad capitalista de consumo. Mahagonny es presentada como una sociedad utópica donde se promete un estado de felicidad permanente gracias a las posibilidades de un consumo ilimitado; sin embargo, esa aparente libertad y felicidad proporcionada por la sociedad de consumo es desenmascarada cuando el personaje principal muere víctima de ese consumismo. Brecht y Weill recurren a la forma operística, forma emblemática de la sociedad burguesa, para criticar la nueva sociedad capitalista, y destruyen la ilusión y el encantamiento de esta felicidad a través de un montaje de números de Vaudeville, una repetición incesante y el uso de elementos arcaicos como tríadas y tensiones tonales irresueltas; es decir, presentan la desintegración del material musical de la tradición como prueba de la decadencia de la burguesía en la apariencia de una satisfacción total: las ruinas de la sociedad burguesa. La ópera culinaria, como gustaba llamar a Weill y a Brecht a su obra, hablaba de una descomposición del epicureísmo burgués, al destruir el placer y el entretenimiento por la fuerza del placer se mostraba como mundo desencantado. En Mahagonny ya no había distinción entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio, todo se había reducido a este último, así la música en su repetición de lo siempre igual mataba el tiempo a través de la inmediatez musical de las canciones de *music-hall* y se hacía eco de la crítica de Benjamin al carácter infernal de la modernidad en su eterno retorno de lo siempre igual, que eso lo más nuevo sigue siendo en todos los aspectos lo mismo. Como indica Zamora, “parece como si se intentara ofrecer aquí un punto de inserción a la crítica de las fantasmagorías modernas del progreso y de la moda, detrás de las cuales es posible desenmascarar la constante del mercado.”³⁶³

4. La falsa dicotomía entre arte serio y arte de entretenimiento

Para Adorno, como ya se ha dicho anteriormente, las diferencias en la recepción de la música clásica oficial y la música ligera eran insignificantes, ya que ambas eran promovidas por razones de mercado.³⁶⁴ La ruptura que había entre producción y consumo, que Adorno

³⁶² J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre Walter Benjamin und Theodor W. Adorno” en *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, 1999, p. 141.

³⁶³ *Ibid.*, p. 148.

³⁶⁴ Th. W. Adorno, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), AOC 14, p. 22.

señalaba como una de las contradicciones del orden burgués, solo podría ser superada cuando desapareciese el privilegio de la cultura.³⁶⁵ Sin embargo, como desarrolló después en su crítica a la industria de la cultura, el capitalismo avanzado buscaba esa falsa armonía entre sujeto y totalidad social al configurar un sistema homogéneo donde todo está integrado y funcionalizado.

El debate de alta-baja cultura pretendía superarse, la dicotomía carecía ya de sentido y no sólo así lo manifestó en el capítulo sobre la Industria Cultural que escribió junto a Horkheimer y en el ensayo sobre el carácter fetichista de la música que redactó en respuesta a Benjamin, sino que la compilación de textos musicales sobre la radio recogidos en el *Current of Music* fruto del trabajo de Adorno en el *Princeton Radio Research Project* con Paul Lazarsfeld a su llegada a NYC muestran su inmersión en la sociología empírica, en el estudio de los nuevos medios de reproducción y el papel que jugó la música clásica o seria con la llegada de estos como síntoma de la democratización de la cultura que Adorno rechazó por ideológica e ilusoria. Estos pequeños ensayos o reflexiones evidencian cómo la crítica del alemán no iba tan solo dirigida con la música popular, sino contra la dirección y sacralización que supuso para la música clásica esa reproductibilidad. En la introducción al libro, el editor Hullot-Kentor apunta que la mayor parte de la música escuchada en los EEUU en estas radios era música de la tradición culta Europea, lo que para muchos implicaba democratización de la cultura y educación de las masas.³⁶⁶ Esto es, la emisión de la música clásica era percibida como medio de cultivación de los espíritus por muchos oyentes, como puede leerse en una carta que una mujer de la zona rural (Ames, Iowa) dirigió a WOI “*The more I hear good music, such as you give us, the more I love it, and the more I hear that kind, the more I dislike the other kind*”³⁶⁷. Por lo tanto, la radio no solo conllevó la escucha en solitario de, por

³⁶⁵ Th. W. Adorno, “Contra la nueva tonalidad” (1931), AOC 18, p. 110.

³⁶⁶ En este sentido, Maiso en su texto “Sobrevivir a la efeméride. La compleja herencia estética de Theodor W. Adorno” al referirse a la división entre arte serio y arte de entretenimiento de Adorno y a su posicionamiento a favor del arte moderno matiza que “para Adorno no puede haber una resolución cómoda de la tensión entre el imperativo de que el arte se mantenga fiel a su constitución y la necesidad de que las obras lleguen a los hombres. Por ello tampoco puede satisfacerle la apelación, tan frecuente aún hoy, a los «bienes culturales», ya sea desde un conservadurismo que pretende restaurar con ellos el elemento cultural del arte (y con ello legitimar los poderes establecidos), o de un supuesto progresismo que se empecina en «democratizarlos» como si fueran valores universales y eternos (y que al hacerlo aniquilan la experiencia que les es propia). (J. Maiso, “Sobrevivir a la efeméride. La compleja herencia estética de Theodor W. Adorno”, pp. 206-7).

³⁶⁷ Th. W. Adorno: *Current of Music* (Ed. and with an Introduction by Robert Hullot-Kentor, Cambridge, Polity Press, 2009, p. 7.

ejemplo, aquellos que viviendo en el campo alejados de la ciudad no podían acudir a la Filarmónica de Nueva York, sino que perpetuó la legitimación de una tradición musical europea como arte elevado que nos conduce, como condujo en su día a Adorno, a preguntarnos si esta supuesta democratización de la cultura abolió las diferencias de clase o si por el contrario estas se volvieron incluso más acusadas en la ilusión de que ya habían desaparecido. En este mismo sentido se pronunciaba el editor de *Current of Music* en su ensayo “The Philosophy of Dissonance” cuando al comparar la audiencia del *hall* de la Sinfónica y los fans de la música popular que saben no estar invitados a lo que envuelven los eventos de la alta cultura, manifestaba “*But the resentment felt blocks recognition of how much the two worlds have in common [...] Symphony hall and popular music are not substances their audiences are encouraged to believe them to be, but different layers of mass culture*”.³⁶⁸

5. Perpetuum mobile: lo nuevo de lo siempre igual

Es la idea de masa como nuevo sujeto en la era de la reproducción técnica, aunque aparentemente rechazado por Benjamin en su segundo ensayo sobre Baudelaire, el elemento a venerar que el cine conlleva y que Gonnet defiende. Benjamin, según este último, veía en la experiencia masiva del cine la posibilidad de distracción y de risa dentro del grupo y la colectividad, así como la posibilidad de reconocimiento entre los espectadores. Dejando de lado que la música –y hoy en día con la era digital³⁶⁹ y el consumo de películas en los hogares, el cine– es un fenómeno masivo que se vive en solitario en innumerables ocasiones, y que, por lo tanto, la teoría de la distracción, tal y como se desarrolla en el ensayo de Benjamin, no puede aplicarse a la música –ni al cine– al haber dejado de ser un fenómeno a experimentar en colectividad, hay otros problemas que esta teoría presenta al intentar aplicarse al arte de los sonidos.

³⁶⁸ R. Hullot-Kentor, “The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”, *Things Beyond Resemblance*, p. 73.

³⁶⁹ Industria cultural 2.0 como dice Jordi Maiso citando a Rodrigo Huarte en su ponencia sobre la Industria cultural, donde los procesos de digitalización parecen crear esa promesa de participación social mediante el consumo, más inmaterializado y más inclusivo. Todo lo dicho en esa ponencia ha quedado recogido en su artículo “Industria Cultural: Génesis y Actualidad de un concepto” en *Escritura e imagen*, no. 14, 2018.

Para Adorno y Horkheimer, la risa parodia la humanidad y en ella se da la irrupción de la barbarie.³⁷⁰ En cambio, Benjamin, sin negar el elemento bárbaro de la misma, ya había apuntado años atrás que “Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto”.³⁷¹ Además, no hay que olvidar que Benjamin introdujo un nuevo significado de barbarie, en virtud del cual entendía que la pobreza de la experiencia de lo bárbaro nos impulsa a crear un nuevo comienzo, el momento de redención de la experiencia de los *shocks*. Este entrelazamiento entre barbarie y posibilidad, entre catástrofe y mesianismo como despertar, como llegada de un nuevo comienzo está asimismo conectado de alguna manera con el concepto de lo nuevo, del progreso, de lo autónomo en Adorno. Y es que Adorno, quien indistintamente aludía a lo bárbaro, lo arcaico y lo primitivo, apelaba constantemente a ese primitivismo que hay en nosotros y que le llevó a enunciar el imperativo categórico de que Auschwitz no se volviera a repetir o como formuló en las “Notas marginales sobre teoría y praxis” que “la única praxis adecuada consistiría en poner todas las energías en abrirse camino fuera de la barbarie”³⁷², dando lugar al verdadero progreso, al surgimiento de lo nuevo. Para Hullot-Kentor este no es ya nuestro imperativo categórico y es que actitudes de barbarización y poderes reales de la primitivización de la vida están encarnadas por las fuerzas del progreso humano. De hecho, para poder explicar “el sentido exacto en que la industria cultural no existe”, Hullot-Kentor explica cómo Adorno y Horkheimer juntaron dos palabras antagónicas –industria y cultura– acuñando el término ahora tan nombrado para referirse a la primitivización de la cultura y la vida que la modernidad conllevó. De manera que,

[...] si la cultura cuando es cultura, es lo que potencialmente va más allá de la autoconservación, y si la industria, que significa mucho más que un dispositivo de fabricación, es lo que reduce este potencial a la tarea de la supervivencia, entonces la industria cultural –en tanto que producción de cultura por la industria– es la reducción de todo lo que va o podría ir más allá de la autoconservación a una vida vivida como lucha violenta por la supervivencia. La industria cultural es la fabricación de cultura en cuanto producción de barbarie.³⁷³

³⁷⁰ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *La Dialéctica de la Ilustración* (Juan José Sánchez, trad.), Madrid, Trotta, 1998, p. 185.

³⁷¹ W. Benjamin: "Experiencia y pobreza"(1933) en W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 173.

³⁷² R. Hullot-Kentor, “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural”, p. 13.

³⁷³ *Ibid.*, p. 11.

Precisamente la ceguera que presentamos ante lo antagónico del término, este no ver o no reconocer lo arcaico en lo moderno, este instinto primitivo de supervivencia en un querer ser aquello que va más allá de la autoconservación es esa búsqueda de despertar y desvelar, esos puntos ciegos de nuestro conocimiento, ese desvelar aquello que no está subsumido en el concepto, el elemento negativo, ese surgimiento de lo nuevo. El término *nouveauté*, dice Adorno, “estéticamente, es algo que ha llegado a ser, es la marca de bienes de consumo que el arte se ha apropiado, la marca que los distingue de otras esferas semejantes y les presta su atractivo, obediente a la necesidad de empleo del capital, el cual pasa a retaguardia en cuanto no sigue expandiéndose, o dicho en lenguaje comercial, en cuanto no ofrece algo nuevo.”³⁷⁴ Pero esta creación de lo nuevo en términos de mercado es lo que para Adorno caía en un estatismo de lo “siempre igual”, el *perpetuum mobile* de la circulación del capital de Marx y, por tanto, excluía la novedad.

El principio de ‘siempre lo mismo’ regula también la relación con el pasado. La novedad el estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. [...] Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción garantiza que nada cambie.³⁷⁵

Teorías como la de la *creative class* –muy en boga en agendas urbanísticas contemporáneas y unida a un aura y mistificación de ciertas ciudades– desarrollada por Richard Florida, encubren esta supervivencia en la creación de cultura, esta producción de barbarie en la fabricación de cultura, son pura ideología, una ideología que nos atrapa, de la misma manera que el propio término industria cultural se ha convertido en una ideología que nos ciega en saber de qué estamos hablando o, al menos, a qué aludían Adorno y Horkheimer al acuñar el término.

³⁷⁴ Th. W. Adorno: *TE*, p. 36.

³⁷⁵ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, pp. 178-9.

En 2002, Richard Florida publicó su libro *The Rise of the Creative Class*³⁷⁶ donde definía la creatividad como constructo fundamental o habilidad en la que se conectan los diferentes campos de ciencia y tecnología y que tiene una relación directa con el crecimiento económico y el desarrollo de las ciudades.³⁷⁷ Más tarde, en 2014 la revista *Economic Development Quarterly* le invitó a escribir un artículo sobre su teoría de la clase creativa, su impacto en el ámbito académico, en las políticas públicas, así como en la práctica profesional del campo académico, y este, haciéndose eco de las críticas que su tesis sobre la clase creativa estaba despertando entre diversos sectores —entre ellas la del geógrafo Cian O’Callaghan que apuntaba que muchas de las políticas de urbanización de las ciudades que se rigen por este principio de la clase creativa han originado y reforzado muchos de los problemas que pretendían resolver³⁷⁸—, aprovechó la coyuntura para responder a las mismas en un conciso y breve texto.³⁷⁹ Sin embargo, su respuesta continúa mostrándose insuficiente para evitar la crítica ideológica a la que hace frente y que se presenta como ilusión socialmente necesaria para validar y vender el modo de vida de esa clase creativa. Es, por tanto, la tesis de Florida un ejemplo de esa industria cultural en sentido positivo, que olvidando el carácter antagónico y el elemento crítico con el que Adorno y Horkheimer hacían frente a esa primitivización de lo moderno y la cultura como instinto de supervivencia, reproduce el sistema por medio de la apariencia y la estandarización de la sociedad atribuyendo a los individuos una capacidad de libertad y elección que los sujetos carecemos.

Así, vemos que el crecimiento que se promueve con sus teorías, o lo que él, al menos, entiende por desarrollo y crecimiento no responde a una superación de las desigualdades sociales. En palabras de Benjamin, este crecimiento económico no va en consonancia con el progreso social; razón esta que llevó a Horkheimer y Adorno, según señalan en el prólogo de la *Dialéctica de la Ilustración*, a tratar de entender “por qué la humanidad, en

³⁷⁶ R. Florida: *The Rise of Creative Class*, New York, Basic Books, 2012.

³⁷⁷ No debemos olvidar que Adorno y Horkheimer comenzaron su texto sobre la industria cultural hablando sobre arquitectura y urbanismo y cómo la configuración espacial determina la relación de los individuos y la del espacio en el que habitan.

³⁷⁸ Cian O’Callaghan.: “Let’s Audit Bohemia: A Review of Richard Florida’s ‘Creative Class’ Thesis and Its Impact on Urban Policy” en *Geography Compass* 4/11, 2010, pp. 1606-1617.

³⁷⁹ R. Florida.: “The Creative Class and Economic Development” en *Economic Development Quarterly*, vol. 28(3), 2014, pp. 196-205.

lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie”.³⁸⁰

Para O’Callaghan, Florida está desestimando el contexto geográfico y reforzando las desigualdades sociales con su promoción de la “marca urbana”, y no duda, al igual que otros muchos académicos, en sustentar esta idea con el uso que se ha hecho de esa lectura del crecimiento por diversas agendas urbanísticas neoliberales. A pesar de que Florida insiste en que esto se debe a una mala apropiación de sus teorías, no sólo no explicita cuáles son estos malentendidos a los que se refiere, sino que además reafirma el reconocimiento positivo de esta clase creativa, en la que engloba a una comunidad bien posicionada. Los datos y estadísticas que proporciona son para él pruebas irrefutables de validación de su teoría, olvidando nuevamente que en ellas, en esos datos y estadísticas, se enmascara la ideología. Pero es precisamente esa imposibilidad de ver, esa ceguera que muestra Florida en su defensa, el aspecto más ideológico de su tesis, la dinámica de la primitivización, el progreso como regresión.

La venta de la marca urbanística de Florida viene sustentada en esa tolerancia que ciertas ciudades, en la búsqueda del crecimiento económico, desarrollan para acoger a personas talentosas que se mueven y adaptan a los entornos con el fin de mostrarse creativas e innovadoras y así progresar en sus vidas. En otras palabras, Florida, a través del lenguaje comercial con el que inunda su discurso, publicita y vende una forma de vida con su teoría, cayendo en lo que ya Adorno y Horkheimer hace más de medio siglo diagnosticaron como “el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado”.³⁸¹ En sus escritos apela constantemente a la innovación, el crecimiento, el desarrollo, el talento, la mejora... a través de un lenguaje publicitario y empresarial que pese a ser muy familiar para nuestros oídos, se nos muestra también desconocido.³⁸² Y como recoge Zamora la función tradicional de la ideología ya no es necesaria en una sociedad que está totalmente mediatizada por el principio de intercambio. “Ya no necesita siquiera ocultar el mecanismo de explotación. Los fenómenos

³⁸⁰ Th. W. Adorno & M. Horkheimer, *DI*, p. 51.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 136.

³⁸² *Ibid.*, p. 106.

de este mundo convertidos en anuncio publicitario se pueden presentar como símbolos de capital, sin que por ello se tambalee la identificación afectiva con ellos.”³⁸³

Por tanto, al hilo de lo expuesto en el capítulo sobre la industria cultural por los miembros del Instituto de Investigación Social, lo que Florida está promocionando con su teoría es la pseudoindividualización de la reproducción de lo siempre igual bajo la apariencia de la creación de lo nuevo. Así en su teoría el concepto de talento se refiere a ese elemento de particularidad e individualidad que nos hace diferentes dentro de lo mismo. Conforme se establece en toda práctica neoliberal, a menos que queramos morir, tendremos que adaptarnos a las condiciones y al fluir del movimiento. “La ideología neoliberal —dice Zamora— simplemente eleva a norma esta cosificación independizada exigiendo un sometimiento a las “leyes” del mercado, ya de por sí coactivamente impuesto por la propia dinámica económica”.³⁸⁴ La lucha por la supervivencia en el ámbito de la creatividad, es decir, volviendo a lo antagónico del término aquí analizado, y como Hullot-Kentor apuntaba, “la reducción de todo lo que va o podría ir más allá de la autoconservación a una vida vivida como lucha violenta por la supervivencia”.³⁸⁵ Si queremos ser miembros, pertenecer a la sociedad, si queremos desarrollarnos económicamente, si queremos progresar, tenemos que participar de la clase creativa; pues “todo el que quiere seguir viviendo tiene que someter su economía libidinal a los imperativos de esa reproducción. Ésta es la paradoja: la autoconservación sólo es posible al precio de perder el ‘yo’”.³⁸⁶

En este sentido, además de la contribución a los procesos de gentrificación, la teoría de la clase creativa se sustenta en la posición neoliberal de la defensa del individualismo, la responsabilidad individual y el foco en el individuo de todos sus triunfos, como si el éxito en la vida, la “pertenencia” a la sociedad, dependiera solo y exclusivamente de nuestra capacidad de adaptación, nuestra capacidad de supervivencia en una sociedad regida por la

³⁸³ J. A. Zamora: “Religión y fetichismo de la mercancía...”, *op. cit.*, p. 71.

³⁸⁴ J. A. Zamora: “El enigma de la docilidad. Teoría de la sociedad y psicoanálisis”, en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007, p. 6.

³⁸⁵ R. Hullot-Kentor, “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural”, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁶ J. A. Zamora, “Religión y fetichismo de la mercancía”, p. 72. O como recogía Adorno: “El mecanismo de la adaptación a las relaciones petrificadas es a la vez un mecanismo de petrificación del sujeto en sí mismo: cuanto más ajustado a la realidad se torna, tanto más se convierte él mismo en cosa, tanto menos vivo sigue en general, tanto más absurdo resulta todo su «realismo», que destruye todo aquello en virtud de lo cual entró propiamente en juego la razón de autoconservación, realismo que tiene además como consecuencia la amenaza de la vida desnuda.” (Th. W. Adorno, “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 55).

competitividad, como si la contradicción entre vivientes y aparato social del que depende la reproducción social no existiese. En su día Adorno y Horkheimer decían “quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual en solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia”³⁸⁷, y años después, en la década de los 60, en su ensayo “Sociedad” Adorno seguía manifestando que:

La industria cultural surgió de la tendencia explotadora del capital. La desarrolló bajo la ley del mercado, bajo la obligación de adaptarse a sus consumidores. [...] La adaptación de los hombres a las relaciones y procesos sociales que constituye la historia y sin la cual les hubiera resultado difícil a éstos la supervivencia, se ha sedimentado en ellos de tal modo que se reduce la posibilidad de liberarse de ella, aunque sea sólo en la conciencia, sin conflictos pulsionales insoportables.³⁸⁸

En esta línea se pronunciaba Jordi Maiso, en la ponencia que dio en las Jornadas sobre los Procesos de Subjetivación sobre la industria cultural y la urgencia de recuperar la crítica de la misma partiendo de la tesis elaborada por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, cuando aludía al paralelismo entre la racionalización fordista que llevó a una automatización tal del trabajo en la que cada vez era más fácil sustituir a los trabajadores y la racionalización de un capitalismo mundial en el que se sustituye el trabajo humano por la producción tecnológica que hace que cada vez haya más trabajadores sobrantes. Mientras que la industria cultural había sido la promesa de felicidad de inclusión mediante el consumo en las sociedades de posguerra, es decir, de tiempos de Adorno y Horkheimer, pronto se evidenció que estas sociedades del bienestar y del consumo eran fácilmente revocables y que, por tanto, esa participación social, aunque fuese a nivel simbólico, esa promesa de felicidad pronto quedaría abolida, coincidiendo además con una cada vez mayor destrucción de la capacidad de trabajo. Siendo esto así, como señala Maiso, el capitalismo y la industria cultural tienen que especular entre el deseo y el miedo: el deseo de pertenecer a esa sociedad que mengua y el miedo a ser excluido de esa sociedad menguante en donde la única forma de integración social existente es el trabajo. “La angustia a ser expulsado, la sanción social de la conducta económica, hace tiempo ya que se ha interiorizado con otros tabúes y condensado dentro del individuo. [...] La irracionalidad del sistema racional sale a la superficie en la psicología del sujeto atrapado”, diría Adorno en términos freudianos.³⁸⁹ Una vez agotada la

³⁸⁷ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 178.

³⁸⁸ Th. W. Adorno: “Sociedad” (1965), AOC 8, p. 17.

³⁸⁹ Th. W. Adorno: “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 43.

sociedad de consumo, una vez planificado y racionalizado y profesionalizado el tiempo de ocio, la industria cultural tiene que diseñar nuevos mecanismos para seguir satisfaciendo la promesa de felicidad para que los individuos sometan sus anhelos a la reproducción social, pues como continúa Maiso incluso cuando estos siguen sus propios deseos se muestran ejecutores de lo social. No se trata de un engaño de masas en tanto que manipulación, sino que los propios individuos en un aferrarse por una vida mejor se vuelven conformistas y dependientes de ese engaño.

Este análisis que ofrece Maiso sobre el miedo a ser excluido de la sociedad y el deseo de pertenencia a la misma con el que especulan el capitalismo y la industria cultural, esta doblez ideológica que muestra a la industria cultural como “opio del pueblo y suspiro de la criatura oprimida”, parece mostrarse como uno de los puntos ciegos de Florida para quien la exclusión de los individuos en la sociedad, el fracaso de sus vidas, se debe al poco uso de creatividad y la poca capacidad de adaptación en la consecución de los proyectos (aunque él no manifiesta esta premisa negativamente, sino que lo hace con una relación directa causa-efecto, si eres creativo y te adaptas, progresas, lo que lleva implícito, si no... mueres). De acuerdo a la teoría de la clase creativa que desarrolla, los propios individuos son los responsables de su exclusión social por no mostrarse lo suficientemente adaptativos. Un diagnóstico que se muestra muy próximo al estudio de Christine Resch y Neinz Steinert quienes apuntan que “los autores y los críticos –entre los que podría incardinarse a Florida- se apropian de la inteligencia/formación como rasgo de la personalidad y legitiman/reproducen así su estatus social, que solo sería atribuible a competencias personales, y la ideología dominante de la sociedad del rendimiento y la economía del conocimiento. Que la desigualdad social está justificada y tiene un fundamento racional le resulta a todos igualmente plausible”.³⁹⁰

Por consiguiente, el análisis crítico de esta teoría desarrollada por Florida nos sirve como ejemplo de la universalización de la industria cultural por medio de la sociedad del conocimiento, así como de las preocupaciones que mostraron los miembros del Instituto de Investigación Social sobre cómo la industria cultural implicaba una nueva estructura espacial y arquitectónica en la que “se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad”³⁹¹, es

³⁹⁰ Christine Resch & Neinz Steinert: “Industria cultural: conflictos por los medios de producción de la clase instruida” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3. *Teoría Crítica de la industria cultural*, 2011, pp. 315-321, p. 54.

³⁹¹ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 166.

decir, cómo se utilizó la misma cultura para producir procesos de exclusión, limpieza racial, pobreza y criminalización.

6. La transformación de la industria cultural: el mantenimiento de la promesa de felicidad

Esta es la tesis que ha desarrollado Victor Lenore, periodista musical en su libro *Indies, hipsters y gafapastas*³⁹² en el que analiza el movimiento indie/hipster como ejemplo paradigmático de movimiento cultural gentrificador. Pese a las diversas y duras críticas que ha desatado su tesis, su ensayo es una clara evidencia de cómo la industria cultural ha desdibujado las líneas entre alta y baja cultura que se aparejaban a la dicotomía música seria o culta occidental y música ligera o popular y ver cómo, en sintonía con lo que Hullo-Kentor apuntaba de la no distinción entre el Symphony Hall y la masiva mitomanía que se mueve en un concierto popular, Lenore también señala a ese consumo de la música popular occidental vinculada a cierta élite y colectivo económicamente fuerte. Muchas voces se han alzado para criticar la apuesta de Lenore por una música más politizada tras esos años de hipsterismo musical, del que él mismo formó parte, en el que como consumista (partícipe de esa promesa de felicidad de la que hablaban Adorno y Horkheimer) su única preocupación era estar a la última en las tendencias musicales que marcaban ciertos sectores del periodismo y la crítica musical sólo interesados en vender productos culturales.³⁹³ Pero muchas son también las voces que se han pronunciado cercanas a la crítica que ya en su día hicieron Horkheimer y Adorno.

“La industria cultural se ha adentrado en una insistente racionalización, buscando la rentabilidad por los caminos más obvios, lo que tiende a aplanar lo producido, convirtiendo las creaciones en productos de consumo esencialmente idénticos”, lee el Manifiesto «Politicemos la cultura» (13-Nov-2014)³⁹⁴ firmado por Est Hernández, periodista; Juan Diego Botto, actor; Javier Gallego, periodista; Nacho Vegas, músico; Germán Cano, profesor de Filosofía y Miembro del Círculo de Podemos Cultura; Carolina del Olmo, escritora y

³⁹² Victor Lenore: *Indies, hipsters y gafapastas*, Madrid, Capitan Swing, 2015.

³⁹³ A esto mismo es a lo que Maiso aludió al referirse a que las investigaciones que Adorno llevó a cabo en el *Princeton Radio Research Project* analizaban la profesionalización del ocio a través de la radio, la cual, lejos de buscar la dispersión y la ociosidad del oyente, era estructurada siguiendo los intereses del *sponsor* que buscaba colocar su producto cultural, su mercancía.

³⁹⁴ Manifiesto “Politicemos la cultura”, publicado el 13.11.2014 en Público: <https://blogs.publico.es/otrasmiradas/2967/politicemos-la-cultura/>

directora de Cultura del Círculo de Bellas Artes de Madrid; Fernando Pardo, músico; Víctor Lenore, periodista y escritor; César Rendueles, escritor; Juan Santander, gestor y representante musical; Santiago Alba Rico, escritor. Es evidente que el uso que hacen del término industria cultural ya no tiene ese carácter antagónico del que hablábamos en Adorno y Horkheimer, de hecho estos acuñaron el término para nombrar precisamente la realidad que los firmantes denuncian más de medio siglo después: la fabricación de cultura como producción de barbarie, productos que por su semejanza consiguen sobrevivir en el mundo industrializado. Por eso, la crítica de la industria cultural de Adorno y Horkheimer hay que leerla a la luz de las *Tesis sobre el Concepto de Historia* de Benjamin en la que se alude a la barbarie moderna, industrial y dinámica que encontramos en el avance técnico y científico visto como progreso. Así, los filósofos alemanes yuxtaponen en la repetición y la reproducción de lo igual en la industria cultural –hay que atender al análisis que hace sobre la música popular en el ensayo “On Popular Music” donde describe la racionalización, estandarización y fabricación de esa música para introducirlas en el mercado³⁹⁵– con la reproducción masiva y la incapacidad del sujeto de escapar al proceso mecánico del ámbito laboral. Adorno entendía que la estandarización estructural de la música popular venía dada por el proceso competitivo al que hacían frente las canciones populares. Por eso cuando una canción específica era exitosa las demás la imitarían a riesgo de ser excluidas. Este seguir las reglas del juego, la imitación y la adaptación por miedo a la exclusión,³⁹⁶ son precisamente los elementos ciegos analizados previamente en la teoría de la clase creativa y en el marco de la teoría pulsional de Freud. Y es así también esta crítica social desde lo musical lo que Goehr denomina la filosofía de *displacement* de Adorno y lo que este significaba en su ensayo “Sobre la situación social de la música” (1932) cuando hablaba de un paralelismo entre la teoría social y la teoría musical.

Como hemos señalado previamente, la nueva tecnología se basó igualmente en el dominio de la naturaleza y reforzó las relaciones sociales de dominación, haciendo aparecer la historia

³⁹⁵ “So far standardization of popular music has been considered in structural terms—that is, as an inherent quality without explicit reference to the process of production or to underlying causes for standardization. Though all industrial mass production necessarily eventuates in standardization, the production of popular music can be called ‘industrial’ only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song hit still remains in a handicraft stage. The production of popular music is highly centralized in its economic organization, but still ‘individualistic’ in its social mode of production. The division of labor among the composer, harmonizer and arranger is not industrial but rather pretends industrialization, in order to look more up-to-date, whereas it has actually adapted industrial methods for the technique of its promotion” (Th. W. Adorno: “On Popular Music”, *op. cit.*, p. 443).

³⁹⁶ “Non-compliance with the rules of the games became the basis for exclusion” (*ibid.*, p.. 443).

como idéntica, pese a los cambios. De ahí que no se muestre extraña la proximidad que este Manifiesto presenta con la crítica que ya en su día los miembros del *Institut* realizaron por la degradación que estaba experimentando la cultura ya a mediados del siglo XX, ya que los firmantes sitúan esta estandarización a los momentos de crisis que se viven en la contemporaneidad, obviando lo que ya hace más de medio siglo los intelectuales del exilio norteamericano señalaban. “En contexto restrictivo, ya sea a causa de la crisis, porque la cultura ha dejado de tener importancia o porque lo que se oferta no suscita interés, las empresas culturales han sido en sentido contrario al que cabía esperar y han optado por homogeneizar sus prácticas” (Manifiesto). Teniendo en cuenta el texto, ¿podemos respaldar la afirmación de que las empresas culturales³⁹⁷ han ido en sentido contrario a lo que cabría esperar o, más bien, como apunta Maiso, simplemente nos encontramos ante la transformación de la industria cultural (con la llegada de la Industria Cultural 2.0) para seguir manteniendo su promesa de felicidad? Maiso alerta de que esta “identidad velada de todo el conjunto de la industria cultural”, la conversión en datos, en 1s y 0s que conlleva la era digital de todos los productos de la industria cultural, si bien facilita el acceso, la reproducción y el almacenaje de los mismos, y, por tanto, nuevas posibilidades, al mismo tiempo nubla e invisibiliza el costoso trabajo de producción de la cultura con una consiguiente devaluación de los productos culturales. Así también lo diagnostican quienes firmaron el Manifiesto para quienes los nuevos tiempos han dado lugar a una regresión en lo musical, tanto en lo formal como en su valor social:

La multiplicación de la oferta, con la fragmentación que la acompaña, nos ha conducido a un mundo mucho más reaccionario en lo formal, en las estructuras profesionales y en el carácter social de las obras producidas. Lo cual no deja de ser paradójico: en un entorno de abaratamiento de la producción, de distribución sencilla y de comunicación inmediata, parecía probable que las creaciones más innovadoras o las de mayor calidad formal tuvieran muchas más posibilidades de alcanzar su público. No es así; tanto en literatura, música, ensayo o cine, hay muy pocos productos que vendan (y suelen ser obras degradadas formal e ideológicamente) mientras que esa parte de la cultura que podía llamarse propiamente tal se ha convertido en

³⁹⁷ Ya el uso del término “empresa cultural” es indicativo o sintomático de una búsqueda no solo de rentabilidad, sino también de beneficio, dentro de los parámetros marcados por el mercado. Utilizar el lenguaje empresarial a la hora de referirnos a la cultura ya pone su peso en el valor de intercambio frente a su valor de uso. Y con esto no pretende obviarse el carácter de mercancía que el arte adquirió al desprenderse del mecenazgo y adquirir su autonomía estética, sino más bien el evitar caer en el fetichismo musical y en el solo y mero carácter de mercancía del arte y la cultura.

invisible. Hay numerosas creaciones circulando, muchas de ellas de indudable interés, pero casi nadie sabe que existen.³⁹⁸

7. Una lectura crítica “Sobre la música popular”

Esta era también la crítica que Adorno desarrolló en su famoso y criticado artículo “On Popular Music”. Si Adorno es conocido como el enemigo o detractor de la cultura popular en contraposición a Walter Benjamin en los estudios culturales es debido a sus tres escritos sobre el jazz, sus ensayos sobre la música popular y sobre el fetichismo musical y la regresión de la escucha, así como su crítica a la industria cultural. Sin embargo, y sin negar lo que Alex Ross llama la pérdida de dialéctica del alemán en algunos de estos ensayos— parafraseando la crítica que el mismo Adorno hizo a Benjamin a propósito de su ensayo sobre *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*—³⁹⁹, estos han de leerse en el contexto de toda su obra para evitar caer en reduccionismos que nublen la crítica al capitalismo y la decadencia de la burguesía, —incluso o, especialmente, en los textos en los que hablaba de la desintegración del material musical de la tradición, el cual es percibido como lenguaje naturalmente dado, y no como algo histórico que ha llegado a ser— que el alemán tuvo como *Leitmotiven* vital. Es más, podría incluso afirmarse que “Sobre el fetichismo en música y la regresión de la escucha” es la contraparte dialéctica del ensayo de Benjamin, pues en respuesta al mismo fue pensado. Por tanto, leer estas ideas aisladamente como si no perteneciesen y no estuviesen conectadas con el resto de su obra sería como la mutilación que padecen, según Adorno, las canciones de la por él criticada música popular o mala música seria, en las cuales el detalle, las melodías fácilmente recordables, mantienen una relación con el todo fortuita, siendo fácilmente sustituibles sin alterar el significado de la obra en su complejidad,—al igual que los trabajadores son fácilmente sustituibles en la sociedad fordista— o como la atomización que se da en la escucha con los nuevos medios de reproductibilidad técnica. Lo que diferencia para Adorno la buena de la mala música no es, por tanto, la mayor o menor complejidad de la misma, ni la pertenencia a la alta o baja cultura, sino esta relación que se da entre los detalles y el todo, donde el detalle, aunque contiene el todo y ayuda a la comprensión del mismo, es

³⁹⁸ Manifiesto «Politicemos la cultura».

³⁹⁹ Alex Ross.: *The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno and the critique of popular culture* de The New Yorker, 15 de Sept. de 2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers> [consultado el 30 de junio de 2016].

concebido fuera de él,⁴⁰⁰ de ahí que las ideas musicales desarrolladas en los escritos arriba mencionados adquieran su significado en el contexto de todo su corpus teórico.⁴⁰¹

Seguir hablando, por tanto, de ciertas formas artísticas (poesía, ópera, danza, novela literaria) como elitistas frente a una cultura popular mucho más democrática carecía de sentido para Adorno, pero aun más paradójico resulta en la contemporaneidad donde las altas esferas hacen poco uso de las mismas habiéndose convertido lo popular en lo hegemónico o en palabras de Alex Ross: “pop is the ruling party”. En la línea de lo que señalábamos anteriormente, la cultura popular es la que ahora ha adquirido ese valor o aspecto cultural, cuya aura cada vez parece adquirir un aspecto más mágico. De ahí que la industria cultural —eso que a muchos gusta denominar cultura de masas o popular como si emergiera espontáneamente del pueblo— siguiendo el mismo mecanismo del capitalismo de agotar todos sus recursos: primero se hizo con la música seria o música clásica, luego con la música ligera o popular y finalmente con la contracultura, haciendo de ellas un todo idéntico y homogéneo. Lo popular ha acabado rigiendo la vida cultural haciendo aparecer a la cultura más monolítica que nunca.⁴⁰²

Resulta curioso que precisamente de monolíticas fueron acusadas las ideas de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural por algunos teóricos anglosajones como refiere y

⁴⁰⁰ *“To sum up the difference: in Beethoven and in good serious music in general—we are not concerned here in bad serious music which may be as rigid and mechanical as popular music—the detail virtually contains the whole and leads to the exposition of the whole, while, at the same time, it is produced out of the conception of the whole. In popular music the relationship is fortuitous. The detail has no bearing on a whole, which appears as an extraneous framework. Thus, the whole is never altered by the individual event and therefore remains, as it were, aloof, imperturbable, and unnoticed throughout the piece. At the same time, the detail is mutilated by a device which it can never influence and alter, so that the detail remains inconsequential. A musical detail which is not permitted to develop becomes a caricature of its own potentialities.”* (Th. W. Adorno, “On Popular Music” (1941), *op. cit.*, p. 441).

⁴⁰¹ *“Adorno and Horkheimer’s analysis of mass culture has been much maligned in the past few years as elitist, but a serious reading of their work shows their attention to many issues now dominating the analysis of mass culture — the increasing concentration of the media ownership and the commodity status of entertainment — as well as their attention to the aesthetic dimensions of mass-cultural experience. Although they stridently argued for the need for structure and a sense of a totality in musical listening (as did Adorno in his other writings), their analysis of the increasing emphasis on the detail in music was essentially correct: the dominance of African-American blues and the descendants of that music (ragtime, jazz, rhythm, and blues, rock and roll, country, etc.) have strongly conventionalized song structures that allow for improvisation, subtle variation, and an emphasis on rhythm and timbre. That Horkheimer and Adorno thought this a bad thing (and that some of their readers, myself included, think this a good thing) does not diminish the essential correctness of their description of the central aesthetic features of mass-mediated music. The history of the collision between a new emphasis on sonic details in predominantly white spheres of cultural practice and white interest in African American musical forms has yet to be written. But it is clear that the detail resonates at the very core of modern American practices of musical listening”* (J. Sterne: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, London&Durham, Duke University Press, 2003, p. 168).

⁴⁰² A. Ross, *op. cit.*

aprueba Anahid Kassabian en su artículo sobre el significado del término “Popular” recogido en *Key Terms in Popular Music and Culture*, publicado por primera vez en 1999:

*The Frankfurt School's emphasis on false consciousness also contributed to an important focus on what has come to be called 'ideological critique'. [...] But for some theorists, as Fenster and Swiss discuss in chapter 17 of this volume, Adorno's ideas about the culture industry were too monolithic. From the 1960s to the 1980s, British cultural studies opened an inquiry into consumption and local cultural practices that still resonates today. From the perspectives of theorists in the British cultural studies tradition, popular culture is a lived experience, irreducible to either a set of texts or a series of economic interactions. [...] British cultural studies theorists argued that audiences were not victims of false consciousness, but active participants in consumption, understood as a process of making meaning from, and contributing meaning to, popular culture.*⁴⁰³

Para Alex Ross, en cambio, la cultura es la que se ha convertido en monolítica y, por eso, la crítica que Adorno desarrolló en su día parece haber sido más visionaria de lo que muchos de los estudios culturales británicos han querido reconocer. Evidentemente los propios miembros de la Escuela de Frankfurt reconocieron ya en su vuelta a Alemania, que muchas de las afirmaciones y las teorías desarrolladas habían perdido su validez, pero esto no resta relevancia de lo acertados que estuvieron en criticar la estandarización de todas las esferas de la vida a la que hacíamos frente y la esclavitud que las nuevas sociedades estaban creando a la ilusoria libertad absoluta en la elección de lo siempre igual. Tal vez, como el propio Alex Ross señala, falta dialéctica en su aproximación al análisis de lo popular. Tal vez, como reivindicaba en 1982 Max Paddison, académico británico y especialista en Teoría crítica, se precisa aplicar su metodología, su dialéctica negativa, para buscar los puntos ciegos en sus estudios de la música popular. Por eso, Paddison en su texto *“The critique criticised: Adorno and popular music”* teorizó sobre la música popular, valiéndose del método dialéctico desarrollado por el alemán, buscando superar la polarización que se ha dado sobre las afirmaciones que este hizo de la misma en algunos de sus escritos y articular una epistemología de lo popular⁴⁰⁴ a la luz de su filosofía, pues, según él, una vez sus ideas han

⁴⁰³ A. Kassabian.: “Popular”, En B. H. Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Culture*, Oxford, Blackwell Publishing, 1999, p. 115.

⁴⁰⁴ No vamos a entrar a debatir aquí qué hemos de entender por popular. Parece que Adorno por música popular o música ligera se refería principalmente al jazz y a lo que los estudios culturales han denominado música popular urbana (rock and pop). Música de baile con arreglos de Paul Whiteman; para Sandner cuando Adorno hablaba de jazz estaba realmente refiriéndose al jazz influido por la música de baile de los años 20 y principios años 30 (M. Paddison: “The Critique Criticised: Adorno and Popular

sido abordadas desde la negación determinada se muestran relevantes para ver cuál ha sido el desarrollo del jazz y el rock en los años posteriores a su muerte. Con lo cual, lejos de mostrarse obsoletas las ideas estético-musicales de Adorno, todavía pueden hoy ayudarnos a articular una estética de la música popular.

Evidentemente, con esto no estamos queriendo afirmar, ni lo hizo Paddison, que todas las manifestaciones que enunció Adorno sobre la música popular fuesen acertadas, sino que aplicando el método dialéctico que desarrolló el alemán al estudio de esta música, todavía hoy muchas de sus ideas pueden ayudarnos a articular una crítica a las contradicciones sociales que se nos presentan. Para Adorno el estudio de la música popular estuvo siempre entendido en contraposición a la música seria, siendo vistas ambas como las dos mitades de un todo. Una y otra en su contradicción y en su tensión revelaban la verdad, no solo de cada una de ellas, sino de la sociedad misma. Además, su metodología partía de la exageración: “en el psicoanálisis nada es tan verdadero como sus exageraciones” o “la paja en tu ojo es la mejor lente de aumento”⁴⁰⁵, decía Adorno. Por eso, reclamaba del lector que buscara en esa tensión extrema la verdad de la sociedad como todo, la contradicción entre esa música que se adaptaba a las leyes del mercado en la distribución y consumo de la misma, y esa otra música que se resistía a esa adaptación. Adorno dedicó su vida a la búsqueda de la verdad, pero nunca dio una definición como tal. Para Adorno en el nuevo siglo XX, la verdad no podía ya responder a algo absoluto, fijo y positivo. “El todo es lo no verdadero”⁴⁰⁶ afirmaba, por eso era desde la contradicción entre los dos polos desde donde articulaba él el contenido de verdad en la obra de arte, la verdad se definía negativamente por lo que no es, lo no dicho, lo no subsumido en el concepto. El arte auténtico, el arte verdadero y crítico, ya no buscaba reconciliar en sí mismo las contradicciones, sino que sus contradicciones iluminaban la crítica inmanente, desde ellas la verdad quedaba desvelada. Para el filósofo el arte y la sociedad tenían que integrar lo que previamente había sido negado por las estructuras establecidas, siendo así este un proceso dinámico en constante cambio y movimiento. Así, en el arte de los

Music” en *Popular Music*, vol. 2. *Theory and Method*, 1982, pp. 209-210). En todo caso, siguiendo su texto “On Popular Music” esta música vendría compuesta por todas las canciones que siguen como característica fundamental la estandarización que consiste en: “*Best known is the rule that the chorus consists of thirty-two bars and that the range is limited to one octave and one note. The general types of hits are also standardized: not only the dance types, the rigidity of whose pattern is understood, but also the ‘characters’ such as mother songs, home songs, nonsense or ‘novelty’ songs, pseudo-nursery rhymes, laments for a lost girl. Most important of all, the harmonic cornerstones of each hit –the beginning and the end of each part– must beat out the standard scheme.*” (Th. W. Adorno: “On Popular Music” (1941), *op. cit.*, p. 438).

⁴⁰⁵ Th. W. Adorno: *MM*, pp. 54-55.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

sonidos Adorno entendía que la música que se mostraba resistente a los años de tradición tonal burguesa que buscaban reproducir lo idéntico era la música disonante, representada por las composiciones de la Segunda Escuela Vienesa: esta era la música que se resistía al fetichismo y la cosificación en el arte.

El problema es que, pese a la extensa y meticulosa crítica que hizo de la música seria, Adorno no encontró ninguna sola música del ámbito popular que pudiese encuadrarse dentro de esta categoría de música auténtica o música crítica. Para Paddison esto se debe, sola y exclusivamente, a los prejuicios del filósofo. Por eso, y este es el argumento que desarrolla a lo largo de su texto, se debe superar el que denominó punto ciego de Adorno y aplicar la dialéctica negativa a los estudios de música popular con el fin de encontrar qué música se muestra hoy crítica con la realidad de su tiempo y denuncia las contradicciones sociales, qué música resiste a la adaptabilidad que reclaman los programas neoliberales y la clase creativa, cuál es la música nueva hoy.

8. Lo nuevo en el jazz: Charles Gayle como soledad pública y la crítica a las lecturas etnocéntricas del pensamiento de Th. W. Adorno

La aplicación de la Teoría Estética de Adorno en el estudio de la música popular fue la apuesta de Dustin Bradley Garlitz (October 9, 2007) en su tesis titulada *Philosophy of New Jazz: Reconstructing Adorno*.

*Dialectically, I challenge such historically documented criticism of Adorno as an anti-jazz thinker. This is done by presenting African-American Charles Gayle's jazz aesthetics of dissent, and aligning it with Adorno's overarching critique of modern music as a product of mass culture. I show that such an overarching critique involved a commitment to resisting commodification in theory and practice.*⁴⁰⁷

Tras un exhaustivo análisis crítico de los tres escritos sobre jazz que Adorno redactó, tomando como base muchas de las argumentaciones que Tia DeNora en su día elaboró en su texto *After Adorno: Rethinking music sociology*, Bradley desarrolla su propia estética del jazz partiendo de premisas que el propio Adorno desarrolló en su pensamiento musical. De manera que mostrándose crítico con las afirmaciones que el alemán realizó en torno al jazz, no se mostró

⁴⁰⁷ D.B.Garlitz: *Philosophy of New Jazz: Reconstructing Adorno*, tesis 09.10.2007, p. 2.

contrario a las ideas de lo que la nueva o música crítica debía ser. Compartió con él el concepto o la filosofía de lo nuevo, el proceso dinámico que se daba en la historia, y por ende en la música, así como una estética que había de entenderse en la realidad de su tiempo, y desde la materialidad y las contradicciones de su tiempo debía desarrollarse. Consideraba, al igual que Paddison, que los estudios de Adorno sobre el jazz constituyeron uno de sus puntos ciegos. Sin embargo, entendió y acogió lo actual de su filosofía. Bradley creyó que Adorno se equivocaba al afirmar que el jazz se mantenía esencialmente estático y miraba a la cultura jazzística que tuvo lugar en Kansas City para hablar del dinamismo que envolvió la producción del jazz en las últimas tres décadas: Charlie Parker en la década de los 40 con su práctica improvisatoria acelerada, Miles Davis en los años 50 con un método más calmado, y John Coltrane en los 60 con la incorporación de los multifónicos en sus interpretaciones que daban lugar a sonidos caóticos. Lo nuevo de la técnica instrumental de cada uno de estos artistas supuso una ruptura con la música de “Big Band” y swing de los años 30. Su música, dice Bradley, fue especialmente rica en espontaneidad. Reconociendo que la teoría estética de Adorno había servido para los estudios fordistas y posfordistas y que hubo quienes criticaron cómo los conservatorios estaban generando de manera eficiente y uniforme músicos de jazz como si de fábricas industriales se tratase, Bradley toma al músico Charles Gayle como referente de la autenticidad en el *free jazz*.

Charles Gayle, el músico neoyorquino que se fue a vivir a las calles voluntariamente y acabó siendo *homeless* por aproximadamente veinte años en los que ocupaba su tiempo y conseguía un poco de dinero tocando el saxofón por las calles de la Gran Manzana, de *Times Square* a *Wall Street*, desarrolló un estilo único que más tarde le llevó a grabar diversos álbumes convirtiéndole en referente del *free jazz*. Bradley ve en él el músico auténtico del jazz, el que desarrolla lo nuevo en esta música, el que desde la espontaneidad, la individualidad y alejado de las grandes discográficas desarrolla una música nueva y crítica que escapa a la cosificación del mercado y a la estandarización que la industria cultural había llevado a cabo.

The narrative of autonomy exists in his artistic career because of his personal history and the choices he decided to make as a musician who subscribes to avant-garde aesthetics firmly enough to remain subaltern and peripheral rather than a subject of Culture Industry puppeteers. [...]

As an aspiring jazz tenor saxophonist who valued creativity over commercial standardization, the pursuit of musical authenticity in the life of Gayle became evident to me.

[...]

In Negative Dialectics, Adorno directly confronts the issue of individuality through philosophical thought. Adorno finds that, “Communication with others crystallizes in the individual for whose existence they serve as media” (1973: 162 en Bradley 2009: 53). The German scholar reverts from Neo-Kracauerian consumer culture claims of singular Existenz characterized by particulars and moves toward the direction of post-revolutionary moment of Lukacsian informed New-Marxist ideology. This builds on Rosa Luxemburg’s critique of capital via a constellation of coalesced universals, or a wellspring of thought which aims at a new transfiguration of collectivism.⁴⁰⁸

Para Bradley, Gayle al jazz es lo que Schönberg fue para Adorno a la música de la tradición culta occidental. La figura que representó la soledad pública, quien hablaba a la sociedad desde el aislamiento. Bradley, en su defensa de Gayle como el músico que alejado de la sociedad supo crear lo nuevo en el jazz, parece distanciarse de la crítica que Tia DeNora desarrolló sobre la relación dialéctica que Adorno veía entre el compositor (sujeto) y el material musical (objeto), según la cual entendía que el filósofo y compositor alemán reproducía los emblemas decimonónicos del humanismo burgués. La socióloga inglesa cree que esta naturaleza dual de la composición defendida por Adorno, aunque refiere al materialismo dialéctico de este, también asume muchas de las características de la cultura en la que estaba inmerso, como la jerarquía estético musical de la buena y verdadera música frente a su contraria, la concepción romántica y posromántica del artista y la autonomía del arte, así como la idea de la posición marginal del compositor en relación a la vida pública, que conducen a la imagen del compositor como un héroe — especialmente notorio en los ensayos sobre Beethoven, a quien Adorno describe como la ruptura entre el sujeto y el objeto, el individuo y la sociedad, que representa la crisis de la modernidad. Beethoven era el agente heroico, dice Tia DeNora, que coincidía además con el espíritu de la época.

For Adorno, Beethoven was heroic because his compositions both exemplified the procedures of reason and served as a foil against which reason’s historical position could be gauged. Beethoven occupied a particular position in history. Beethoven, unlike his contemporaries, according to Adorno, managed to compose in such a way that his work was able, in other

⁴⁰⁸ *Íbid.* p. 53.

*words, to address music's congealed history and in so doing simultaneously address his historical situation.*⁴⁰⁹

Sin embargo, esta crítica —aunque pudiera ser acertada y apuntar uno de los puntos ciegos de su filosofía— olvida que el propio Adorno, cuando escribió junto Horkheimer la *Dialéctica de la Ilustración*, recurrió al mito para explicar el surgimiento del logos en la tradición filosófica europea realizando una lectura antropólogo-filosófica del progreso del proyecto ilustrado y de la tradición culta occidental. Ellos mismo se refirieron a *La Odisea* como “el testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e Ilustración [...] texto base de la civilización europea”.⁴¹⁰ Entender sus escritos como lectura antropológica de la cultura occidental, nos lleva, entre otras cosas, a asumir que los parámetros desde los que analiza esa cultura sean los propios de la cultura, y nos permite también alejarnos de cierto eurocentrismo que muchos académicos, como Richard Middleton o Lucy Green, por ejemplo, atribuyen a sus ideas. La fragmentación, la disonancia y la desintegración del material musical que, según Adorno, caracterizó las composiciones de Beethoven en su último período como reflejo de la crisis de la modernidad, vieron su culminación en la música de Schönberg y su emancipación de la disonancia. La obra de arte moderna no puede tolerar su ilusión constitutiva, por eso, el filósofo vio en la música del expresionista alemán la destrucción de la ilusión tonal y consonante de la historia idéntica, el desencantamiento del mundo musical. La disonancia se presentaba así como el elemento negativo de la historia universal, el particular y lo diferente en lo siempre igual.

Pero, como apuntaba Charles Rosen en su ensayo sobre *Arnold Schoenberg*, si la disonancia es entendida, dentro de la tradición, como aquel elemento musical que requiere resolución y, por tanto, si esta solo adquiere significado como el contrario de la consonancia, la eliminación de esta, la eliminación de la resolución, destruye la base de la expresión musical y hace que la disonancia pierda su significado. De manera que la música del compositor vienés depende de la cultura musical que pretende destruir, es decir, de la denominada música culta occidental. La crítica inmanente de esa ilusión armónica y tonal destruye la ilusión por la fuerza misma de la ilusión, de la ilusión de la consonancia, de lo igual, del todo, donde el todo es lo falso al contener el elemento negativo, como ya se analizó en el *Wozzeck* y la *Lulu* de Berg. La universalidad de la tonalidad, lo que se ha llegado a ver como lenguaje *natural* de los

⁴⁰⁹ T. DeNora: *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003 p. 15.

⁴¹⁰ Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 99.

sentimientos, ha de ser destruida reclamando la presencia de quien ha sido silenciada y olvidada, en este caso, en esta tradición, la disonancia. Es en ese sentido en el que Adorno se refería al arte como la transcripción de la historia del sufrimiento. Schönberg daba voz a las víctimas de Auschwitz haciendo oír su silencio. Así, Adorno defendía que la música de compositores como Beethoven o Schönberg, representaban el espíritu de la época, la historia natural, la dialéctica entre historia y naturaleza, no la *creatio ex nihilo*, sino la marca de lo genial en arte como “aparición de lo nuevo en su novedad como si siempre hubiera estado ahí”.⁴¹¹

Kassabian afirma que Walter Benjamin con su defensa de la reproductibilidad técnica fue quien cuestionó la figura del genio como creador en la tradición romántica. Sin embargo, Adorno también dedicó una sección en su *Teoría Estética* al concepto de genio y originalidad en el arte buscando superar las premisas del Romanticismo y que, de alguna manera, Tia DeNora entiende que no llegaron a ser superadas por el miembro del Instituto para la Investigación Social. Ahora bien, Adorno, al alejarse del subjetivismo propio del Romanticismo criticaba el entender por genial al individuo que coincidiese con el sujeto absoluto, ya que entendía que “el concepto de genio es falso porque los productos artísticos no son criaturas ni los hombres creadores”.⁴¹² El momento objetivo en el arte era dejado de lado al identificar a la figura del genio como el creador de la obra de arte que aparece como documento del autor. Para Adorno, la espontaneidad se manifiesta en la concepción de la obra que se transforma bajo la presión de la lógica inmanente y el concepto genial, si todavía se quisiera conservar algo de él, sería precisamente el momento de lo ajeno al yo que procede de esa presión. Los compositores no son héroes sino que resuelven los enigmas que las constelaciones históricas presentan, de la misma manera que Gayle los resolvió en el jazz para Bradley.

9. El «genio» como concepto dialéctico

Adorno define lo genial como el nudo dialéctico entre el sujeto y el objeto: “Genial es acertar subjetivamente con una constelación objetiva”.⁴¹³ La paradoja del arte entonces se halla precisamente entre la ausencia de repetición y de convenciones, esto es, la libertad, y lo que

⁴¹¹ Th. W. Adorno: *TE*, p. 227.

⁴¹² *Ibid.*, p. 225.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 226.

viene dado como necesario. Aunque para Adorno fue Kant uno de los responsables de la fetichización del genio y de esta subjetividad separada, la lectura que hace Gregg Horowitz de la *Crítica del Juicio* aparece muy cercana a la interpretación dialéctica que Adorno presenta del artista y del concepto de historia natural que explican las dinámicas sociales y artísticas.⁴¹⁴

Horowitz entiende, a diferencia de muchas de las lecturas que se han hecho de la estética de Kant, que quien fue uno de los referentes del idealismo alemán no ignoró la artificialidad de la belleza artística. El mismo Adorno, sin hacer alusión expresa al kantianismo aunque dejando entrever sus referencias implícitas a la estética kantiana, criticaba “la falsedad de la estética del genio que menosprecia el momento de hacer, de la τέχνη en las obras para exaltar su absoluta originalidad, como si fuera casi su *natura naturans*”.⁴¹⁵ En cambio, Horowitz defiende que lo que Kant mostraba en su tercera crítica era el conflicto que se daba entre el gusto y el genio en las bellas artes, donde una u otra debía sacrificarse para llegar a su realización. El genio, el sujeto-artista, se sacrificaba a favor del gusto, que hacía que las ideas fuesen duraderas, perdurables y universales, que sirviesen de ejemplo para que otros artistas las siguieran y dieran pie a una cultura en constante progreso. En este sentido, Horowitz entendía que la figura de genio defendida por Kant era un concepto histórico, en donde tanto la contribución del arte a la cultura como su capacidad de crear su propio legado es explicado en función del sacrificio del genio, siendo la obra de arte mejor apprehendida en el contexto de la filosofía de la belleza natural.

El juicio estético, o juicio del gusto, en términos kantianos, es el gustar libre y desinteresado, donde el placer percibido no depende de necesidad alguna, lo bello place sin concepto. Cuando decimos que X es bello, parece que estamos haciendo un juicio objetivo y que la normatividad de tal juicio del gusto se encuentra en esa apariencia. El gusto interesado, por el contrario, es un gusto obligado, los objetos que satisfacen pasionalmente nos mueven hacia ellos. Horowitz argumenta que estar necesitado, estar vivo y tener interés en el mundo son tres descripciones diferentes del mismo estado. Por consiguiente, estar vivo es la relación con el mundo mediada por fines e intenciones, donde la demanda de necesidad es inherentemente autoritaria. Sin embargo, Kant lee la necesidad natural desde la perspectiva del sujeto autónomo, de manera que este se muestra en conflicto con esa necesidad natural. El sujeto autónomo que es aquel para el que la naturaleza no se muestra idéntica con sus deseos y

⁴¹⁴ Cfr. Gregg Horowitz: “Culture, Necessity, and Art: Kant's Discovery of Artistic Modernism” en G. Horowitz (ed.), *Sustaining Loss*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 25-55.

⁴¹⁵ Th. W. Adorno: *TE*, p. 225.

donde la naturaleza puede llegar a ser obligatoria, adquiere su autonomía prescindiendo de los placeres que la naturaleza ha de perseguir. He aquí la dialéctica kantiana entre la naturaleza y la libertad. Por un lado, el sujeto autónomo es presentado como interrupción de la belleza natural, como sujeto libre, pero, por otro lado, este sujeto es libre en tanto y cuanto está movido por la ley moral.⁴¹⁶

Así, este sujeto autónomo refiere a la pérdida del mundo, pues el mundo de la naturaleza del sujeto no es ya su hogar. Al interrumpir la naturaleza por la voz de la ley moral, las necesidades del ser humano dejan de vincularnos. Es el mundo de la no naturaleza, lo que Kant denominó la cultura de la disciplina:

La cultura de la disciplina es negativa y consiste en librar la voluntad del despotismo de los apetitos que, atándonos a ciertas cosas de la naturaleza, nos hacen incapaces de elegir nosotros mismos, porque transformamos en cadenas los instintos que la naturaleza nos ha dado para avisarnos y que no descuidemos o dañemos la determinación de la animalidad en nosotros, quedando nosotros, sin embargo, en bastante libertad para retener o abandonar, acortar o alargar esos instintos, según las exigencias de los fines de la razón.⁴¹⁷

Al hilo de esta argumentación, la cultura de la disciplina es totalmente desinteresada, por lo que el placer en la experiencia de lo bello es el gozo del sujeto por la vuelta a la naturaleza a través de la cultura. Sin embargo, esto no implica una vuelta a la vida de la perdida naturaleza, ya que los individuos no tienen hogar natural, sino la vuelta de la naturaleza contra la cultura de la disciplina. En este sentido, la belleza es la reconciliación imposible del sujeto autónomo y su propia pérdida. De manera que mientras en el Romanticismo el sujeto absoluto se reconciliaba con la naturaleza, en la explicación que Kant ofrece sobre la belleza y el juicio del gusto no hay reconciliación posible. Por eso, en palabras de Horowitz, en Kant la belleza es una apariencia necesaria, es decir, la belleza ha de aparecer como naturaleza, la cual se presenta como ilusión necesaria. Esta es la ilusión que Adorno buscaba destruir a través de la

⁴¹⁶ Para Adorno el sujeto autónomo de Kant que responde a un concepto de la conciencia totalmente psicológico, alejado del «fenómeno», reino de la causalidad, que sí acogía el psicoanálisis, “el núcleo de su [la de Kant] doctrina de la libertad lo constituye la idea, irreconciliable con lo empírico, de que la objetividad moral —tras la cual se halla a su vez la idea de la correcta disposición del mundo— no puede medirse por la situación de los hombres tal como son en un momento dado.” (Th. W. Adorno, “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 60).

⁴¹⁷ I. Kant: *Crítica del juicio* (1790), (Manuel García Morente, trad.), Madrid, Tecnos, 2007, pp. 373-4.

disonancia, la filosofía negativa y no discursiva, por medio de su crítica inmanente, donde esta crítica inmanente rompe la ilusión por la fuerza misma de la ilusión.

Si un artefacto/objeto es diferente de un objeto natural en cuanto que aquel tiene un fin determinado, y una obra de arte es un artefacto hecho con el fin de parecer que no tiene finalidad, es decir, que no es un artefacto, la obra de arte ha de ser naturaleza. La invisibilidad de su finalidad sería el producto de la ausencia real de una intención concreta. La obra de arte tiene que parecer natural y no regida por normas.

De hecho, teniendo en cuenta la definición de genio propuesta por Kant,⁴¹⁸ la obra de arte (el objeto) del genio se caracteriza por no tener una regla que la determine, y, por lo tanto, es una contradicción en sí misma, si por artefacto entendemos aquello que tiene una finalidad concreta. Aunque reconociendo que en la descripción que Kant ofrece del genio, este parece defender y sentar los cimientos de lo que más tarde llegó a ser el genio romántico como fuerza de la naturaleza que manifiesta la libertad del genio frente a las convenciones sociales y, en este sentido, como simbolización de la reconciliación entre la naturaleza y la libertad, en la que como defiende Adorno, “su integración sería la falsa reconciliación con un mundo irreconciliado, e iría a parar presumiblemente a la «identificación con el agresor», mera máscara escénica de la sumisión”,⁴¹⁹ Horowitz defiende que Kant transforma el dilema, la problemática, en oportunidad, en lo nuevo.⁴²⁰ Esto es, para Horowitz el genio de Kant es precisamente el sujeto que acierta con una constelación objetiva. De manera que siendo la paradoja de Kant cómo un objeto puede aparecer como naturaleza, como finalidad sin fin, el problema para Kant se traduce en cómo un objeto puede parecer la obra de un genio, es decir, cómo puede aparecer libre de finalidad determinada.

Para Horowitz, esta finalidad sin fin que presenta la obra de arte, el arte bello del genio, aparece como la imposibilidad de reconciliación entre el artista y las estructuras intencionales.

⁴¹⁸ “Genio es el talento (dote natural), que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.” (*Ibid.*, p. 233).

⁴¹⁹ Th. W. Adorno: “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), AOC 8, p. 61.

⁴²⁰ En esta línea, Magda Polo señala “Según todo lo comentado hasta ahora, las cualidades del genio son cualidades que suponen una nueva visión del artista, mejor dicho, presuponen el nuevo artista romántico y a la vez rompen con la concepción tradicional de arte, dotando al artista de un talento que lo forja en la originalidad, una originalidad que forzosamente lo aleja del concepto del arte como imitación, descubriéndole una vía nueva que tiende al subjetivismo (del cual beberán los románticos), pero que continuará teniendo en la naturaleza un punto importante de contacto con la realidad. La naturaleza le otorga, mediante el genio, la regla al arte, al arte bello, no a la ciencia” (M. Polo: *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración, op. cit.*, p. 80).

Por eso, cuando las normas dadas, las convenciones, la técnica que guía la producción del objeto falla en crear esa apariencia, el genio aparece. Por consiguiente, cuando el arte es bello, obra de un genio, la relación entre finalidad y artefacto se rompe, apareciendo el sujeto libre. Así, de la misma manera que Kant hablaba de la libertad y de las artes libres aludiendo a esa necesidad que formando parte de las constricciones, se refiere a una constricción que no constriñe, Adorno se refería a la paradoja del arte en la dialéctica del genio como “lo que no cae en patrones, lo no repetido, lo libre, lo que conlleva el sentimiento de lo necesario, la parte paradójica del arte y uno de sus criterios más fiables”.⁴²¹ Cuando Adorno criticaba el estatismo del jazz, se refería precisamente a que en el jazz no existía esta libertad, todo se regía por normas, patrones que se repetían constantemente, no existía la figura del genio, sujeto libre y espontáneo que al acertar con una constelación objetiva, hacía emerger lo nuevo. En cambio, para Bradley las figuras de Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, y en especial en Bradley, representaban el dinamismo en el jazz, la relación dialéctica de la historia natural.

10. La idea de historia natural aplicada a la música popular

Adorno dedicó un ensayo entero “La idea de historia-natural” al concepto de historia natural, la relación dialéctica entre historia y naturaleza y cómo lo Nuevo, lo histórico, lo dinámico, aparecía como primera naturaleza en relación a la historia sedimentada, al estático mundo de las convenciones, a lo que había devenido segunda naturaleza. En él decía:

La cuestión que se plantea es la de la relación de esta naturaleza con lo que entendemos por historia, donde historia significa esa forma de comportamiento de los hombres, esa forma de comportamiento transmitida de unos a otros que se caracteriza sobre todo por el hecho de que en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se despliega en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya ahí, sino que es un movimiento en el que se presenta lo nuevo, y que adquiere su verdadero carácter a través de lo que en él aparece como nuevo.⁴²²

Este concepto de historia natural de Adorno se muestra muy cercano a la explicación que Horowitz plantea sobre el genio de la estética kantiana, en virtud de la cual el genio no se presenta como fuerza de la naturaleza irracional, sino como mutación de la naturaleza a través

⁴²¹ Th. W. Adorno: *TE*, p. 226.

⁴²² Th. W. Adorno: “La idea de historia natural”, AOC 1, p. 316.

de la historia. Cuando las reglas mecánicas, las normas dadas, se quiebran y algo nuevo aparece es cuando hablamos de que ha emergido una obra de arte bella, la obra del genio, transformándose así las convenciones sociales sedimentadas por la historia.

Esta sedimentación era referida por Adorno como segunda naturaleza, término elaborado por Lukács para desarrollar el concepto de historia-natural que explica el comprensible e incomprensible mundo alienado. El mundo creado por los humanos, el mundo perdido, es para Lukács el mundo de las convenciones, un mundo que es históricamente producido y que como historia petrificada es naturaleza. Siguiendo a Lukács, la única forma de que esta historia petrificada, esta segunda naturaleza, vuelva a la vida sería mediante el acto metafísico del renacer del elemento espiritual. En otras palabras, esta historia petrificada es un enigma que llama a ser resuelto. Para ello, Adorno vuelve al concepto de alegoría que Benjamin desarrolló en su ensayo *El drama barroco alemán*⁴²³ en el que se refería a la interpretación de la historia concreta, ya que la esfera alegórica era la relación histórica entre lo que aparece – naturaleza– y su significado –transitoriedad. Es decir, conforme a la filosofía de carácter enigmático de Adorno, las imágenes históricas son las que se convierten en algo así como ideas, las que construyen la verdad en constelaciones sin intención previa. La respuesta al enigma se presenta como antítesis de esta realidad y a la vez lo destruye iluminando una realidad que sólo la praxis puede transformar.⁴²⁴

Esto es, Adorno resuelve la relación del enigma y la Esfinge de manera dialéctica, pero no una dialéctica positiva o hegeliana, sino una dialéctica de carácter benjaminiano, que desde el concepto hegeliano de negación concreta pretendía dar nombre a los sin nombre, reivindicar el elemento disonante de una historia tonal e idéntica. Adorno se presenta como filósofo hegeliano anti-hegeliano. Aguilera en su argumentación dice que “una filosofía interpretativa de lo inintencional vira hacia la “escoria fenoménica”, hacia lo dejado de lado, en lugar de las cuestiones filosóficas heredadas se ocupa de vestigios y escombros, de fugaces indicaciones, de un texto incompleto, contradictorio y fragmentario, de materiales que las ciencias, especialmente la sociología, hacen cristalizar como elementos sin intención, asociados al

⁴²³ W. Benjamin: "El origen del 'Trauerspiel' alemán" (1925) en W. Benjamin, *Walter Benjamin. Obras Libro I / vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (1989). Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2010, pp. 217-459.*

⁴²⁴ No hay que olvidar, como apunta José Antonio Zamora que “la teoría es una dimensión de la praxis social, pues la acción social y la producción dominadora de la naturaleza están mediadas por la reflexión” (J. A. Zamora, *Pensar contra la barbarie, op. cit.*, p. 192).

material filosófico”.⁴²⁵ Y es que no era otra la defensa que Benjamin hacía en sus *Tesis sobre el Concepto de Historia* cuando ve en el historicismo la narrativa de los vencedores y defiende que “no existe documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”⁴²⁶, misma barbarie que afecta a la transmisión de los documentos, y mostrándose partidario de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”, es decir, de ocuparse de lo dejado de lado, de los vestigios, de los escombros... En la Tesis IX Benjamin se imaginaba al ángel de la historia como el *Angelus Novus* de Klee que veía un alejarse de algo que miraba atónitamente como aquel miraba al pasado, donde veía cómo ruina sobre ruina se apilaba una sola catástrofe, y era arrastrado por una tempestad hacia el futuro mientras las ruinas se seguían apilando tras de sí. De ahí derivaba la afirmación de que la historia está en la verdad, la historia está en el tiempo-ahora, el tiempo está en nosotros, lo primitivo y la barbarie no es algo del pasado sino que es un prehistórico presente.

Sin embargo, este constante apilamiento de ruinas no ha de leerse pesimistamente, sino que es precisamente de esa situación histórica, de la interpretación de esos escombros, de la que nacen las posibilidades de una nueva constelación filosófica. Es el punto de partida de la desintegración de los materiales que adoptó Aguilera en la aproximación al proyecto filosófico de Adorno, la posibilidad de la muerte del arte, lo que encapsula la posibilidad de que nuevos materiales emerjan, de que un nuevo arte pueda darse. Lo nuevo en Adorno es la redención en Benjamin. Pero no es esta una relación de binarios opuestos y excluyentes entre sí, sino que Adorno también marcado por el concepto de alegoría en Benjamin, adopta una relación dialéctica en el que historia y naturaleza se contraponen en una relación dinámica llegando a confluír en momentos estáticos, es decir, en el denominado movimiento detenido por Adorno.⁴²⁷ El material descompuesto es fruto de la sedimentación de la historia en el que los procesos históricos y las convenciones se muestran como segunda naturaleza que abren la posibilidad del surgimiento de lo nuevo, es decir, el dinamismo histórico en el que la historia aparece como primera naturaleza nuevamente.

Por eso Adorno hablaba de una música del progreso frente a una música de la reacción, pues de la desintegración del material musical surgen las nuevas posibilidades de la música, al

⁴²⁵ A. Aguilera: “El primer proyecto filosófico de Th. W. Adorno” en *Anuales del Seminario de Metafísica*, no. 30, 1996, p. 125.

⁴²⁶ W. Benjamin: “Tesis sobre el Concepto de Historia”, *op.cit.*, p. 43.

⁴²⁷ En el análisis del *Wozzeck* de Berg en el capítulo segundo se ha analizado este concepto con más profundidad, relacionándolo con el *Fin de la partida* de Samuel Beckett, autor de referencia para Adorno en sus últimos años de vida.

igual que de la desintegración filosófica surgen las posibilidades de la filosofía, es decir, estas vienen dadas por la situación musical o filosófica del momento. Ante la descomposición del material no cabe “degustar esos hongos podridos hasta que la lengua se identificara con ellos y les atribuyera un gusto, un placer, un sentido” como dice Aguilera,⁴²⁸ sino que una nueva constelación de ideas ha de surgir, y, por tanto, ante la descomposición de la tonalidad con Wagner o Mahler, no cabe una restauración de la música antigua, sino que se precisa de una nueva música cuyo material presente las antinomias sociales inmanentemente y sea la posibilidad de transformación social que el enigma (los escombros y las ruinas) reclaman. La discontinuidad histórica es la base de la posibilidad de lo nuevo.

Y es este precisamente el papel del arte negativo o crítico defendido por Adorno. Para el filósofo alemán, al ser el arte el objeto que nos conoce mejor que nosotros mismos, aboga por la primacía del objeto, entendida como praxis o transformación a través del denominado arte negativo que habla del significado de lo carente de significado, de la comprensibilidad de lo incomprensible, representado en música por la Segunda Escuela Vienesa y el expresionismo alemán, donde las obras de arte pasan de expresar emociones a ser las emociones en sí mismas, emociones del inconsciente, gestos de *shock*. Tras Auschwitz, el arte ya no puede pretender representar ni dar explicación interpretativa de la realidad. De ahí su famosa afirmación de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, pues no hay lenguaje ni expresión artística que pueda dar significado a tal barbarie humana. Mas, al mismo tiempo, el arte como transcripción de la historia del sufrimiento se presenta necesario.⁴²⁹

Bradley siguiendo el método dialéctico del filósofo vio en Gayle, heredero de la vanguardia del jazz de los 60 en la tradición del saxofón tenor, el músico de la resistencia en la escena jazzística, al introducir innovaciones al jazz similares a las que Alban Berg y la Segunda Escuela Vienesa introdujo en la tradición musical europea. Gayle representaba la autenticidad en el jazz, al haber resistido la cosificación del mundo administrado por la industria cultural aislándose de las normas marcadas por el mercado y primando la creatividad de la producción musical. Como recordaba Paddison en el ensayo que escribió sobre la aplicación de la metodología de Adorno a la música popular cuando Adorno hablaba que lo verdadero tenía

⁴²⁸ A. Aguilera: “El primer proyecto filosófico de Th. W. Adorno”, p. 119.

⁴²⁹ “El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 33).

que ser desenmascarado, no quería referirse a una verdad absoluta y fija, sino a un constante despertar en lo que ha sido omitido o cegado por las estructuras, de manera que en la sociedad de lo idéntico, lo negativo es lo que no se rige por el orden establecido, el detalle individual, el sujeto en soledad, revela la alienación existente entre la parte y el todo, revela las contradicciones, tal y como la figura de Gayle hizo en el jazz.

Pero es que para Bradley, incluso estando dentro del mundo administrado, el “new jazz” podía existir como fenómeno musical auténtico, es decir, como música autónoma y crítica. Y en esta línea también se pronunciaba Paddison a la hora de rescatar la dialéctica negativa en el estudio de la música popular. Adorno parecía dejar entrever en sus textos la posibilidad no sólo de encontrar un arte auténtico fuera de la dialéctica histórica y del sistema dominante, sino dentro del mismo aunque sin adoptarlo, como podía leerse en el siguiente pasaje de *Minima Moralia*:

Cuando Benjamin hablaba de que hasta ahora la historia ha sido escrita desde el punto de vista del vencedor y que era preciso escribirla desde el del vencido, debió añadir que el conocimiento tiene sin duda que reproducir la desdichada linealidad de la sucesión de la victoria y derrota, pero al mismo tiempo debe volverse hacia lo que en esta dinámica no ha intervenido, quedando al borde del camino –por así decirlo, los materiales de desecho y los puntos ciegos que se le escapan a la dialéctica. Es constitutivo de la esencia del vencido parecer inesencial, desplazado y grotesco en su impotencia. Lo que trasciende a la sociedad dominante no es sólo la potencialidad que ésta desarrolla, sino también y en la misma medida lo que no encaja del todo en las leyes del movimiento histórico. La teoría se ve así remitida a lo atravesado, a lo opaco, a lo inaprensible, que como tal sin duda tiene en sí algo de anacrónico, pero que no se queda en lo anticuado, porque ha podido darle un chasco a la dinámica histórica. Esto se ve mucho antes en el arte.⁴³⁰

Si Adorno veía posible que compositores como Satie, Mahler o Weill, pertenecientes a la por él denominada música seria, elaborasen un arte crítico pese al uso de un material formal y tonal regresivo del material desintegrado, Paddison entendía que el pensamiento musical del alemán abría las puertas a esta posibilidad en el ámbito de la música popular. Recordaba además que para Adorno componer un arte crítico era una constante dialéctica entre la música y la técnica, entendiendo por esta última el contenido interno de la propia obra, incluso en el caso de los nuevos medios de reproducción técnica, que para Adorno participaban de la

⁴³⁰ Th. W. Adorno: *MM*, p. 157.

creación de ese arte crítico cuando se incorporaban al proceso productivo, siempre y cuando no absorbiesen o eliminasen el elemento subjetivo de la composición reduciéndola a mera tecnificación. “*This dialectic contains the whole complexity of Adorno’s musicological insight that the division between the composer and the material is potentially overcome only through resistance to the material*”, señalaba Hullot-Kentor.⁴³¹

Sin embargo, aunque, como continúa Hullot-Kentor, esta dialéctica sonaba en armonía con la premisa asentada por Benjamin de “narrar la historia a contrapelo”, este fue precisamente el punto de divergencia entre los dos intelectuales, a raíz del texto más citado y reproducido de quien entregó su vida al sentirse acorralado en una amenaza de la que no supo ni pudo escapar. Para Adorno, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* con el desarrollo de la teoría de la distracción y las posibilidades emancipadoras que su autor atribuía al cine y a la fotografía perdían el elemento dialéctico tan característico en otras muchas de sus obras y positivaban la técnica como lideresa del progreso social que solo una sociedad inmadura no supo incorporar como órgano y motor de cambio. Para Benjamin eran los nuevos medios de reproducción técnica quienes destruían la ilusión de la tradición, la magia, el aura y el momento de unicidad del aquí y ahora. Pero a su vez, hablaba del nuevo hechizo que emergía con la nueva cultura de masas. En este ensayo siguió defendiendo la caída de la figura del genio romántico, inspirado creador de obras únicas y eternas dotadas de cierta aura y carácter sacral, y abogaba por la figura de *El Autor como Productor* como ya había hecho en el texto así titulado el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, en el que siguiendo su premisa de que los nuevos tiempos habían cambiado la función ritual del arte por la política, aseveraba que en los nuevos tiempos, la calidad de la obra para que esta fuese considerada venía determinada por la asunción de la tendencia política correcta al incluir, así, la tendencia literaria.⁴³²

11. ¿Un arte comprometido, un arte político?

Por consiguiente, como reiteradamente hemos señalado, no es una cuestión de elitismo ni de debate sobre la alta o baja cultura lo que separa a estos dos autores, sino las diferentes aproximaciones estéticas que uno y otro adoptan ante su materialidad social; el debate sobre el arte comprometido y *l’art pour l’art*, lo que parece estar en juego. En el ensayo

⁴³¹ R. Hullot-Kentor: “Popular Music and «The Aging of the New Music»”, *Things Beyond Resemblance*, *op. cit.*, p. 178.

⁴³² W. Benjamin: *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 22.

“Compromiso”,⁴³³ comentando lo que ya era un debate antiguo del que Sartre en *¿Qué es la Literatura?* ya había hablado, Adorno dice que tanto uno como otro se presentan como dos alternativas que se niegan mutuamente; mientras que el arte comprometido como arte se muestra necesariamente separado de la realidad, al negar su diferencia con la misma, el *l’art pour l’art* niega en su absolutización su conexión con la realidad que está contenida en su autonomía como el potencial *a priori*. Para Adorno, Brecht, un autor que se mostraba en múltiples ocasiones didáctico y pedagógico en sus obras y que reducía el elemento estético de las mismas a favor de su verdad política jugaba en contra de esa misma verdad, al despreciar las incontables mediaciones que estaban en juego. Brecht como ejemplo paradigmático de arte comprometido para Benjamin y Beckett como dramaturgo autónomo que relaciona dialécticamente uno y otro arte, en su renunciar a comunicar lo incommunicable, fue para Adorno el artista del progreso después de la guerra, pues con su arte negativo, y sin decirlo, expresó lo inexpressable, el sin sentido de la realidad, dejando que el contenido se desvelara a través de la forma.

Para Hullot-Kentor es importante señalar que aunque la defensa de Benjamin por la cultura de masas ha sido leída como el pensador de la “praxis” frente a un Adorno que no sabía qué hacer, no hay que olvidar que Adorno escribió que “*Correctly understood, praxis is... what the object wants: it follows its neediness*”, es decir, que reclamaba

*[...] more radical construction. Construction is both the ability to manipulate the material and break it out of the forms in which it has rified. What Adorno has to recommend, then, is more subjectivity. This is not a demand for arbitrariness, but for the freeing of the social forces of production, which in art are forces of expression. This recommendation holds equally good for popular music. Though, if popular music followed this recommendation, if subjectivity in it could achieve a capacity of maturity in which it became the match of its own contemporary powers for rhythmically drowning itself out, that music would no longer be popular.*⁴³⁴

Por lo tanto, para Hullot-Kentor la existencia de esta dialéctica, la presencia de esta subjetividad, el acierto subjetivo de una constelación objetiva no tiene cabida en la música popular, porque esta dejaría de ser, precisamente, música popular. Aunque de manera diferente, Paddison parece llegar a una conclusión similar, pues su estudio concluye afirmando que aunque las posibilidades de aproximarse a la música popular desde la

⁴³³ Th. W. Adorno; “Compromiso” (1962), AOC 11.

⁴³⁴ R. Hullot-Kentor: “Popular Music and «The Aging of the New Music»”, *Things Beyond Resemblance*, *op. cit.*, pp. 178-9.

dialéctica negativa del alemán, y, por tanto, las posibilidades de encontrar el elemento crítico en la misma, en algún punto esta música tendrá que hacer frente a la contradicción que ya Adorno diagnosticó esto es, la alienación de la vanguardia musical dividida en las dos categorías presentadas por el pensador alemán: la música que acepta su destino como mercancía y la música que se muestra contraria a esta mercantilización.

Además, analizando todas estas diferentes lecturas que aquí se han presentado del jazz y la música popular en el contexto del análisis de la *Crítica del Juicio* de Kant que hizo Magda Polo según el cual “será el arte bello el que tendrá que encontrar una regla –sin regla nada puede pasar a denominarse arte”,⁴³⁵ me preguntaba si realmente no hemos sido todavía capaces de superar el elemento mágico del arte, ni tan siquiera en el ámbito de lo popular. La dicotomía alta y baja cultura no nos sirve como categoría de análisis socio-musical, pero de alguna manera parece que la dicotomía arte-música popular sigue estando presente en nuestra interpretación del mundo, incluso como diferentes capas de una misma cultura masiva. Siguen siendo dos mitades de un todo, que en su contradicción iluminan la materialidad social. Con esto no se está diciendo que la estética no ha sufrido cambio alguno desde que Kant redactó su tercera crítica, sino que todavía hoy parece que bebemos mucho de esa tradición en todos los ámbitos del arte y la música, sea cual sea nuestro objeto de estudio dentro de la reflexión artística.⁴³⁶

Ahora bien, aunque teniendo presente las contradicciones sociales de las que nos es difícil escapar, y sin rechazar las posibilidades de encontrar la radicalidad en lo popular, ¿cuál es el elemento negativo disonante de nuestra historia universal? En una realidad en la que todo disuena ¿cómo disonar con lo disonante? La disonancia era el sin sentido que adquiría significado en el diálogo con la tradición, con la consonancia, como oposición a esta, como negación de una consonancia que reconciliaba la diferencia, pero en la contemporaneidad, en la que la disonancia se nos nubla como segunda naturaleza, ¿qué música juega este papel? ¿El casi total aislamiento al que se ha visto relegada la música contemporánea del siglo XXI nos sigue hablando de esa soledad pública que Adorno veía en Schönberg? ¿Responde este

⁴³⁵ M. Polo: *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, op. cit., p. 80.

⁴³⁶ Incluso el mismo Adorno en su obra póstuma *Teoría estética* manifestaba que “quizá convenga adoptar hoy para con el arte una actitud kantiana y considerarlo como algo dado. Quien tratase de defenderlo como ante un tribunal, haría ideología y se convertiría él mismo en ideología. Y en cualquier caso puede pensarse que en la realidad, más allá de esa cortina que han tejido de consumo las instituciones las falsas necesidades, hay algo que objetivamente tiende hacia el arte, hacia una clase de arte que sigue hablando a favor de aquello que oculta la cortina.” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 33).

aislamiento a criterios de autonomía estética? ¿Es la música de Gayle la soledad pública a ritmo asincopado? ¿Sigue la música politizada fallando al arte y a la política? Tras la muerte del arte, ¿qué es arte hoy? ¿Qué es música hoy? ¿Sigue siendo el arte aquello que va más allá de la autoconservación o hemos de cambiar el mismo concepto de arte y cultura? ¿Se ha desvanecido realmente la función ritual de la música? ¿O, como apuntaba Paddison, hemos de buscar un arte que se halle en medio de los polos extremos y ver en el ámbito de lo popular y de lo que está dentro del sistema pero sin regirse por él las posibilidades de una praxis musical? ¿Cómo resistir donde ya todo está mediatizado?

QUINTA MÓNADA MUSICAL

EL *INTERMEZZO* DE LA MÚSICA DEL FUTURO: EL TIEMPO MUSICAL EN LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX

Th. W. Adorno no sucumbió ante este mundo encantado, sino que siguió buscando esa emancipación que una vez la música vislumbró en su libre atonalidad y que durante las segundas vanguardias musicales apareció como *musique informelle*, una música donde el sujeto en su autonomía se dejaba guiar por el material musical, pero no quedaba determinado por ninguna forma ni orden establecido. Este era el *intermezzo* de la música del futuro, la resistencia al enmudecimiento en el mundo totalizado en el que ya nada sabemos unos sobre otros, el dinamismo del conflicto detenido.

Se quiere dejar atrás el pasado: con razón, pues bajo su sombra no se puede vivir, y porque respondiendo al crimen y a la violencia con el crimen y la violencia el horror no tiene fin; sin razón, pues el pasado del que se quiere escapar todavía está vivo.

Th. W. Adorno

Pues la visión completa de eso nuevo era en efecto la ruina.

Walter Benjamin

La muerte de Adorno acaeció en un momento de cambio para Europa y los países occidentales. Auschwitz había significado para Adorno un punto de no retorno, la imposibilidad de seguir escribiendo poesía, la muerte del arte, del significado y el sentido artístico, el final de una lógica discursiva musical. Cómo expresar lo inexpresable era la interrogante a la que se enfrentaba la filosofía y el arte a mediados del siglo XX. El radicalismo musical de Schönberg propio de las primeras vanguardias de principios de siglo era para Adorno expresión del “dolor humano transfigurado” y respondía a la idea por él defendida de la música como transcripción histórica del sufrimiento humano. Era esta la música auténtica para el pensador alemán ya que se mostraba crítica con la realidad de su tiempo y se ponía del lado de los oprimidos, introduciendo así el elemento utópico en su pensamiento. En su texto *Aquellos años veinte* escrito en su última década de vida apuntó la ambivalencia que el arte de principios de siglo mostraba:

Es difícil alejar el sentimiento de que ese doble aspecto, a saber, la posibilidad de un mundo mejor y la pérdida de esta posibilidad a consecuencia de la consolidación de los poderes que después se manifestarían plenamente en el fascismo, se expresaba también en la ambivalencia del arte, que de hecho es específica de los años veinte y no responde a una imagen vaga y contradictoria de los clásicos de la modernidad.⁴³⁷

Y es esta ambivalencia la que parece que sigue vigente en nuestros días y la que seguía vigente al momento de su muerte, pese a que en su texto “El envejecimiento de la nueva

⁴³⁷ Th. W. Adorno: “Aquellos años veinte” (1962), AOC 10/2.

música”⁴³⁸ Adorno señalase que no ha habido gran progreso en música desde aquellos años veinte.

Su obra póstuma *Teoría estética* es también reflejo de esta ambivalencia y manifestación de la imposibilidad de la discursividad que había caracterizado la filosofía de los siglos precedentes. En su texto “El ensayo como forma” ya desechaba la lógica cartesiana al hablar del ensayo como protesta contra las cuatro reglas que erige el *Discours de la méthode* de Descartes al comienzo de la ciencia moderna y su teoría.⁴³⁹ Y aunque siendo póstuma y obra inacabada, su *Teoría estética* responde a esta escritura paratáctica en la que no se buscaba seguir una jerarquía, ni una discursividad inductiva-deductiva, sino una escritura en constelaciones en donde “no existe nada «primero»”. Así, Adorno, en su última obra construía “la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente, en el mismo nivel. La constelación de todas ellas y no su consecuencia es la que nos entrega la idea”.⁴⁴⁰ La muerte le sorprendió durante su descanso vacacional en Suiza y no dio por terminada su *Teoría estética*, sin embargo, según sus propios escritos no parece que hubiera cambiado nada en cuanto al contenido de la misma, sino más bien en cuanto a la forma y la organización de lo expuesto, que en Adorno era también expresión de lo dicho.

Ahora bien, y pese a que era costumbre del filósofo reelaborar lo escrito ejerciendo de crítico de sus propias cosas, la dificultad a la que se enfrentaba en la redacción de una estética que elaborara los últimos cambios acaecidos en la sociedad, la cultura y el arte en sus últimos años de vida, parecían dificultar la conclusión de este trabajo. La unicidad que se puede encontrar en su obra, parece no casar con todos los cambios que vieron el breve siglo XX; y es que, si bien él era defensor de la primacía del objeto y de la filosofía de la objetividad, la total liquidación del individuo que se dio en muchas de las manifestaciones musicales de las segundas vanguardias —bien por la total cuantificación y matematización del material, como en el caso de Stockhausen, bien por la aplicación del principio de construcción de manera

⁴³⁸ “El envejecimiento de la nueva música” fue una conferencia pronunciada en abril de 1954 en la *Süddeutschen Rundfunk* con ocasión de un festival dedicado a la nueva música, (Th. W. Adorno: “El envejecimiento de la nueva música” (1954), AOC 14).

⁴³⁹ La segunda de esas reglas, la división del objeto en “tantas partes... como sea posible y requiera su mejor solución” [...]; la tercera regla cartesiana, “conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos”; la cuarta regla cartesiana, “hacer en todo recuentos tan completos y revisiones tan generales” que se “esté seguro de no omitir nada” (Th. W. Adorno: “El ensayo como forma” (1958), AOC 11, pp. 23-24-25).

⁴⁴⁰ Th. W. Adorno: *TE*, p. 470.

absoluta, como el serialismo integral de Boulez, o bien por la total aleatoriedad propia del movimiento Fluxus y la música de John Cage⁴⁴¹— no parecía responder a la estética dialéctica que, heredada de Benjamin, defendía Adorno, según la cual “en la obra, el sujeto no es ni el que la contempla, ni el creador, ni el espíritu absoluto, sino el que está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto”⁴⁴² pues “lo que aparece como objetivamente impenetrable es sujeto sedimentado”.⁴⁴³ ¿Se encontraba Adorno en el límite de su pensamiento estético? ¿Se hallaba, como él mismo apuntaba, aferrado a la propia juventud y a la actitud de “hasta aquí hemos llegado”⁴⁴⁴? ¿O seguía Adorno creyendo en la posibilidad de un mundo mejor y de un arte que trasciende hacia lo no existente a través de lo existente,⁴⁴⁵ de un arte que todavía es capaz de lo nuevo, aquello que no puede seguir siendo, la negación de la tradición?

Dejar el pasado atrás, como señalaba Adorno, tiene su razón de ser porque no se puede vivir bajo su sombra, pero al mismo tiempo no se puede escapar del mismo porque el pasado subsiste en nosotros. De ahí que lo nuevo se presente como lo negativo inexistente partiendo de lo ya existente, es decir, que lo nuevo, como decía Benjamin, sea la ruina.⁴⁴⁶ Se afrontaba así un cambio en la noción de temporalidad, y las artes y el arte temporal por excelencia, como es la música, así lo reflejaban. Las segundas vanguardias fueron protagonistas de la espacialización del tiempo musical, de un estatismo en el fluir temporal, de un pasado irreversible que vive en el presente, del elemento primitivo que está en nosotros, y nos hablan de una nueva noción de material artístico y de un cambio en el tratamiento del mismo marcado por el entrelazamiento de las artes. Por eso se hace a veces difícil abordar este período artístico desde la estética del pensador y dilucidar qué música habría respondido mejor a su significado de arte moderno, es decir, de aquel arte que no tolera ya su ilusión

⁴⁴¹ De ahí que apuntase “Se ha demostrado, y con justicia, la convergencia de la obra de arte plenamente construida, integralmente técnica con l que es absolutamente casual” (Th. W. Adorno: *TE*, p. 43).

⁴⁴² Th. W. Adorno: *TE*, p. 219.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁴⁴ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*” (1961), AOC 16, p. 503.

⁴⁴⁵ Th. W. Adorno: *TE*, p. 229.

⁴⁴⁶ Recordemos las palabras de Walter Benjamin en su ensayo *El origen del 'Trauerspiel' alemán* de las que bebe el concepto de historia-natural de Adorno y su filosofía de lo nuevo “Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. [...] La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. [...] Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca.” W. Benjamin: “El origen del 'Trauerspiel' alemán” (1925), *op. cit.*, p. 396).

constitutiva, aquel *intermezzo atonal* que ya desde finales de los años 20 se resignaba a admitir como muerto, pues “la imagen de una música liberada, una vez vista tan nítidamente como nos sucedió, puede sin duda suplantarse en la sociedad actual, cuya imagen mítica aquélla contradice. Pero no se la puede olvidar ni anular.”⁴⁴⁷

Sin embargo, si atendemos a la naturaleza utópica del pensamiento de Adorno y a su idea de que el arte es transcripción histórica del sufrimiento humano y que, siguiendo la tradición hegeliana, el arte ha de ocuparse de la verdad,⁴⁴⁸ en una sociedad no antagónica sí sería posible que agradase el arte del pasado, “ese arte que hoy es complemento ideológico de los que no viven en paz”⁴⁴⁹, pero, continúa Adorno, “sería más de desear que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera a que olvidase el sufrimiento que es su expresión”⁴⁵⁰. Por consiguiente, dado que tanto la sociedad que vio morir a Adorno como nuestra sociedad viven, como apuntaba el pensador alemán, no con contradicciones o pese a ellas, sino en virtud de ellas, son sociedades en las que el arte, pese a su imposibilidad, todavía se presenta necesario como recuerdo del sufrimiento acumulado. Siguiendo a Adorno, la llegada del siglo XX destruyó la ilusión con la que partieron los proyectos filosóficos de la modernidad de aferrar la totalidad real por la fuerza del pensamiento⁴⁵¹, siendo el carácter fragmentario, aconceptual, no-intencional y enigmático del arte donde se aguardaba la capacidad de crear las imágenes dialécticas que iluminasen la realidad y el sufrimiento:

El conocimiento discursivo puede llegar hasta la realidad, hasta en los aspectos irracionales que brotan de su misma ley de desarrollo. Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo. Lo que apenas puede es expresarlo por propia experiencia, eso sería irracional. El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de

⁴⁴⁷ Th. W. Adorno: “Reacción y progreso” (1931), AOC 17, p.152.

⁴⁴⁸ “Pues en el arte no tenemos que ver con un juguete meramente agradable o útil, sino [...] con un despliegue de la verdad.” (Lecciones estética, 44)

⁴⁴⁹ En sus textos “Contra la nueva tonalidad” o “La música estabilizada” se trata en profundidad este componente ideológico de la música del pasado.

⁴⁵⁰ Th. W. Adorno: *TE*, contraportada.

⁴⁵¹ “Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad real por la fuerza del pensamiento” (Th. W. Adorno: “La actualidad de la filosofía” (1931), AOC 1, p. 73).

horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta.⁴⁵²

Por su parte, en Brecht veía Adorno la incapacidad para distinguir entre discurso revolucionario y realidad práctica y así se lo manifestaba a sus alumnos en la década de los 60 mientras se estaba fraguando el movimiento estudiantil. En cambio, fue uno de sus estudiantes, “sin duda uno de los mejores”⁴⁵³, Hans-Jürgen Krahl quien, haciendo caso omiso de sus lecciones, promovió la revuelta y la ocupación del Instituto de Investigación Social que vino seguida por la intervención policial a reclamo del propio Adorno. Este hecho, del que se ha llegado a decir que estuvo relacionado con su muerte, hizo que se ganara la etiqueta de reaccionario. Sin embargo, tal y como le manifestó a quien consideró el artista que mejor supo expresar a través de lo absurdo la realidad después de Auschwitz, el escritor Samuel Beckett, en una carta fechada el 4 de febrero de 1969, “con todo, no deja de sorprenderme que de repente se me tache de reaccionario. Pero es posible que entre tanto usted también haya experimentado algo parecido”.⁴⁵⁴ Adorno seguía buscando modos de resistencia para que el holocausto no volviera a ocurrir, pero el elemento propagandístico que había adquirido la práctica revolucionaria y muchas de las prácticas artísticas de los últimos años derivaba en conformismo y afirmación de la sociedad que las creaba⁴⁵⁵, eliminándose el elemento negativo que nos hablaba desde el lado del oprimido. Y es que ni las propias obras de arte negativas conseguían escapar de la aporía que la nueva mercadotecnia cultural había conllevado.

Las únicas obras auténticas de hoy en día son aquellas que, según su propia complejidad interna, se miden con la experiencia extrema del horror y casi nadie que no se llame Schönberg o Picasso puede creerse con la fuerza capaz para ello. No obstante, hay que preguntarse si el rigor que preferiría renunciar al arte antes que ponerlo al servicio, sea del tipo que sea, de la realidad actual no es de nuevo una forma encubierta de adaptación al espíritu universal de una práctica que se contenta con lo existente sin ir en absoluto más allá. Por mucho que todo arte tenga y deba tener hoy una mala conciencia, al menos que no quiera volverse estúpido, su supresión en un mundo todavía dominado por aquello que precisa del correctivo del arte sería un error: la contradicción entre lo que es y lo verdadero, entre la organización de la vida y la

⁴⁵² Th. W. Adorno: *TE*, p. 33.

⁴⁵³ D. Claussen: *Theodor W. Adorno Uno de los últimos genios*, p. 362.

⁴⁵⁴ Carta de Adorno dirigida a Samuel Beckett el 04.02.1969, recogida en D. Claussen, *op. cit.*: p. 363.

⁴⁵⁵ A esto también se refería al final de su capítulo de la industria cultural cuando señalaba “Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado.” (Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 212).

humanidad. Pero sólo será capaz de recuperar la fuerza de la resistencia artística quien tampoco retroceda ante el hecho de que lo exigido objetivamente y, en definitiva, socialmente esté depositado en ocasiones en un desesperanzado aislamiento. Solo quien estuviese dispuesto a realizarlo completamente solo, sin el apoyo de falsas y aparentes necesidades y leyes, solo a él quizá se le otorgue algo más que el reflejo del solitario impotente.⁴⁵⁶

Esta idea con la que concluía su ensayo de “El envejecimiento de la nueva música” es a la que aludía en el texto “Compromiso” cuando al estudiar la composición musical *El Superviviente de Varsovia* hablaba de la posible ofensa a las víctimas que la obra puede conllevar al convertir en imagen el infierno que estas vivieron, pues la estetización de su sufrimiento puede llegar a producir placer, convirtiéndose este dolor en transfigurado y perdiendo así parte de su horror. El hacer de la deshumanización (del genocidio) un producto cultural en el arte comprometido lo hace partícipe de la cultura que lo produjo, sin embargo, olvidar a las víctimas sería para Adorno una injusticia, por eso abogaba por un arte que como desgarró les hiciese justicia. Así, tanto *El Superviviente de Varsovia* como el *Guernica* de Picasso a la que Schönberg se refería en su composición musical son para el filósofo alemán negaciones determinadas de la realidad empírica, destrucción de lo que es⁴⁵⁷; en la negatividad absoluta, decía, la más extrema, “se manifiesta la entera constitución de la realidad”.⁴⁵⁸

Para Adorno, el siglo XX había hecho evidente que la esencia atemporal que se le otorgaba al arte musical era ilusoria, es decir, que la relación entre música y filosofía era temporal e histórica, y que “sólo la misma historia [...] constituye la verdad de la música”.⁴⁵⁹ Con estas palabras el filósofo y compositor alemán, no solo nos refiere a la caducidad de la música, sino a ese cambio de temporalidad que tiene lugar en el siglo XX y que hace que miremos a las obras no solo como productos de su tiempo, sino como contenido de esa historia sedimentada, esa desintegración de los materiales, esa ruina del pasado que todavía busca ser redimida, o como refiere Zamora al hablar del historiador “como un trapero, que guarda los fragmentos desechados, [y] se convierte en heraldo de la revolución todavía pendiente, aquella que haría justicia por fin a las víctimas.”⁴⁶⁰ La horizontalidad de la linealidad del tiempo se ve truncada

⁴⁵⁶ Th. W. Adorno: “El envejecimiento de la nueva música” (1954), AOC 14, p. 166.

⁴⁵⁷ Recordemos la anécdota de Picasso, cuando un oficial al ver su cuadro del *Guernica* preguntó ¿Ha hecho usted esto?, él respondió “No, ustedes.” (Th. W. Adorno, “Compromiso” (1962), AOC 11, p. 408).

⁴⁵⁸ Th. W. Adorno: “Sobre la relación actual entre música y filosofía” (Ca. 1953), *Sobre la música, op. cit.*, p. 81.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶⁰ J. A. Zamora, “El concepto de fantasmagoría...”, p. 135.

por la verticalidad del estar del pasado en nuestro presente o, dicho de otra manera, de ese elemento primitivo que contiene nuestra modernidad y que todavía busca ser redimido, de esos conflictos irresueltos que arrastra la catástrofe.⁴⁶¹ En este sentido se pronuncia también Gavilán en su libro *Otra historia del tiempo* cuando nos remite al episodio de las sirenas de la *Odisea* que narran Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* para entender la superación del tiempo en la música de la que hablaba el pensador alemán. Aunque Gavilán remite a una nostalgia que no se da en Adorno⁴⁶², sí acertó en apuntar esa superación del tiempo en la música, relacionada con ese estar-ahora, con ese tiempo-presente que es irreversible y busca ser redimido o, como Adorno y Horkheimer apuntaban, ese “impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso” que se satisfizo solo en el arte”:⁴⁶³

El canto de las sirenas resulta tan poderoso porque, como las musas, conocen el pasado y se lo ofrecen al viajero nostálgico de imágenes que parecían definitivamente sepultadas. El efecto lateral de la fijación de las categorías temporales será una nostalgia invencible de ese tiempo pasado, de la que surgirá el impulso a redimirlo. Ahí reside la necesidad del arte y el papel extraordinario que Adorno otorgará a la superación del tiempo en la música.⁴⁶⁴

La irreversibilidad del pasado también se manifiesta en la irreversibilidad del progreso que ha visto el arte⁴⁶⁵, en la imposibilidad de una restauración de la tradición musical, el progreso que se ha dado en la dominación del material musical no puede ya traicionarse:

El arte sólo salva su contenido de verdad cuando está en contacto estrecho con la tradición y se aparta de ella. Quien no quiera traicionar a la felicidad que el arte sigue prometiendo en algunas de sus imágenes, a la posibilidad que está sepultada bajo sus ruinas, tendrá que

⁴⁶¹ El materialismo «se dirige a la conciencia del presente que hace saltar en pedazos el continuo de la historia». Busca ciertamente una imagen del pasado que ha de descubrir cada presente y en la que éste se reconoce aludido, pero no se trata simplemente de que el presente quede iluminado por el pasado o viceversa.” (J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría”, *op. cit.*, p. 143)

⁴⁶² En concreto alude al pasaje en que Adorno y Horkheimer remiten a la nostalgia en el episodio sobre las Sirenas de un no detenerse ante la misma “Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la prehistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse.” (Th. W. Adorno & M. Horkheimer: *DI*, p. 111).

⁴⁶³ Th. W. Adorno & M. Horkheimer, *DI*, p. 86.

⁴⁶⁴ E. Gavilán: *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Madrid, Akal, 2008: p. 72.

⁴⁶⁵ “No se puede seguir componiendo infatigablemente a la manera de las obras más osadas de aquella época, la más productiva de Schönberg. El tópico de la irreversibilidad de la historia, de la funesta rueda del tiempo que no puede volver atrás, lo cubre todo y nada.” (Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*” (1961), AOC 16, p. 508).

alejarse de la tradición que abusa de la posibilidad y del sentido y los convierte en mentira.

La tradición sólo puede volver en lo que la rechaza implacablemente.⁴⁶⁶

De ahí que para Adorno la pregunta de “¿eso todavía es música?” es una pregunta de ignorantes a la que la vanguardia le toma la palabra.⁴⁶⁷ Pese a señalar que la música, nueva música, había progresado poco desde los años veinte y que hablase de un envejecimiento de la nueva música,⁴⁶⁸ Adorno estuvo activo y participó en los cursos de Darmstadt donde se estaban gestando las nuevas vanguardias tras el cataclismo de los totalitarismos. Fue allí precisamente donde en 1961 escribió su ensayo “*Vers une musique informelle*” en el que apuntaba las posibilidades de lo nuevo en la música. “La música informal es un poco como la paz perpetua de Kant, que él pensaba como posibilidad, real, concreta, que puede realizarse, y sin embargo no sino como idea. La figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos que lo son.”⁴⁶⁹ Siguiendo a Gavilán, Adorno no había abandonado las ideas que había desarrollado en su gran tratado musical, su *Filosofía de la nueva música*, sino que, por el contrario, era la situación histórica y las condiciones del material musical las que habían cambiado radicalmente. Es por esto que en el texto que escribió en 1961 aluda a una vuelta a la libertad propia de la atonalidad musical de Schönberg, no como restauración de lo ya pasado, sino como una música que rechaza las formas impuestas desde afuera y desde su total dominio y dueña de sí misma se convierta en dueña de la libertad.⁴⁷⁰

1. Tiempo musical

Cualquiera que lea literatura musical sobre las segundas vanguardias se encontrará con diversas aseveraciones sobre el cambio que sufre la categoría de tiempo musical en ellas. De hecho uno de los textos de referencia de teoría musical de la época es la investigación que

⁴⁶⁶ Th. W. Adorno: “Sobre la tradición” (1966), AOC 10/1, p. 280.

⁴⁶⁷ Reflexiones similares se plantea el crítico de arte A. Puig al escuchar la actualidad sonora “No sé dónde acaban los ruidos o dónde empieza la música, pero sí tenemos que decir que para nuestros contemporáneos el abanico de sonidos creadores de interés humano ha aumentado enormemente.” (M. Polo & M. Quadreny: *Pensamiento y música a cuatro manos*, Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015, p.16).

⁴⁶⁸ Th. W. Adorno: “El envejecimiento de la nueva música” (1954), AOC 14, p. 144.

⁴⁶⁹ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*”, AOC 16 p. 549.

⁴⁷⁰ “Sólo una música dueña de sí misma sería también dueña de la libertad de toda compulsión, incluida la propia; guarda analogía con eso el hecho de que sólo en una sociedad racionalmente organizada desaparecería con la indigencia la necesidad de represión a través de la organización.” (*Ibid.*, p. 546).

publicó Stockhausen en 1956 *...Cómo transcurre el tiempo...*⁴⁷¹ en el que pretendía desarrollar una nueva morfología del tiempo musical donde se abordaba la música como relaciones de orden en el tiempo, ampliándose el material musical de la escala cromática del método dodecafónico al espectro sonoro de las diferentes fases y formantes armónicos.⁴⁷² De este texto se infiere, como reconocía Adorno, que incluso la estructura rítmico-métrica del dodecafonismo y el serialismo siguieron respondiendo al sistema tonal en cierta manera.⁴⁷³ Ahora bien, una de las problemáticas que Adorno vislumbró en la música de posguerra y en esta nueva forma de entender las relaciones y la duración musical fue la espacialización del tiempo musical que derivaba en un estatismo musical claramente manifiesta en las nuevas notaciones gráficas.

⁴⁷¹ K. Stockhausen: *...Cómo transcurre el tiempo...* de Música Contemporánea. Aprendiendo y Compartiendo en Red, 6 de Diciembre de 2011.

⁴⁷² “Exactamente definida, una serie dodecafónica es una secuencia de doce sonidos fundamentales, mientras que la cuestión se refiere a los espectros de formantes armónicos. Estos espectros caracterizan casi todos los sonidos usados en la música hasta ahora. La misma serie armónica de proporciones (también serie de los armónicos) fue el estándar de la música tonal, tanto para los espectros formantes de los sonidos utilizados como para los intervalos que conectaban tales sonidos. Las proporciones espectrales eran idénticas a las proporciones de los sonidos fundamentales, tanto para lo simultáneo (“armonía”) como para lo sucesivo (“melodía”). Con la introducción del sistema cromático, esta identidad fue desintegrada progresivamente. Finalmente, en el sistema dodecafónico, fueron formuladas leyes armónico-melódicas que contradicen totalmente la estructura espectral de los sonidos instrumentales usados; los sonidos instrumentales -escala armónica de la percepción- eran irreconciliablemente opuestos a la escala cromática de la percepción de los doce sonidos fundamentales en la octava, cuyos intervalos estaban serialmente compuestos. Aquí, esta primera identidad de material y composición se derrumbó. Esto es lo que decimos realmente cuando hacemos referencia a la emancipación de la fundamental. (La regresión ocasional de Schoenberg, a la melodía y a la armonía tonales, puede ser explicada no sólo por la contradicción expresada antes. Su composición métrico-rítmica fue siempre “tonal”, un ritmo clásico cadencial con algunas sincopas sin resolución, equivalente a una armonía tonal con varias “notas falsas”). El “ritmo”, sin embargo, se desarrolló de una manera tal que nadie pensó en principio buscar una correspondencia, en la esfera de las macro-fases (duraciones), con la composición dodecafónica. Esto significó “temperar” las fases fundamentales (los “compases”) del espectro de duraciones, de forma equivalente a la escala cromática de doce fases fundamentales por tiempo-octava, y componer serialmente, mientras los espectros-formantes de las duraciones todavía permanecían armónicos. Otra vez estamos frente al problema básico de nuestra investigación. ¿Cómo lograr una escala de duraciones fundamentales en relación a la escala de sonidos fundamentales? Y aún más, ¿cómo deberían estructurarse los espectros de duraciones por encima de las fundamentales con el propósito de lograr una absoluta correspondencia (convenientemente al estado presente de la composición instrumental) entre el sistema cromático de sonidos fundamentales y el de formantes armónicos, en el ámbito de la percepción micro y macro temporal?” (Stockhausen, *op. cit.*).

⁴⁷³ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*”, AOC 16, p. 509.

2. Música y pintura y la convergencia de las artes

2.1. Primeras vanguardias: Schönberg, Kandinsky

No se trata de que nunca antes se hubiese dado en la historia de la música una conciencia espacial. De hecho, además de que la naturaleza escrita de la música occidental, es decir, la notación musical, que se presenta como constitutiva y esencial, remite a la espacialidad como objetivación del fenómeno musical⁴⁷⁴, Adorno observaba en la armonía tonal una conciencia espacial que aludía al carácter grupal de los seres humanos y que se destruía con las obras del período de la libre atonalidad de Schönberg, en las cuales la música se desprendía de toda la colectividad que portaba y se presentaba como un arte bidimensional que ya no incluía al oyente. Por el contrario, el período tardío del compositor vienés adquirió nuevamente un carácter espacializado, esta vez recurriendo a la instrumentación en diversos estratos. Adorno recuerda, además, que ya anteriormente Schönberg había hablado de melodías de timbre⁴⁷⁵ y no es casual la relación que hubo entre Schönberg y Kandinsky como artistas paradigmáticos de las primeras vanguardias representativos de esta conexión entre música y pintura, de esta conexión entre tiempo y espacio.⁴⁷⁶

De hecho, fruto del fuerte impacto que causó en Kandinsky la escucha del *Segundo cuarteto para cuerda*, op. 10 (1907-8) y las *Tres piezas para piano*, op. 11 (1909) del compositor vienés durante el concierto que tuvo lugar el 1 de enero de 1911 en Munich son las *Impresiones III (Concierto)* del pintor:

⁴⁷⁴ "Sin escritura no habría ninguna música altamente organizada; la distinción histórica entre improvisación y *musica composita* coincide cualitativamente con la distinción existente entre la articulación musical laxa y la vinculante." (Th. W. Adorno: "Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura" (ed. póstuma 1984), p. 45).

⁴⁷⁵ El término utilizado en alemán *Klangfarbe*, término semióptico para referirse al timbre musical, literalmente significa «color tonal», tal y como recogen los traductores del ensayo de Adorno "Relaciones entre la música y la pintura" (*ibid.*, p. 49), Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca en (Adorno, 2000). *Sobre la música*.

⁴⁷⁶ "La relación ha cambiado radicalmente con el expresionismo. El programático *Blaue Reiter* de Klee, Marc y Kandinsky contenía música de Schönberg, Berg y Webern. [...] La hermandad entre las artes en el período en torno a 1918 no se debe tanto a la voluntad de coordinación y de una monumentalidad que todo lo abraza, como a la rebelión contra la cosificación, que también se manifestaba en la departamentalización por ramas de las zonas del espíritu objetivo." (Th. W. Adorno: "Acerca de la relación entre la música y la pintura hoy" (ca. 1950), *Sobre la música*, p. 58) "La pintura y la música se han emparentado tanto más cuanto más radicalmente se extrañan del ánimo ingenio mediante lo que se llama abstracción. Se convierten en escritura mediante la renuncia a lo comunicativo, que precisamente es, en ambos medios, en verdad alingüístico porque sugiere lo meramente deseado de modo subjetivo" (Th. W. Adorno: "Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura" (ed. póstuma 1984), p. 47).



Fig. 1 Impresión III (Concierto), 1911, óleo. Galería municipal, en el Lenbachhaus, Munich.

Kandinsky no solo se inspiró en el concierto como idea para la creación del cuadro sino que utilizó el lenguaje musical para describir la idea expresada en su obra. Del negro, representación del piano, decía que “suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminado y realizado para siempre, el círculo está cerrado”⁴⁷⁷; del amarillo, un color llamativo y estridente, en cambio, buscaba el contraste sonoro frente al negro pausado.⁴⁷⁸ De lo visual y espacial nos conduce así Kandinsky a la experiencia temporal del silencio eterno y sin futuro, al detenimiento del mundo.

Marc y Hartmann, contemporáneos de Kandinsky y de Schönberg, vieron que el acercamiento entre música y pintura se empezó a gestar en el Romanticismo. Obras de Caspar David Friedrich y Otto Runge lo ponen de manifiesto, pero fue el compositor alemán Wagner quien preparó el terreno para la abstracción pictórica a través de la simultaneidad de la percepción visual y acústica buscada en Bayreuth. De hecho, Kandinsky quedó encandilado con el *Lohengrin* de Wagner y, en consecuencia, decidió decantarse por el arte al ver el impacto emocional que la música causaba sobre la humanidad, buscando crear en la pintura lo que

⁴⁷⁷ W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte* (1911), Barcelona: Paidós. 1993, p. 78.

⁴⁷⁸ El negro lo define el pintor como “el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil suena con fuerza y precisión.” (*Ibid.*, p. 78).

Wagner había conseguido en la música.⁴⁷⁹ Sin embargo, no tardó en conocer a Schönberg y en ver en él el verdadero referente musical:

La palabra [...] es el material puro de la poesía y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual dirige su alma. Algo parecido hizo R. Wagner en el campo de la música. Su famoso *leitmotiv* [...] es una especie de atmósfera espiritual. [...] El compositor Arnold Schönberg es el único que, actualmente, va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión. Sólo es reconocido por unos pocos entusiastas.⁴⁸⁰

El propio Adorno señalaba que la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total wagneriana, ya pretendía responder a esta convergencia de los lenguajes, a esta utopía abstracta, que fracasó precisamente porque en vez de darse una transición de un medio a otro a través de sus extremos, estos se mezclaron. El filósofo alemán entendía que la convergencia no solo debía darse en los procedimientos, sino también en los mismos materiales. Por eso, en cuanto a la música se refiere, aludía al concepto de línea melódica en relación al modelo de notación musical existente “con la reveladora paradoja de que sólo esta notación permite fijar precisamente de modo espacial –gráficamente– la dimensión temporal”⁴⁸¹ y al volumen en relación a sus cualidades espaciales; mientras que mencionaba la armonía y la disonancia de los colores como conceptos propios de la pintura, debido a la existencia de colores complementarios y de la tensión que en lo momentáneo de los cuadros aparecía y que solo era definible musicalmente con giros temporales.⁴⁸²

Ya desde sus inicios Kandinsky se alejaba del concretismo, extrayendo del mismo “sólo débiles recuerdos indirectos que sirvan únicamente como material para las puras combinaciones pictóricas. El objeto desaparece a favor del contrapunto lineal-colorista. Se coloca la pintura al nivel de la música, que busca únicamente la pureza y la conveniencia de las combinaciones de sonido”.⁴⁸³ Según afirma Hartmann, el fundador y máximo exponente

⁴⁷⁹ “[Kandinsky] saw all the colors in [his] mind; they stood before [his] eyes.” (M. Dabrowski: *Kandinsky Compositions*, New York, Museum of Modern Art, 1995, p. 19) Kandinsky buscó crear con la pintura lo que Wagner creaba con la música. Kandinsky fue “perhaps the best-known synesthete, no doubt because his paintings have a dynamic, musical feel to them.” (Amy Ione & Christopher Tyler, June 2003).

⁴⁸⁰ Kandinsky: *op. cit.*, p. 45.

⁴⁸¹ Th. W. Adorno: “Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), *Sobre la musica*, p. 50.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 50-1.

⁴⁸³ A. Schönberg & W. Kandinsky.: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Música, 1987, p. 145.

de esta tendencia en pintura era Kandinsky. La abstracción buscada por Kandinsky mediante la purificación del arte a través de la disolución de la forma, está íntimamente relacionada con el alejamiento por parte de Schönberg de lo ornamental y de las fórmulas musicales, que ambos veían idónea para captar la realidad que no se ve. Su cuadro *Composición V* fue su primera pintura realmente abstracta; en ella buscaba expresar emoción y sensación, la expresión de la realidad interior del artista.

Para Adorno, la objetividad a la que respondía esta pintura abstracta y esta música no tonal, este nuevo arte, en el que el sujeto ya no dominaba ni el material ni a sí mismo en la forma, presentaba afinidad con la expresión pura.⁴⁸⁴ Ahora bien, esa tensión que mostraba la obra con aquello que quería expresar, que buscaba ser expresado, le dotaba de un carácter de escritura. Una escritura en la que se había producido la ruptura entre el signo y el significado.⁴⁸⁵ Una escritura que, debido a la ruptura entre obra y lo designado, consiste en una escritura cifrada caracterizada por la abstracción: en pintura por prescindir de la relación con los objetos y en música por la desaparición de los momentos imitativos, tanto los descriptivos o programáticos como los propios de la expresividad tradicional que respondían a convenciones entre lo expresado y sus representantes.

Esta abstracción dependía del principio constructivo, de su organización interna como lenguaje, tal y como explicaba Schönberg en su artículo del almanaque *Der Blaue Reiter*.⁴⁸⁶ De hecho para Schönberg la música seguía su lógica, según la cual cada nota era la respuesta a la duda planteada por la anterior. La composición a partir del siglo XX ya no buscaba la belleza sino revelar la verdad y por eso había que atender a las condiciones internas de estructuración. Tras la libre atonalidad, Schönberg en 1921 diseñó el método de organización musical dodecafónico y tuvo a la serie como el elemento en torno al cual construir la obra musical donde, gracias a la multiplicidad de variaciones, marcaba el devenir de la obra pero sin determinarlo teleológicamente. Así, “Schönberg desplaza la cuestión del valor de la estética como código normativo a la lógica como sistema de relaciones funcionales”.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Th. W. Adorno: “Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), *Sobre la música*, p. 48.

⁴⁸⁵ Recordemos el texto de juventud de Adorno, las “Tesis sobre el lenguaje del filósofo” (Adorno, *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*, 2010), en el que expone la confrontación entre el nominalismo y el realismo filosófico (pasaje de Odisea, Udeis).

⁴⁸⁶ J. Casals: *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte, op. cit.*, p. 379.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 383.

De esta manera, el término expresión en este período adquiriría una doble vertiente: como lenguaje sujeto a reglas, por un lado; y como erupción del perpetuo bullir del fondo humano, por otro.⁴⁸⁸ “En Schönberg ningún origen proyecta su sombra sobre el lenguaje: para él, según veremos posteriormente, la verdad objetiva de este lenguaje y la verdad subjetiva del artista son las dos caras de una misma moneda”.⁴⁸⁹ Susan Buck-Morss considera que esta dualidad dialéctica de Schönberg respondía a su originalidad en combinar el romanticismo wagneriano con el clasicismo anterior. Del primero acogía el carácter de verdad que la música expresaba, una verdad más objetiva que subjetiva, que exigía una articulación racional, la música como experiencia del intelecto —intelectualidad que es discutida tanto por Schönberg como por Adorno, tal y como se ha analizado en el capítulo sobre *Wozzeck* y *Lulu*—, y del segundo, del conservadurismo de Hanslick, acogía su lógica interna, pero no gobernada por leyes formales y eternas, sino por una lógica desarrollada históricamente.⁴⁹⁰

Durante este período Kandinsky y Schönberg estuvieron trabajando en una de sus obras teóricas más importantes *De lo espiritual en el arte* y *Teoría de armonía*, respectivamente. El primero abordó el problema del color, entendido como vibraciones del alma, y la relación que se establecía entre la forma y el color ahora que se abogaba por una abolición o *déformation*⁴⁹¹ de aquella, que en el arte musical se tradujo como una *déformation* del idioma tonal. Además, era partidario de una reincorporación de la espiritualidad en el arte.⁴⁹² El mismo Adorno apuntaba que la convergencia entre música y pintura era presentado “como algo espiritual”,⁴⁹³ y manifestaba que la hermandad que se dio entre las artes en el período de entreguerras respondió a la necesidad de rebelarse contra la cosificación.

El pensador alemán no creía que esta convergencia pudiera aniquilar las diferencias entre las artes singulares por la mera unidad de la expresión subjetiva, aunque sí manifestó que las coincidencias que se dieron entre la música predominantemente cuantitativa y ciertas

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁹⁰ S. Buck-Morss: *Origen de la dialéctica negativa*, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁴⁹¹ El término *déformation* lo utiliza Adorno en su texto «Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura» aludiendo al pintor y esteta Kahnweiler (Th. W. Adorno: “Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), *op. cit.*, p. 53).

⁴⁹² De acuerdo a Kandinsky, Schönberg pintaba para dar expresión a aquellos movimientos de espíritu que la forma musical no podía captar (A. Schönberg & W. Kandinsky: *op. cit.*, p. 140).

⁴⁹³ Th. W. Adorno: “Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), *op. cit.*, p. 51.

tendencias pictóricas se debieron a la adaptación de la música a la pintura.⁴⁹⁴ Aunque reconociendo que el plural “artes” empezaba a no ser suficiente para describir las nuevas prácticas artísticas que en su entrelazamiento obviaban las singularidades y particularidades de cada una al mismo tiempo que acababan con sus universales, para Adorno esta convergencia era fruto de la “racionalización en tanto que progresiva dominación de la naturaleza”,⁴⁹⁵ es decir, era fruto del progreso de la historia del arte, fruto del progreso en la técnica y los materiales, que dotaba a la obra de arte de un carácter de verdad que venía dado por la divergencia de las artes, al mismo tiempo que se enajenaban de su coseidad. Música y pintura, por tanto, convergían como construcción, concepto este que en Adorno contiene cierto aspecto de la subjetividad.

Cuando pensamos en la construcción estética nos remitimos a la esfera espacial o de lo visible, como decía Adorno. Esta característica no es algo exclusivo y excluyente del siglo XX, sino que desde las tempranas composiciones polifónicas, no solo por su notación escrita, sino por su estructura y construcción, remitían a lo espacial y a lo arquitectónico. Ahora bien, la particularidad que presentan las composiciones de las segundas vanguardias musicales es que en ellas el espacio se había convertido en un nuevo parámetro. La radicalización de la construcción, concepto tomado de la matemática, derivó en una total cuantificación de la música que eliminó el elemento subjetivo que el concepto tomado de la filosofía contenía. Adorno remitía a Schelling para hablar del principio de construcción que exigía que un material heterogéneo sea construido en sí según su naturaleza, para entender cómo este introducía la subjetividad en la construcción estética. Y es que Adorno remite a la afirmación de Schumann de que “la estética de un arte es también la de las otras artes”⁴⁹⁶ para remitir a esa idea romántica en virtud de la cual se había buscado que la música animara sus aspectos arquitectónicos y que, a diferencia del entrelazamiento de las artes del siglo XX, se fundamentaba en la subjetividad –una subjetividad que no coincidía con el compositor individual– olvidándose del momento de alteridad que el arte necesita para llegar a ser arte. El entrelazamiento de las artes tenía lugar desde el lenguaje del yo que se expresaba libremente. La música compuesta después de 1945, en cambio, a ojos de Adorno, había perdido totalmente el elemento subjetivo al haber llevado al extremo el principio de construcción

⁴⁹⁴ Cfr. Th. W. Adorno: “Acercas de la relación entre la música y la pintura hoy” (ca. 1950), *Sobre la música*, p. 59).

⁴⁹⁵ Th. W. Adorno: “Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹⁶ Th. W. Adorno: “El arte y las artes” (1956), AOC 10/1, p. 385.

como concepto matemático,⁴⁹⁷ dándose lo que el pensador denominó el envejecimiento de la nueva música.

2.2. Segundas vanguardias

En el texto de Stockhausen *...Cómo transcurre el tiempo...* se desarrolla todo el aspecto matemático que adquiere la composición musical en la segunda mitad del siglo XX y se explica la unificación que se da entre el parámetro de la duración y el parámetro de las alturas sonoras, evidenciándose esa pérdida del elemento subjetivo del que hablaba Adorno y esa total búsqueda de objetividad en la música, así como el entrelazamiento de las artes al recurrir frecuentemente a notaciones gráficas para introducir la espacialidad en el arte temporal.⁴⁹⁸

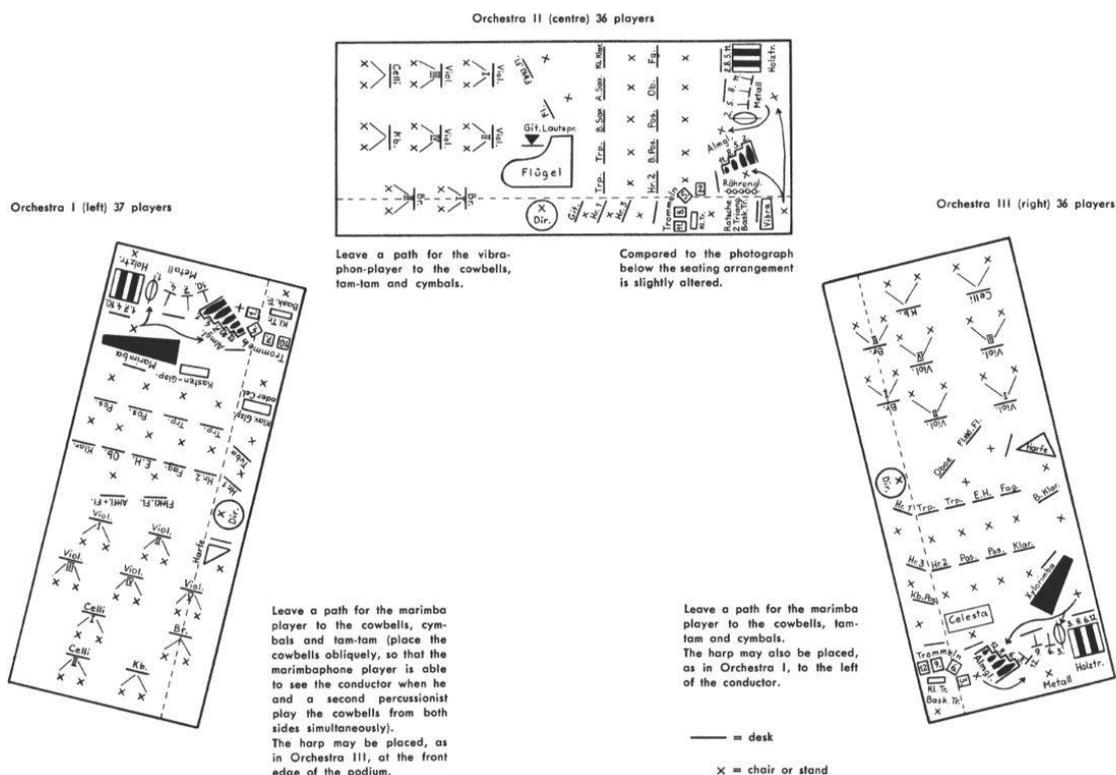
Una de las composiciones de Stockhausen caracterizada precisamente por el uso del espacio como parámetro musical y por basar el material musical en las divisiones del tiempo, la duración y las alturas es *Gruppen*, donde la espacialización se observa incluso en la formación orquestal —es esta una obra compuesta para tres orquestas— y en la disposición que Stockhausen diseñó para las mismas. El usar tres orquestas situadas a la izquierda, el centro y la derecha del escenario le permitió a Stockhausen servirse de las posibilidades espaciales que esto le ofrecía para pasar timbres de orquesta a orquesta en diferentes dinámicas, densidades, velocidades y direcciones y, por tanto, usar el espacio como un parámetro más de la composición musical:

⁴⁹⁷ Adorno decía de la música compuesta a partir de 1945, “a la defensiva se ha puesto una vanguardia que no solamente extrae las más rigurosas consecuencias del dodecafonismo por ella presupuesto como perentorio y evidente, sino que intenta ir más allá de éste y llevar el principio constructivo mucho más lejos de la preformación del material sonoro por medio de una sucesión de intervalos dada. En el clima de esta música en deuda con Schönberg es evidente algo antischönbergiano, una especie de rebelión contra la figura paterna, que por supuesto reprocha a ésta, bastante paradójicamente, un exceso de libertad, subjetividad y expresión.” (Th. W. Adorno: “La nueva música hoy” (1955), AOC 18, p. 136).

⁴⁹⁸ En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas como las «informales», pero también por la construcción tipo Mondrian. Mucha música tiende al grafismo en su notación.

The seating arrangement at the first performance

At the later performances in Donaueschingen and Vienna the seating arrangements had to be changed because of unfavourable acoustics of the hall: the strings to the right of the conductor, the winds and percussion to the left. If possible, however, the arrangement given here should be used.



Stockhausen Sounds in Space: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/12/opus-6-gruppen.html>

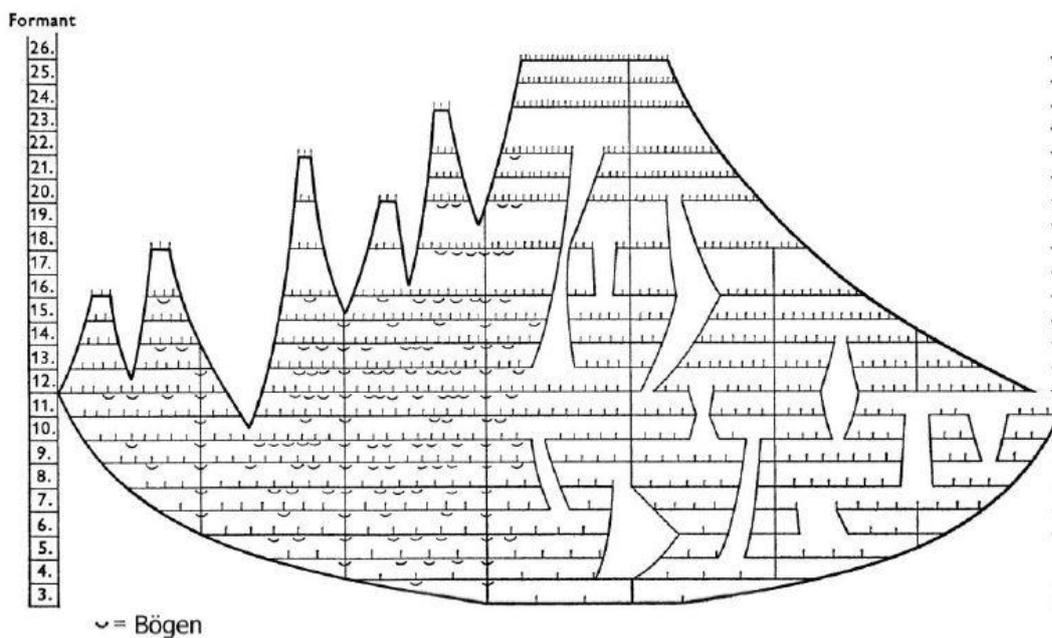
Pero más allá del uso de la distribución espacial a la que también recurrió en obras como *Helikopter-Streichquartett* (Cuarteto para cuerda y helicóptero), lo que caracteriza la música de Stockhausen es el uso del espacio como recurso compositivo que se ve traducido en notaciones gráficas que evocan un estatismo musical, frente al dinamismo presente en un arte que fluye en el tiempo como es la música. Las palabras del mismo Stockhausen nos hablan de esa búsqueda espacial en la composición musical:

When I was composing GRUPPEN for three orchestras, I had a little room in Switzerland for three months, and there was a small window in front of my desk through which I could see the incredible shapes of the mountains on the other side of the valley. There are quite a few Groups in GRUPPEN which follow exactly the shape of these mountains: I became quite expert in drawing the outlines during that time.

I would take such a shape and divide it vertically into musical measures of equal duration...fundamental durations –let's say they were whole notes. Then I would add horizontal lines forming a grid, and subdivide each line going up from the fundamental into two, three, four units and so on, like overtones, but in the field of rhythm, until the shape was completely filled.

So I was thinking in terms of shapes, of musical masses, and I could also make negative shapes, windows in these masses of sound.” (Stockhausen, "Four Criteria of Electronic Music")

Y así lo expresó también tanto en el ya citado texto *...Cómo transcurre el tiempo...* como en el arte de componer. Para Stockhausen uno de los criterios formales esenciales en la composición serial eran las curvas de envolventes. Y en su ensayo presenta precisamente uno de los espectros formantes de siete duraciones de la pieza *Gruppen* en la que se puede observar precisamente la forma de esas montañas de Suecia que Stockhausen observaba desde su ventana.



Stockhausen, K.: *...Cómo transcurre el tiempo...* de Música Contemporánea. Aprendiendo y Compartiendo en Red, 6 de Diciembre de 2011.

The image displays three pages of a musical score for Stockhausen's 'Gruppen'. The top page is labeled 'Orch. I' and features a 'p' dynamic marking and an 'accelerando' instruction. The middle page is labeled 'ORCH. II' and also includes an 'accelerando' instruction. The bottom page is labeled 'ORCH. III' and shows dynamic markings 'ppp', 'p', 'mf', and 'ff'. The score is written in a complex, multi-measure format with various rhythmic values and rests.

Stockhausen Sounds in Space: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/12/opus-6-gruppen.html>

Para conseguir estas masas y formas sonoras, Stockhausen recurrió al serialismo y a la división de las duraciones, aspecto temporal del sonido. Aquí no solo se serializaba la altura del sonido, sino que este mismo proceso se aplicó al ritmo y el tempo.⁴⁹⁹ De manera que *Gruppen* consiste en una sola secuencia de 12 alturas (la serie *Gruppen*) y en una escala cromática temporal:⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ La técnica temática del ritmo utilizada por Berg en sus composiciones, ejemplo de las cuales es la Invención sobre un ritmo *ostinato* del Acto III de *Wozzeck* previamente analizado, es uno de los precedentes de la serialización del parámetro ritmo y métrica.

⁵⁰⁰ Estos procesos compositivos implican lo que Adorno denominó “fetichismo de la serie, una especie de fe de segundo grado en la materia, la confianza en la mera coherencia, ocupa el lugar de lo compuesto, los medios reemplazan a los fines.” (Th. W. Adorno: “Sobre el estado de la composición en Alemania” (1960), AOC 18, p. 143).

solo música electrónica, llegando a la conclusión de que se precisaba de una aproximación compositiva renovada a través de una concepción del tiempo musical totalmente nueva.⁵⁰² Se presentaba de este modo cercano al pensamiento de Adorno quien defendía que “el material sonoro cada vez disponible es distinto en distintas épocas; y de sus diferencias no se puede prescindir en la forma compositiva concreta” pues “el impulso a ser moderno forma parte de la fuerza productiva”⁵⁰³ y, por tanto, la propia inmanencia del material heterogéneo al sujeto que determina que el arte sea arte determinaba también la creación musical.

¿Cuál era entonces el problema que veía Adorno en las composiciones de los años de posguerra? ¿Cómo vivía Adorno esta total objetivación y conmensurabilidad que se estaba dando en la música? ¿Ese entrelazamiento y convergencia que estaban sufriendo las artes y el arte? Si era necesario seguir los dictados del material musical, de la fuerza productiva, que ya no eran los de “aquellos años veinte”, ¿por qué le costaba tanto a Adorno, siguiendo las premisas de su pensamiento, encontrar esa música negativa, ese arte crítico capaz de ejercer resistencia? Ya la música de Schönberg había sido definida como música que apela al intelecto y, por tanto, de difícil comprensión, y el mismo compositor menospreció el argumento aludiendo a la anécdota de Beethoven quien firmó una de sus cartas como “propietario de cerebro” para evidenciar la intelectualidad también presente en esa música que se encuadra como lenguaje de las emociones y dentro de la «estética del sentimiento». El mismo Adorno, siguiendo también esta línea de pensamiento, manifestaba que lo incomprendido no tenía por qué ser lo más evolucionado y tras la escucha de algunas obras de la Escuela de Darmstadt, entre las que se hallaba *Gruppen* de Stockhausen, señalaba sus reticencias a esta música que bebía del dodecafonismo clásico⁵⁰⁴ por la experiencia que le producía la audición de las mismas, el modo en que se desplegaba la música en la audición tradicional, conforme al orden del tiempo, se desvanecía con la llegada de esta nueva música de posguerra. De hecho, el mismo Schönberg, cuando el compositor Darius Milhaud le manifestó el interés universal que estaba adquiriendo el dodecafonismo, preguntó: “Pero ¿y

⁵⁰² Eugenio Trías en el capítulo dedicado a Stockhausen apuntaba: “De pronto el tiempo, con su medida y su ritmo, parece sobrepasar a la armonía y la melodía, y hasta al timbre, como determinación de última instancia de la esencia de la música. [...] Sólo en virtud de esa radical asunción de la temporalidad en música, que nadie quizás ha llegado a comprender de forma tan deslumbrante como Karlheinz Stockhausen, puede ser posible trascender el tiempo *en y desde el tiempo* o a partir del propio tiempo: en vislumbre de lo Eterno (como la mejor música siempre sugiere).” (E. Trias: *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 739-740)

⁵⁰³ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*”, AOC 16, p. 513.

⁵⁰⁴ Ya apuntamos en el capítulo sobre *Moses und Aron* que para Adorno la totalización que se hizo del método dodecafónico caía de alguna manera nuevamente en el pensamiento único y positivaba el método equiparándolo a la naturalidad que en su día había adquirido el idioma tonal.

también hacen música con él?”, manifestando su preocupación por el peligro a la neutralización de los impulsos productivos de la nueva música.⁵⁰⁵

3. La espacialización, ¿un problema?

Bidon-Chanal en su artículo “Música envejecida y retorno a la libertad. Las críticas a la Escuela de Darmstadt de T. W. Adorno y su propuesta de una *musique informelle*”⁵⁰⁶ acierta en señalar que para Adorno la “espacialización” de la música a través de una racionalización del tiempo hacía que el devenir del *temps duré* se congelara en un estático *temps espace*, en mero ser-ahí, implicando una negación de lo no-idéntico, elemento intrínseco a la temporalidad y de alguna manera imagen de una sociedad cuya racionalización la lleva a un estado de ahistoricidad en la que la posibilidad de cambio desaparece, pero parece que yerra al totalizar y radicalizar la crítica que el pensador alemán hacía a la Escuela de Darmstadt. Bidon-Chanal analiza los textos tardíos de Adorno y la crítica que el pensador alemán hacía de la creación musical a partir de 1945. Ahora bien, y pese a no errar en la lectura hermenéutica de los mismos, parece no vislumbrar luz alguna sobre las posibilidades del arte musical tras las primeras décadas del siglo XX. De hecho, aunque menciona la existencia de *musique informelle*, como la música negativa de la segunda mitad del siglo XX, y la dialéctica donde media la subjetividad y la obra, la expresión y la construcción, la que devuelve el dinamismo al tiempo musical, recurre a Mahler y a Berg, compositores de los siglos XIX y principios del XX respectivamente, para atajar la tendencia espacializadora que Adorno criticaba en la música de posguerra.⁵⁰⁷ No se trata de un error cronológico, ni de que la autora desconozca las diferentes realidades y épocas a las que estaba aludiendo en cada momento, sino reflejo de la problemática que presenta la nueva realidad musical en los años de posguerra y el acercamiento a la misma a la luz del pensamiento de Adorno. De ahí que Gavilán apuntase que pese a que en los últimos escritos Adorno se siguiese haciendo eco de las ideas ya presentadas en su gran tratado musical, su manifiesto *Filosofía de la Nueva*

⁵⁰⁵ Th. W. Adorno: “La nueva música hoy” (1955), AOC 18 pp. 132-3.

⁵⁰⁶ S. Bidon-Chanal: “Música envejecida y retorno a la libertad. Las críticas a la Escuela de Darmstadt de T. W. Adorno y su propuesta de una «*musique informelle*»” en *Cuadernos de Filosofía Alema: Crítica e Modernidad*, vol. 2, no. 2, Jul-Dez 2015, pp. 201-217.

⁵⁰⁷ El título del epígrafe es el que sigue: “1. Superación de la tendencia espacializadora en un nuevo dinamismo. Los modelos de Mahler y Berg”.

Música,⁵⁰⁸ los cambios radicales que habían sufrido tanto la sociedad como la materialidad artística requerían una nueva forma de mirar a la misma.

Adorno era miembro activo de la Escuela de Darmstadt y su *Filosofía de la Nueva Música* texto de referencia para los jóvenes compositores. En aquel texto se mostraba defensor del período expresionista de Schönberg, de su atonalidad libre, donde el compositor en su libertad seguía las leyes dictadas por el material musical, es decir, donde el compositor, el sujeto, mediaba con el objeto. Es esta la libertad y la espontaneidad que Adorno reclamaba para la *musique informelle*, “una música que ha descartado todas las formas que se enfrentan a ella de una manera externa, abstracta, fija, pero que, perfectamente libre de lo heterónomamente impuesto y extraño a ella, se constituye no obstante de una manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en estas legalidades exteriores.”⁵⁰⁹ Y aunque señalaba a ese período de libre atonalidad que en 1910 desarrolló Schönberg con su *Erwartung* y su *La mano afortunada* como los inicios de esa música informal, para Adorno no tenía sentido componer con el material musical del pasado, pues este se desintegraba y aunque en la ruina se contiene la redención, lo nuevo, componer con el material del pasado, con la tradición conlleva un momento regresivo en el arte.⁵¹⁰ Por eso, Adorno, y Bidon-Chanal lo sabe, apunta al impulso de la actual fuerza productiva en la creación de un arte moderno, y ningún sentido tiene que se vuelva al material musical de Mahler y Berg en la búsqueda de un arte que se muestre crítico con la realidad de su tiempo⁵¹¹, pues esto sería, como decía Aguilera, “degustar los hongos podridos” o el infantilismo musical, término este que remite al pensamiento de la psicología freudiana y es que para Adorno “que la tradición no puede evocarse se corresponde con el grandioso juicio de Freud, según el cual ésta es el retorno de algo olvidado.”⁵¹² Es por este motivo que parece más acertada la aproximación que ofrece Gavilán sobre estos textos de madurez de Adorno en los que sí se apunta el carácter crítico o elemento negativo en algunas

⁵⁰⁸ Ideas estas que, como ya se ha analizado en el primer capítulo, ya habían sido apuntadas en sus «textos de militancia» o escritos musicales de juventud.

⁵⁰⁹ Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*”, AOC 16 p. 506.

⁵¹⁰ “Tras la ruina de la tradición, el artista ya sólo percibe a ésta en la resistencia que lo tradicional le opone cada vez que quiere adueñarse de ello” (Th. W. Adorno: “Sobre la tradición” (1966), AOC 10/1, p. 274).

⁵¹¹ Si, en este aspecto, ella quiere apoyarse sin mentiras en la tradición apropiada y no en una irracional, tiene que conservar la diferenciación entonces conseguida, los logros técnicos otrora alcanzados, el contenido de verdad históricamente desarrollado, en lugar de ignorarlo y abonarse farisaicamente, como si se tratase incluso de un principio elevado, a la comodidad, buscando abrigo en la atenuación de los requisitos de producción y aceptación” (Th. W. Adorno: “Tradición” (1956), AOC 14, p. 133).

⁵¹² *Ibid.*, p. 133.

de las nuevas composiciones musicales, en las que se destruye la ilusión de la tradición por la fuerza de la misma.

Aunque el propio Gavilán señala que Adorno solo ‘legitimaba’ como auténticos artistas después de Auschwitz a Samuel Beckett y a Paul Celan, ambos escritores, sí encontró dentro del panorama musical a quien encuadrar dentro de lo que Adorno denominaba música informal, como fue Ligeti y sus *Atmosphères*⁵¹³, al mismo tiempo que manifestaba que el texto de Adorno más que definir cómo debía ser la música informal, criticaba la radical objetividad a la que había sucumbido la nueva vanguardia.

4. Una musique informelle: Atmosphères, Ligeti

No se trata de que Ligeti renunciase a la especialización ni a esa convergencia o entrelazamiento de las artes, sino que partía de esa nueva fuerza productiva, de ese nuevo material para componer una música informal. Para Adorno “las importantes *Atmósferas* de György Ligeti carecen de sonidos individuales, distinguibles en el sentido habitual,⁵¹⁴ y es que según el mismo compositor:

*Both Atmosphères and Lontano have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb... The polyphonic structure does not come through, you cannot hear it, it remains hidden in a microscopic, underwater world, to us inaudible.*⁵¹⁵

Esa escucha de la que partía Ligeti en su planteamiento creativo era donde Adorno encontraba la mayor problemática de la nueva vanguardia de posguerra. Por lo tanto, para Adorno no solo se problematizaba esa composición o producción musical que venía determinada de antemano por fórmulas matemáticas como se evidenciaba en el serialismo integral, sino la propia recepción o experiencia estética que esa música conllevaba. Recurría así a la teoría *Gestalt*⁵¹⁶

⁵¹³ “Cuando en una comida en Darmstadt Adorno le exponía a Pierre Boulez las ideas que se convertirían en el texto de *Vers une musique informelle*, Ligeti, presente en la conversación, no pudo dejar de exclamar: «¡Pero profesor, yo he compuesto algo así!», cuando, tiempo después, Adorno escuchó *Atmosphères*, le dijo al compositor que, efectivamente, eso exactamente era lo que tenía en la cabeza cuando hablaba de música informal.” (E. Gavilán: *op. cit.*, p.76).

⁵¹⁴ Th. W. Adorno: “El arte y las artes” (1956), AOC 10/1, p. 381.

⁵¹⁵ J. W. Bernard: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution" en *Music Analysis, Vol. 6, No. 3*, Oct. 1987, p. 209.

⁵¹⁶ En los años 50, Leonard Meyer, compositor, autor y filósofo, escribía un libro *Emotion and Meaning in Music* (Meyer, 1961) donde recurría precisamente a la teoría *Gestalt* para explicar la psicoacústica musical. Su estudio se centra principalmente en la percepción de la música tonal. La aplicación de la

para entender lo que en la escucha musical acontecía y apuntaba lo desafortunada que era la expresión ‘psicología’ para describir que la experiencia musical iba más allá de un continuo fisiológico-sonoro, ya que ni ha de reducirse a la vida anímica individual ni ha de entenderse como la suma de reacciones fisiológicas, ya que no cabría entonces pensar la objetividad musical.⁵¹⁷ El mismo Ligeti buscaba intencionadamente un efecto directo en la percepción musical, y para ello evocaba a esa relación dialéctica que se daba entre lo dinámico y lo estático, esto es, entre el aspecto temporal y el aspecto espacial en música: “*The involuntary translation of optical and tactile impressions into acoustic ones occurs to me very often; I almost always associate sounds with colour, form and consistency, and vice versa: form, colour and material quality with every acoustic sensation*”.⁵¹⁸

Estas palabras de Ligeti evocan la convergencia que se dio entre música y pintura durante las primeras vanguardias y evidencian cómo la espacialización musical del arte de posguerra vino dado por la aplicación de tendencias pictóricas en el arte musical. La traslación que entre las artes llevaron a cabo Kandinsky y Schönberg se dio también en la música de Ligeti, quien convertía las relaciones temporales en relaciones espaciales, pero no como lo hizo Stockhausen en *Gruppen*, sino por medio de un entrelazamiento en los procedimientos y el material artístico como apelaba Adorno en sus escritos sobre la relación entre música y pintura. La espacialización del tiempo musical de Stockhausen derivaba en un estatismo que era evitado por Ligeti “*Ligeti intentionally kept the sound materials in constant states of*

premisa básica de la teoría *Gestalt* de que «el todo es más que la suma de las partes» implica, como señalaba Adorno, que “todo sonido que entra en el campo musical siempre es más que un mero sonido, sin que no obstante quepa aislar definitivamente las propiedades del sonidos que son más que mero sonido” (Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*” (1961), AOC16, p. 529), así Adorno pretendía dar respuesta o contrarrestar las nuevas ontologías del sonido surgidas durante las segundas vanguardias, que olvidan, según el filósofo, que la música es relación de sonidos y no sonidos aislados. “La música no se compone de elementos, por muy bien depurados que estén de todo lo intruso. La idea todavía extendida entre los jóvenes compositores de que los datos primordiales del sonido aislado podrían determinar la totalidad de una música entra justamente en el contexto de lo que Stockhausen criticaba como «cuantificar». Esa idea olvida algo ello mismo irreductible, las relaciones: que la música no simplemente consta de sonidos, sino de las relaciones entre éstos; que lo uno no existe sin lo otro.” (*ibid.*, p. 528).

⁵¹⁷ Subyace en este pensamiento el dilema al que tuvo que enfrentarse también Kant en la *Crítica de la razón pura* que resolvió recurriendo a unas estructuras mentales, categorías *a priori*, que tiene el ser humano para poder articular la experiencia sensorial (I. Kant: *Crítica de la razón pura* (1781), (Pedro Ribas, trad.), Taurus, Buenos Aires, 2010). Si Kant lo redujo todo a la subjetividad, Adorno en su filosofía de la primacía del objeto apunta a una objetividad que viene dada por la realidad material.

⁵¹⁸ J. W. Bernard, J. W.: “Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem, and His Solution”, p. 210.

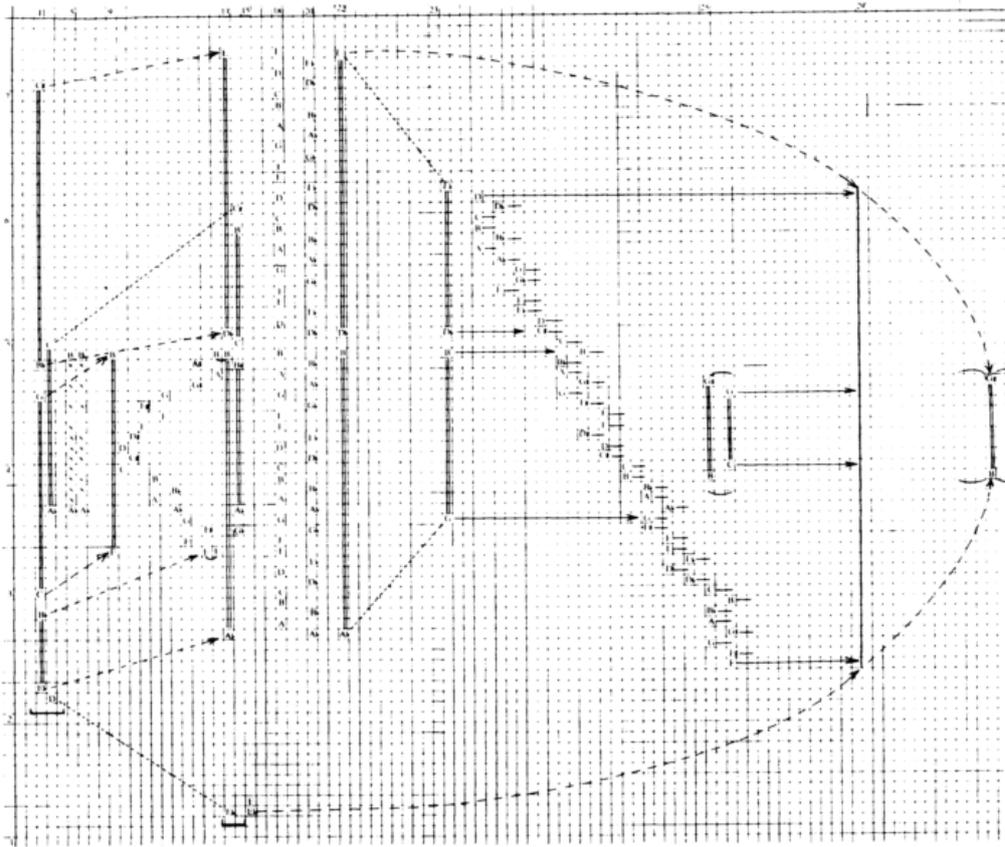
motion and transformation in order to avoid musical stasis".⁵¹⁹ Para el compositor esta espacialización remitía a un aspecto imaginario del propio devenir musical,

*Furthermore, spatial models of musical structure are of particular interest in the study of form, since the idea of 'form' in music is essentially an abstraction from spatial configurations, from the proportions of objects extended in space. Musical form, then can be termed the imaginary spatialization of temporal processes.*⁵²⁰

Vemos así en Ligeti un compositor que responde a las necesidades del material musical del momento sin renunciar a su libertad. Él responde a lo que por Adorno fue llamado *musique informelle*, una música que domina la relación entre forma temporal y contenido musical, una música en la que el dinamismo aparece por el fluir de los estáticos campos. Siguiendo el análisis que Jonathan W. Bernard ofrece de *Atmosphères* de Ligeti, se observa cómo el compositor mediaba lo dinámico con lo estático en su obra, el devenir musical, el aspecto temporal, con el estatismo de los campos sonoros y de ahí que recurriera a la notación gráfica para analizar esta obra (al igual que hizo con otra de las obras de Ligeti, *Apparitions*).

⁵¹⁹ S. Davachi: "Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformation in Ligeti's *Atmosphères*" en *Musicological Explorations*, vol. 12, 2011, p. 125.

⁵²⁰ J. W. Bernard: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution", p. 210.



J. W. Bernard: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution", p. 218.

'Rhythm', as Ligeti has said of this work, 'is completely eliminated, [and] the absorption of individual shapes into static planes is accomplished to the greatest possible extent Atmosphères is widely reputed, not without reason, as Ligeti's klangfarben piece, but Ligeti has effectively cautioned the analyst by saying that 'it is rather superficial view to lay too much emphasis on timbric' in this work or other works of his, and that in Atmosphères 'modifications of timbre and dynamics are obviously very significant but the patterns emerging from them are even more important'.⁵²¹

Hablar de la pieza *klangfarben* de Ligeti ya apela a una dimension pictórica, a una convergencia de las artes en la obra de Ligeti. El mismo término *Klangfarbe* desde muy temprano formó parte de la teoría musical y en Schönberg se consolidó bajo el denominado programa de la *klangfarbemelodie* o la melodía de timbres. Pero Ligeti iba más allá y no se contentaba con esos elementos que empezaban ya a formar parte de la tradición, de una música envejecida, y, como ya hiciera Berg, recurrió tanto a elementos del pasado como a elementos nuevos en su creación musical. Atendiendo a la filosofía de lo nuevo de Adorno,

⁵²¹ J. W. Bernard: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution", p. 216.

que bebía de la ruina benjaminiana, son las señales de descomposición “el sello de autenticidad de lo moderno. [...] aun cuando lo moderno conserve hallazgos tradicionales, como son los técnicos, también a ellos les afecta la negación dialéctica para la que nada heredado puede quedar intacto.”⁵²² Así, Ligeti desde los elementos técnicos tradicionales y destruyéndolos consigue crear la música informal que, según Adorno, reclamaba el material musical. El compositor desarrolló la teorización de una polifonía ilusoria, la micropolifonía, que quedaba amagada detrás de una masa sonora monofónica que cambiaba constantemente de forma, estructura y material superficial por los pequeños cambios musicales introducidos por el compositor. Con el fin de evitar caer en el estatismo musical, Ligeti introducía pequeños movimientos sonoros que en su dinamismo aparecían como un objeto estático, reflejando el cambio del tiempo musical y de la noción de temporalidad que acontece en la segunda mitad del siglo XX. La explosión de los materiales desintegrados es para Adorno la invariancia de lo nuevo que hace de lo moderno mito, intemporalidad, eso inmutable que acaba con “el instante que rompe la continuidad temporal” entre lo estático y lo dinámico de lo nuevo, en este conflicto detenido, en esta cesura de la historia natural, donde la música, y en especial esta nueva música, nos sirve como modelo. Como lee Adorno:

Es ocioso discutir que se trata de un arte temporal, que el tiempo musical, por más que no coincida con el de la experiencia real, es irreversible como él. Pero, si se quiere ir más allá de meras vaguedades y generalidades, esto es, que de la música tiene el cometido de articular la relación de su ‘contenido’, de sus momentos temporales internos, con el tiempo, entonces incurrimos inmediatamente en limitaciones y ocultación. Y es que la relación de la música con el tiempo formalmente musical se determina solamente en la relación de lo que en concreto acontece musicalmente con ese tiempo musical. Es verdad que se admitió largamente que la música tiene que organizar con sentido la sucesión intratemporal de sus eventos: hacer surgir un evento de otro de modo que no tolere vuelta atrás, como el tiempo mismo. Pero la necesidad de esa sucesión acorde con la del tiempo no era literal, sino ficticia. Formaba parte de la apariencia del arte. Hoy la música se rebela contra el orden convencional del tiempo y, en todo caso, la forma de tratar el tiempo musical deja espacio libre para soluciones muy divergentes. Por muy cuestionable que sea si la música puede desligarse del invariante tiempo, también es cierto que el tiempo, una vez hecho reflejo, se convierte en un factor en lugar de en un *a priori*.⁵²³

⁵²² Th. W. Adorno: *TE*, p. 39.

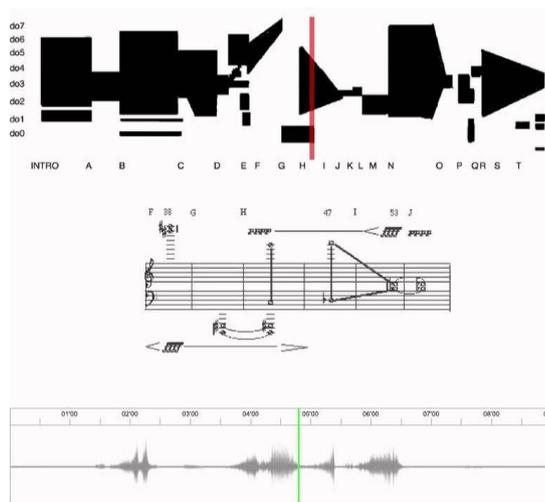
⁵²³ *Ibid*, p. 39.

Este rebelarse contra la ordenación convencional del tiempo es precisamente lo que se da en la obra de Ligeti, quien alejándose del serialismo integral y de la música aleatoria de Cage, compuso una música que rompe con la sucesión y el devenir de la música motívico-temática y su estructura de antecedente-consecuente, y consigue hacer percibir esa transformación musical a través del tiempo. Ligeti abandonó, a diferencia de Stockhausen, los medios electrónicos en su proceso compositivo al considerar que estos impedían percibir esas transformaciones del devenir musical que hacían de la espacialización del tiempo algo estático. En sus composiciones utilizó sus conocimientos de contrapunto propios de la música antigua⁵²⁴, desarrollando la teoría de la micropolifonía o polifonía ilusoria que derivaba, en palabras de Bernard, en una antítesis musical: el aspecto audible y el aspecto inaudible de sus obras. Si de la verticalidad de la tonalidad se había pasado a la horizontalidad del serialismo, Ligeti volvía a la organización vertical de la textura. Pero esta verticalidad, a diferencia de la de la tonalidad, no surgía de arriba abajo en una organización jerárquica, sino de un entretejer y superponer diferentes texturas y colores tonales que originaban el fluir de la masa sonora.

Sarah Davachi utiliza dos conceptos para describir este fluir sonoro: *stasis* y *synthesis*. Por *stasis* se refiere al objeto musical que existe, cambia y se mueve en el espacio; y por *synthesis*, en cambio, alude a algo análogo a la ‘homogeneidad’, y sugiere que las líneas individuales pierden su identidad al colocarlas en el contexto de la amplia y compleja estructura musical.⁵²⁵ Ahora bien, esta síntesis u homogeneidad de la música de Ligeti no se presenta como una masa idéntica, sino que en su moverse en el espacio aparece como lo no-idéntico intrínseco al devenir musical. El *cluster* que da comienzo a la obra se va filtrando poco a poco hasta aislar los sonidos de la viola y el violonchelo, empequeñeciendo la masa sonora.

⁵²⁴ Por música antigua se entiende la música surgida en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, períodos en los que el contrapunto fue el procedimiento compositivo por excelencia, vinculándose especialmente con el arte arquitectónico por las características espaciales que adquirían las piezas musicales.

⁵²⁵ S. Davachi: “Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformation in Ligeti's Atmosphères”, p. 117.



Atmosphères de Ligeti muestra un equilibrio entre esa masa sonora, ese aspecto macro, lo global de la obra, y los detalles e instantes, la micropolifonía, o aspecto local de ese devenir musical.⁵²⁶

Cuando Adorno apuntaba que lo moderno es mito, se refería a este rasgo que presenta la obra dialéctica (de la que hablaba Benjamin). La intemporalidad, el estatismo, que presenta *Atmosphères* en lo global, en la homogeneidad de la masa sonora, representa la muerte del instante que rompe la efectiva continuidad temporal que se da por medio de los cambios de los planos sonoros producidos por una micropolifonía que se presenta inaudible.⁵²⁷

Aunque en *Atmosphères* no recurriera a medios electrónicos, Ligeti sí había compuesto entre 1957 y 1958 tres obras electrónicas —*Glissandi* (1957), *Pièce électronique No. 3* (1957-8) y *Artikulation* (1958)— cuya estética parece que fue determinante en el desarrollo de su concepto de micropolifonía instrumental. Y es que, atendiendo al análisis presentado,

⁵²⁶ A los términos local y global recurre Michel Cinus para describir sobre la forma musical en el pensamiento de T. W. Adorno: “*La qualité exemplaire d’une forme musicale — toujours associée chez Adorno à une oeuvre singulière — tient à son rapport le plus équilibré possible entre ce qui constitue en elle ce que j’appellerai le local, c’est-à-dire ce qui relève du détail, de l’instant donné dans le déroulement du flux musical, et le global, ce qui est formé par la Somme de tous les instants en un temps donné du flux musical. [...] Enfin, l’ouvre peut déployer des structures superposées ou des microstructures ayant chacune une temporalité proper. Le temps physique nest donc suffisant pour rendre compte de la réalité temporelle du flux propre à une oeuvre musicale donnée. La temporalité globale d’une pièce musicale n’est pas nécessairement isomorphe à celles des moments locaux qui la constituent*” (Cinus, M.: “*Quelques réflexions sur l’idée de la forme musicale chez T. W. Adorno*” en *Canadian Aesthetics Journal /Revue canadienne d’esthétique*, vol.10, Otoño 2004, https://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/cinus.htm. [consultada 20.11.2016]: 2-3).

⁵²⁷ “*I composed sound webs of such density that the individual intervals within them lost their identity and functioned simply as collective interval groups... this meant that pitch function had also been eliminated... Pitches and intervals now had a purely global function as aspects of compass and note density.*” (Ligeti en J. W. Bernard: “*Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem, and His Solution*” en *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, Oct. 1987, p. 212).

Atmosphères es una muestra de la relación que Adorno encontró entre la electrónica y la orquesta y que vinculó a su vez con la nueva relación que se gestó entre el arte y las artes. La electrónica, decía Adorno, buscaba establecer la homogeneidad que le faltaba a la orquesta, aunque pronto se dio cuenta de sus diferencias con los tradicionales medios de producción de sonido, de la misma manera que la orquesta no era la suma del espectro de los timbres. Adorno que buscaba destruir la ilusión de la posibilidad de aferrar la totalidad por la fuerza del pensamiento propia de la tradición filosófica alemana, manifestó que lo que quedaba del idealismo era “que el determinismo objetivo del espíritu, la sociedad, es tanto una suma de sujetos como la negación de estos”; lo que se traducía musicalmente en que la orquesta, al igual que la electrónica, era la suma de los timbres y la negación de los mismos, y que en la convergencia de las artes mostró también una relación dialéctica entre el arte y las artes.

5. El entrelazamiento de las artes y el eterno retorno de lo siempre igual

Frente a las artes, el arte es algo que se forma a sí mismo, está contenido potencialmente en cada una de las artes, pues éstas tienen que aspirar a liberarse de la contingencia de sus momentos cuasi naturales a través de ellos. Esta idea del arte en las artes no es positiva, no es algo presente simplemente en ellas, sino que sólo se puede entender como negación.

Th. W. Adorno

Estas palabras de Adorno adquirieron especial relevancia en el siglo XX, donde el término arte como universal había devenido obsoleto y donde por medio de una dialéctica negativa se pretendía desvelar lo no-idéntico de la identidad: la pluralidad de las artes en la unidad del arte. El siglo XX vio surgir una convergencia, un entrelazamiento de las artes, en el que estas se muestran como algo más que la suma de sus particularidades y a su vez se niegan en su ser otro. Ya veíamos en *Atmosphères* de Ligeti que en su simultaneidad aparecía como masa homogénea escondiendo las transformaciones que en virtud de su procedimiento compositivo micropolifónico se daban en el ritmo, la altura y el timbre (continuo temporal), y, por tanto, como reflejo del cambio en la noción de temporalidad que tuvo en el siglo XX.

Fue de Benjamin de quien Adorno bebió en el entendimiento de este cambio en la temporalidad. Aquel criticó el concepto de historia que había emergido en el siglo XIX con el idealismo alemán por remitir a una idea del tiempo homogénea y vacía, cuya linealidad se

rompía en fragmentos temporales en la modernidad. Para Benjamin, y a ello atendía para hablar de la acción revolucionaria, lo determinante era el momento, la ruptura de esa linealidad, y por eso reconceptualizó el término *tiempo* y recurrió al concepto griego *kairos*⁵²⁸ para entender ese tiempo-ahora (*Jetztzeit*), esa cesura, esa dialéctica detenida. El momento de ruptura de la linealidad temporal es el momento de lo nuevo, el instante, el detalle, lo no- idéntico de la identidad, es decir, no responde este a la fantasmagoría wagneriana en que el instante se muestra como ilusión de eternidad. “En la fantasmagoría, lo burguesamente nuevo y lo regresivamente primitivo convergen en la indiferencia”.⁵²⁹ Sin embargo, ya en la correspondencia que mantuvieron Adorno y Benjamin, aquel manifestaba en relación a la unidad de lo moderno y lo arcaico que había llegado a la conclusión de que “así como lo moderno es lo más antiguo, lo arcaico mismo es una función de lo nuevo: en tanto que tal, lo arcaico es sólo algo históricamente producido y en esa medida es dialéctico, y no «prehistórico» [*prähistorisch*], sino históricamente lo contrario. Es decir, no es sino el lugar de todo lo que la historia ha enmudecido”.⁵³⁰

De ahí que los fragmentos, las ruinas, «la escoria de los fenómenos del mundo» (Freud) era hacia donde tenía que mirar el historiador materialista si quería hacer justicia a las víctimas y convertirse en heraldo de la revolución todavía pendiente.⁵³¹ Si no era posible la autocomprensión totalizadora era precisamente porque en lo no subsumido y superado por la tendencia dominante se contenía el elemento de verdad del momento histórico. Era en la irrupción del elemento negativo en la masa homogénea y vacía del tiempo donde emergía el momento de verdad, los fragmentos dispersos los que permitían “acceder a la realidad histórica sin quedar totalmente sometidos a su propia obnubilación”. Esto significaba, como dice Zamora, “asumir el principio del montaje de la historia”.⁵³²

⁵²⁸ “Si ha de establecerse una relación cosificadora con el pasado, entonces hay que abandonar la concepción de la historia como un continuo de logros culturales, en el que uno puede integrarse sin más. El materialismo «se dirige a la conciencia del presente que hace saltar en pedazos el continuo de la historia.» Busca ciertamente una imagen del pasado que ha de descubrir cada presente y en la que éste se reconoce aludido, pero no se trata simplemente de que el presente quede iluminado por el pasado o viceversa. [...] La posibilidad de concretar ese ‘*kairós*’ apremia Benjamin, exige situarse fuera de la ideología del progreso.” (J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría...”, *op. cit.*, pp. 143-144).

⁵²⁹ Th. W. Adorno: “Ensayo sobre Wagner” (1937-1938), AOC p. 90.

⁵³⁰ Carta de Adorno a Benjamin el 05.04.1934, Th. W. Adorno & W. Benjamin: *Correspondencia Theodor W. Adorno - Walter Benjamin 1928-1940*, Madrid, Editorial Trotta, 1998, p. 54).

⁵³¹ J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría...”, *op. cit.* p. 135.

⁵³² *Íbid.*, p. 135.

Así, no es de extrañar que para Benjamin el arte de vanguardias que mejor reflejaba los cambios sociales fuese el montaje. Para Adorno, en cambio, los desechos históricos venían dados por la desintegración de los materiales artísticos, que en el caso de la música fue la desintegración de la tonalidad o emancipación de la disonancia. Sin embargo, la música de posguerra cayó en un dodecafonismo totalizador que subsumió en él el elemento negativo y derivó en un arte disonante positivo y estático que eliminó la subjetividad del proceso compositivo. Esta música había derivado en una espacialización temporal, en un estatismo musical, cuando al haber predeterminado todos y cada uno de los parámetros musicales había eliminado la espontaneidad y la libertad del sujeto.⁵³³ ¿Era esta música consecuencia de la total liquidación del individuo que se había dado en el capitalismo avanzado?

El propio Marx hablaba de esta relación dialéctica entre la estética y la dinámica en su crítica del fetichismo, tratando de impedir el que se caiga en la absolutización de las situaciones sociales sin ver ellas la potencialidad de cambio, es decir, evitando caer en categorías estáticas. Ahora bien, en el dinamismo de repetir lo siempre igual, la dinámica cae en lo estático, cae en el cambio de lo siempre-igual, en lo idéntico del cambio y del dinamismo que a lo largo de la historia ha respondido al creciente dominio de la naturaleza. Para Adorno todavía no había existido el sujeto de la historia, pues el sujeto dinámico recaía en la naturaleza, en el estatismo. A su vez, esta estática de lo irracional del siempre ha sido así, de la perpetuación de la opresión contiene la energía potencial del cambio, la dinámica.⁵³⁴ Si para Adorno “el despliegue inmanente de las fuerzas productivas encierra en sí el potencial de cambio”,⁵³⁵ según recogía en “Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas”, las fuerzas compositivas de posguerra parecían vislumbrar la libertad humana, que ya la modernidad presentó, en la inaparente esperanza que la realidad contenía.⁵³⁶

Adorno se hallaba en una encrucijada en los últimos años de vida y así lo demuestra la frase con la que daba comienzo a su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser evidente que nada referente

⁵³³ “El sujeto en el que a lo largo de todo el nominalismo occidental el arte se figuraba poseer lo en él imperdible, su sustancia, ha acabado por deshojarse él mismo en cuanto efímero.” (Th. W. Adorno: “*Vers une musique informelle*” (1961), AOC 16, p. 512).

⁵³⁴ Así también se pronunciaba Adorno cuando hablaba del concepto de lo nuevo en Freud, “De hecho, para Freud no hay ya nada propiamente nuevo tras las primeras fases del desarrollo. La idéntica repetición de las reacciones psicológicas caracteriza un estadio histórico en el que los rasgos arcaicos de la civilización vuelven a hacer acto de presencia. [...] Pero sólo si la teoría llama a la repetición por su nombre e insiste en el negativo siempre lo mismo dentro de lo aparentemente nuevo, pueda tal vez arrancar a lo siempre igual la promesa de lo nuevo.” (Th. W. Adorno: “El psicoanálisis revisado” (1952), AOC 8, p. 35).

⁵³⁵ Th. W. Adorno: “Sobre estática y dinámica” (1961), AOC 8, p. 219.

⁵³⁶ Th. W. Adorno: “La nueva música hoy” (1955), AOC 18, p. 139.

al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”.⁵³⁷ Si solo una sociedad reconciliada, una sociedad sin clases, podría disfrutar de nuevo del arte del pasado y no ser transcripción del sufrimiento humano, esta no era la sociedad moderna que había creado Auschwitz, por lo tanto el arte era necesario, mas al mismo tiempo después de Auschwitz este se hacía imposible.

La situación ya no consiente el arte [...], pero lo necesita. Pues la realidad sin imágenes es el compañero perfecto del estado sin imágenes en que el arte desaparecería porque se habría cumplido la utopía que cada obra de arte contiene en clave. El arte ya no es capaz por sí mismo de arruinarse. Por eso, las artes se devoran unas a otras.⁵³⁸

La forma musical es donde Adorno mejor veía que estas contradicciones se manifestaban. La soledad pública desde la que Schönberg compuso durante su período expresionista, como ser social alejado de la sociedad, era necesaria para que esta fuese crítica. Sin embargo, durante la segunda mitad de siglo el material musical, el contenido sedimentado hecho forma, se enfrentó a un entrelazamiento y una convergencia de las artes que hizo que no solo el material artístico se transformase, sino que el propio acercamiento al mismo, la propia relación entre sujeto y objeto, se viese afectada. La liquidación absoluta del individuo se reflejaba en la pérdida de la subjetividad en la música de posguerra, de la que Adorno solo veía una escapatoria en la música informal, donde el sujeto recuperara su libertad.

Si bien Benjamin recurría a su dialéctica detenida, al momento de ruptura en el decurso histórico, como el momento de acción revolucionaria,⁵³⁹ no fue concluyente a la hora de determinar quién había de ser el sujeto del despertar.⁵⁴⁰ El debate entre el intelectual y el proletariado que ya iniciaron Adorno y Benjamin en su correspondencia a raíz del texto sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, se acrecentó a medida que transcurrieron los años y Benjamin ya se había quitado la vida de PortBou. Como apunta Zamora “el despertar del sueño de la modernidad [en el que todavía creía Benjamin en 1937]

⁵³⁷ Th. W. Adorno: *TE*, p. 9.

⁵³⁸ Th. W. Adorno: “El arte y las artes” (1956), AOC 10/1 p. 396.

⁵³⁹ “The ‘present moment’, which gains its meaning and content from the rupture in history has clear political implications. [...] Hence, the redefinition of the concept of history was understood as a form of political action.” (K. Lindroos: “Benjamin’s momento” en *Redescriptions Yearbook of Political Thought and Conceptual History*, vol. 10, Münster, Lit Verlag, 2006, p. 125)

⁵⁴⁰ “Cuando se interrogan sus textos buscando al sujeto del mencionado ‘despertar’ y preguntándose por la relación del historiador materialista con él, nos encontramos con una tensión irresuelta entre su interés político en la lucha contra el fascismo del lado de la clase trabajadora y la experiencia de impotencia frente a la universalización de la barbarie y frente a la aniquilación inminente de los sujetos de la praxis liberadora” (J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría...”, *op. cit.*, p. 149).

había resultado un mal despertar. La interpretación de la realidad y sus fantasmagorías por medio de las imágenes dialécticas podía exigir una praxis determinada, pero no coincidir con ella.”⁵⁴¹ El debate entre teoría y praxis seguía abierto.

Ahora bien, en una sociedad en la que todo se había vuelto sujeto al valor de intercambio, en el que la misma cultura sucumbía completamente al mercado, Adorno parece que solo viera en el artista y en el intelectual resistente la capacidad de renuncia y no sometimiento a la totalidad destructora,⁵⁴² que en la segunda mitad de siglo se lograba a través de una música informal, una música que nos hablaba de ese cambio en la noción de temporalidad y de ese tiempo-ahora que contiene el momento de lo nuevo, una música que en su resistirse al enmudecimiento veía en lo arcaico una función de lo nuevo; este, y no otro, era el *intermezzo* de la música del futuro.

⁵⁴¹ J. A. Zamora: “El concepto de fantasmagoría...”, *op. cit.*, p.150.

⁵⁴² Ya en 1928 en su texto “La música estabilizada” señaló que el portador de la emancipación de la música no fue la clase rebelde, sino el individuo (Th. W. Adorno, “La música estabilizada” (1928), AOC 18, p. 756).

CONCLUSIONES

Concluir un trabajo sobre el intelectual Th.W. Adorno parece una tarea arduo complicada. Una podría necesitar toda una vida para llegar a aprehender todo lo que su obra contiene o, al menos, más tiempo del que a día de hoy yo le he dedicado. Analizar su obra musical a la luz de su *Teoría estética* era uno de los objetivos marcados inicialmente en este proyecto de investigación, dado que este es un terreno que todavía está por explorar. Según recogíamos en el primer capítulo, en 2015 se celebró un Simposio en Viena sobre su obra musical y Leibowitz y Tiedemann también han escrito dos pequeños trabajos sobre ella, pero, más allá de esto, las composiciones de Adorno siguen siendo bastante desconocidas, siguen estando a la sombra de su teoría. Sin embargo, dado que el mero análisis técnico-musical de la obra proporcionaría una visión compartimentada y parcial de lo que de ella se puede extraer, la «música músico-filosófica» [*musikphilosophischer Musik*]⁵⁴³ de Adorno debe ser leída en relación a su Teoría Crítica y para ello, primero, necesitaba embarcarme en las profundidades de su pensamiento. Esto motivó que postergara mi análisis musical sobre sus composiciones y que, finalmente, dedicara solo un breve capítulo en el que se pudiera vislumbrar cuáles son esos elementos que hacen de esta una música de su época, una música de la Segunda Escuela de Viena, una música autónoma, pese a que no se hayan llegado a abordar las composiciones de Adorno que mejor definiría su música como «nueva música», en especial los Cuartetos de cuerda. Comprender cómo sus composiciones están relacionadas con sus ideas estético-musicales o cómo estas fueron determinadas por su música es una tarea que, aunque medio explorada, ha quedado todavía pendiente.

Y es que, aunque el capítulo sobre la música de Adorno es el primero en esta tesis, fue el último que se redactó, una vez ya se habían adquirido unas nociones más o menos básicas para poder entender su música en el contexto de sus escritos. De hecho el orden de redacción no coincide con el orden en el que finalmente ha quedado estructurada la tesis doctoral⁵⁴⁴ Es cierto que una última revisión del texto ha ido dotándole de una mayor claridad y coherencia,

⁵⁴³ Tiedemann, R.: “Adorno, Philosoph und Komponist” en *Frankfurter Adorno Blätter. Band VII*, 2001, p. 65.

⁵⁴⁴ Primero se redactó «La acabada ópera inacabada de Schönberg *Moses und Aron* en dos actos: Adorno y Freud» (III capítulo); luego, «El hechizo del pensamiento único: sobre la industria cultural y la música popular desde el debate Adorno-Benjamin» (IV); posteriormente, «*Wozzeck* y *Lulu*: Entre la vieja y la nueva música, una composición dialéctica» (II); después, «El *intermezzo* de la música del futuro: el tiempo musical en las segundas vanguardias del siglo XX» (V); y, por último, «¿Era Adorno músico?» (I).

pero el haber redactado la tesis en un orden que finalmente ha quedado totalmente alterado sin apenas haberse visto perjudicado el contenido de los capítulos ha sido posibilitado por la propia forma ensayística y paratáctica, sin la secuencia de una lógica discursiva, que el propio Adorno muestra en sus escritos. Forma que, además, es consustancial a mi tesis y a mi reivindicar la «actualidad de su pensamiento», o lo que es lo mismo, reivindicar el pensamiento crítico.

Ahora bien, algo que se nos presenta obvio hoy, no lo fue tanto cuando inicié mi estudio sobre el pensamiento musical de Th. W. Adorno. De hecho, si se atiende al que fue uno de mis objetivos en los inicios, el análisis de su obra musical a la luz de su *Teoría estética* —este fue el título escogido para la tesis en un principio, *La obra musical de Th. W. Adorno a la luz de su Teoría estética*—, se observa que esta premisa parte de cierto anacronismo que si bien no la anula totalmente, requiere de matices sustanciales. La *Teoría estética* de Adorno, obra póstuma, era todavía un *work in progress* cuando le llegó la muerte, pero en todo caso era un trabajo en el que ya estaba todo, como se dice, presente.⁵⁴⁵ Que Adorno hablara de un “presente” implicaba que en este trabajo ya no se ocupaba del radicalismo estético de principios de siglo, sino que en él reflexionaba sobre la posibilidad del arte y de una teoría estética después de Auschwitz, pues como se ha intentado reflejar a lo largo del texto Adorno no buscaba restaurar la cultura alemana ya perdida, sino que en su vida nunca dejó de apostar por las posibilidades todavía no imaginadas. Teniendo en cuenta que Adorno dejó de componer en 1945, no parece que la *Teoría estética* fuese el texto con el que mejor establecer el diálogo entre su música y su teoría, sino que habría que recurrir a textos más coetáneos. Con esto no se quiere decir que su *Teoría estética* nada tenga que ver con sus escritos de juventud, sino que el diálogo entre sus composiciones y sus ideas musicales debía partir de estos últimos, los «textos de militancia» como los denomina Maiso, a partir de los cuales se germinó lo que luego más tarde configuraron las principales ideas de su Teoría Crítica y, por ende, su *Teoría estética*.

Entonces, una de las primeras conclusiones que puede extraerse tras el desarrollo de este proyecto de investigación es que no solo su música respondía a sus ideas estético-musicales, sino que sus ideas estético-musicales vinieron también determinadas por su praxis compositiva y por su condición de músico y artista, como ya le dijera el mismo Adorno a Horkheimer en una «Carta abierta» en 1965. Además, el primer capítulo en el que analizo la

⁵⁴⁵ Th. W. Adorno: *TE*, p. 467.

música de Adorno, ha mostrado esas primeras tensiones e incursiones que Adorno hizo desde los textos musicales en los aspectos sociales, dejando claro desde el principio que una lectura de sus escritos desde una perspectiva musicológica perdía la esencia de lo contenido en ellos. Todas y cada una de las mónadas musicales aquí presentadas pretenden ser una validación de la hipótesis y el hilo conductor de esta tesis, que es la necesidad de leer las ideas musicales de Adorno en el contexto de su Teoría Crítica, porque solo desde ahí podrán refutarse las lecturas sesgadas y atomistas a las que se ha visto sometido su pensamiento.

El primer capítulo, por tanto, ha sentado las bases de muchas de las ideas que luego se han ido desarrollando a lo largo de todo el texto. La denominación por parte de Maiso de los escritos musicales de juventud de Adorno como «textos de militancia» o por parte de Hullot-Kentor de la *Filosofía de la nueva música* como «manifiesto» apuntan a un cariz político de los escritos de Adorno, cuyo posicionamiento evidentemente tomaba partido por los oprimidos, por los olvidados, por los silenciados, y que determinaba el que apostase por una dialéctica negativa. Sin embargo, la defensa que hizo de Schönberg, cuya práctica compositiva él seguía, lo encuadró en defensor del arte burgués, del arte serio, del arte elitista, pese sus innumerables manifestaciones que demuestran lo contrario. Él no defendía el arte burgués, de hecho, lo que se ha denominado la filosofía disonante o de la disonancia es, precisamente, la desmitologización de la música, es decir, la crítica de la tonalidad como algo natural a partir de la emancipación de la disonancia. La tonalidad, el orden armónico y consonante, había devenido mito, segunda naturaleza, y era preciso desencantarlo y emanciparlo, pues la sociedad de la que había emergido, la del orden burgués, ya había decaído. El proyecto filosófico de la Ilustración había fracasado, la humanidad una y otra vez caía en una nueva forma de barbarie, y Adorno percibía en el material musical de la revolución de las primeras vanguardias musicales un potencial emancipatorio en una sociedad que, como tal, había fracasado.

Como se ha estudiado en el primer capítulo, ya para cuando Adorno llegó a Viena, a mediados de los años veinte, la revolución estética también había llegado a su fin, pero Adorno tanto desde la praxis compositiva como desde la teoría musical nunca dejó de resistirse a lo que estaba siendo un restablecimiento del orden burgués ya fracasado que tuvo lugar en todos los ámbitos, inclusive en la música, con una vuelta a la tonalidad, al pensamiento único, a una estética ya podrida y caduca. Así, a través del estudio de diversas obras musicales de la denominada música seria o música culta occidental se ha evidenciado

cómo el progreso en Adorno, no es un progreso teleológico, sino un progreso con sus continuidades y sus discontinuidades, un progreso que media constantemente con la regresión, y no, como muchas veces se ha entendido, un progreso que solo tiene lugar en la música seria, cuyo momento regresivo se encuentra en la música popular y en la cultura de masas.

Haber entendido así el pensamiento musical de Adorno ha motivado que los estudios culturales no hayan mostrado interés por este pensador más que para criticar sus ideas, porque han considerado que así evitaban equipararse a una visión elitista del mundo. Sin embargo, las posturas cada vez más politizadas en el ámbito artístico parecen llamar a una cada vez más urgente mirada crítica para no caer en un conformismo y en un nuevo siempre-lo mismo. Se necesita un cambio sistémico y para ello no basta con un posicionamiento político, sino que hay que resistir desde la propia materialidad. Este ya fue el debate que tuvieron Benjamin y Adorno, en el que quedó abierto cuál fuera el papel del intelectual y quién había de ser el sujeto de la revolución, debate que todavía hoy parece no haberse cerrado. Para Benjamin, además, el contenido político de una obra de arte ya la hacía suficientemente revolucionaria. No así para Adorno. El miedo a la neutralización de la cultura que aquejaba a Adorno se nos presenta más inmediato que nunca en una sociedad donde cada vez el capitalismo lo reabsorbe todo más rápido, donde el lenguaje propagandístico se ha vuelto parte de nuestra cotidianidad, donde la innovación de aquello siempre igual es nuestra novedad de moda, donde el mundo lo hemos reducido a un todo estético.

Este trabajo de investigación, más allá del objeto de estudio de mero interés académico —si podemos denominarlo así— que pueda tener al análisis de la obra musical de Adorno o de algunas de las músicas del pasado —pues como ya se ha reiterado en innumerables ocasiones, el restablecimiento de una cultura ya pasada no era ni lo fue en ningún momento el objetivo de su proyecto filosófico—, ha buscado y busca en todo momento el dotarnos de herramientas para una mirada crítica a la sociedad que nos acoge. El objetivo, por tanto, no ha sido tanto el entender cómo esas obras fueron concebidas y recibidas en el momento de su creación, sino qué hay en ellas que todavía se nos presenta vigente en cuanto categorías de análisis.

Berg eligió los textos de *Wozzeck* y *Lulu*, según recoge Adorno, por la identificación con todo lo que viene sometido, por todo lo que tiene que soportar la carga de la sociedad. Sin embargo, lo que hacía de estas unas óperas críticas, unas óperas de resistencia no fue simplemente la elección de la temática, sino la manera en que Berg las resolvió tanto musical

como dramaturgicamente, es decir, la manera en que en ellas lo nuevo y lo viejo, la forma y el contenido, la construcción y la expresión mediaban. Estas eran dos óperas modernas mediadas por la tradición. Lo nuevo no era un empezar de cero, no era una *creatio ex nihilo*, lo nuevo estaba mediado por la sociedad y, por tanto, por la tradición e historia sedimentada, por lo estático preestablecido. Eran estas las categorías que desde la lectura de *Wozzeck* y *Lulu* de Berg querían ser rescatadas. El modo en que Adorno veía desde su filosofía de la primacía del objeto la autonomía musical, la posibilidad de lo nuevo, la negación de la música liberada. Por tanto, el haber hecho la lectura e interpretación de estas óperas en el momento de su composición ha buscado comprender cómo estas categorías mediaban entre lo musical y lo social en su contemporaneidad, mas no por ello se ha dejado de apuntar que la lectura que hoy haríamos de las óperas podría diferir y seguramente diferiría bastante del enfoque de su momento.

Se ha señalado también que con el desarrollo de esta nueva música se produjo un distanciamiento entre la producción y el consumo musical, es decir, entre la música y el público. Este no fue el caso de *Wozzeck* que tuvo un gran éxito, del que el propio Berg se lamentaba. Pero la nueva música, la música que Adorno encuadró dentro del *intermezzo atonal*, la música liberada, entre la que se encontraba también *Wozzeck*, no se comunicaba ya con la sociedad porque el poder del privilegio de la cultura no había desaparecido, y no porque hablase al intelecto como muchos defendían. Este distanciamiento ha ido en aumento, hasta el punto de que hoy en día cierta producción musical —de esta que hemos venido denominando tradición culta occidental— se ha convertido en una música para especialistas relegada al olvido; se encuentra ante el peligro del enmudecimiento. ¿Seguiría mirando hoy Adorno a esta práctica compositiva? Al fin y al cabo, en sus escritos de madurez dirigía su mirada más hacia la literatura en la búsqueda de ese arte negativo, de ese arte emancipado.

El distanciamiento entre la música y el público era fruto de las contradicciones del orden burgués: la producción se presentaba dinámica, mientras que el consumo se mantenía rígido y estático. Sin embargo, el dinamismo que asomaba la praxis musical caía en nuevos momentos regresivos presentándose así como una dinámica inmutable. Este fue el caso del compositor predilecto de Adorno, Arnold Schönberg, que con su método dodecafónico cayó en una composición totalmente determinada por el principio de construcción y por la disonancia, que en su todo disonante, quiso captar con un lenguaje único e idéntico aquello diferente, lo no-idéntico. Totalizó la contradicción. El fracaso de su ópera, su imposibilidad de concluirla,

vino dada por una imposibilidad histórica en la que el Absoluto no podía ya ser captado, la reconciliación no podía subsumir la disonancia ya emancipada en su ser otro con respecto a la consonancia, el arte de las no imágenes no podía representar lo irrepresentable, el proyecto Ilustrado mostraba su otro dialéctico, el mito. El *Moses und Aron* de Schönberg anunciaba el envejecimiento de la nueva música, el infantilismo regresivo, la dominación total del material musical que eliminaba el elemento expresivo o subjetivo de la obra de arte, en ella aparecía la reificación como olvido.

Entonces, a través de esta ópera hemos tratado de volver a la lógica del sacrificio que Adorno y Horkheimer presentaban en su *Excursus* sobre Odiseo como mito de la Ilustración, en el que el sacrificio se transformaba en subjetividad bajo el signo de la astucia. La dialéctica que Schönberg establecía entre Moisés y Aarón recuerda a la dialéctica que aquellos veían en Odiseo; Moisés, en tanto que razón, representaría la Ilustración, y Aarón, en cuanto que encantamiento, hechizo y magia, se mostraría cercano al mito. Ahora bien, en su relación dialéctica y en el mediar el uno con el otro, Aarón a través de su astucia se tornaba subjetividad, se tornaba Ilustración, y Moisés, en cambio, con sus Tablas se volvía mito, magia o encantamiento en su representación de lo irrepresentable. El desencantamiento del mundo caía en un nuevo encantamiento. El progreso estético caía así también en un nuevo momento de regresión.

La lógica del sacrificio respondía a esa necesidad de supervivencia que aquejaba al ser humano que, en su ser individual y no idéntico a las monstruosidades, debía renunciar a su singularidad para poder sobrevivir como ser no-idéntico ante las bestias naturales. Mas en su afán por dominar la naturaleza tanto extrahumana como humana el sujeto negaba la naturaleza propia del ser humano cayendo en una irracionalidad mítica en favor de la razón. Esta negación de la naturaleza humana es la que se dio tanto en el dominio de los Estados totalitarios y de los campos de concentración, como la negación que se da en la mutilación de uno mismo en aras de la autoconservación. Por eso, el recuerdo de la naturaleza es algo que Adorno y Horkheimer, heredado de la teoría freudiana, elevaron a programa en la *Dialéctica de la Ilustración*.

Estos dos intelectuales reconocían en la economía libidinal desarrollada por Freud la huella de la dominación social en la propia configuración psíquica, pues para el psicoanalista el progreso de la intelectualidad venía dado por la renuncia pulsional; los deseos del ello

movidos por el principio de placer a veces eran satisfechos, otras veces, en cambio, eran reprimidos por el principio de realidad, autoridad externa, o por el súper-yo, o autoridad interna. En esta convergencia entre la realidad externa y la realidad interna es donde la lógica del dominio se topa con el «límite de la cosificación»: la autoconservación en las sociedades modernas en las que todo se ha visto reducido al valor de intercambio solo es posible al precio de perder el yo. Es desde esta lucha por la supervivencia desde donde Adorno y Horkheimer enfocaron su crítica a la industria cultural, pues, siguiendo a Hullo-Kentor, la industria cultural es la reducción de todo aquello que va o podría ir más allá de la autoconservación a una vida vivida como lucha violenta por la supervivencia. Y es que tras Auschwitz, momento en que escribieron la *Dialéctica de la Ilustración*, y desde el exilio estadounidense, Adorno y Horkheimer se enfrentaban a una totalidad social en la que el antagonismo entre los individuos que nada saben unos de otros pretendían ser subsumidos en una falsa armonía bajo el principio de la semejanza. La homogeneización y la estandarización de los aeropuertos, con la que prelude el capítulo cuarto, buscaba reflejar el hechizo del pensamiento único al que reducimos la diversa realidad pluriforme, el encantamiento del mundo administrado y la teoría de la creatividad desarrollada por Florida evidenciar la angustia a la que nos vemos sometidos los sujetos por un miedo a la exclusión, a no formar parte de una realidad que ya no es la nuestra, sino que nos viene dada, y a la que nos adaptamos por miedo a morir, olvidando el precio de la pérdida del yo al que nos vemos abocados. Desde esta adaptación de los sujetos que, en su angustia y miedo a ser excluidos, buscan la falsa promesa de felicidad se posibilita la reproducción social, el *perpetuum mobile* de lo siempre igual. Esta es, por tanto, la crítica a la industria cultural que Adorno y Horkheimer desarrollaban en su texto y no, como reiteradamente se plantea, la crítica a los medios de reproducción masiva.

Ahora bien, no se trata tampoco de negar las críticas que Adorno hizo a la música popular o al jazz, de las cuales, a excepción de la ópera culinaria de Brecht y Will *The Rise and Fall of Mahagonny*, ninguna canción parecía salvarse, sino de tratar de recuperar aquellas categorías o elementos de su teoría que hoy todavía nos pueden resultar vigentes. El manifiesto «Politicemos la cultura», de 13 de noviembre de 2014, firmado por diversos integrantes del ámbito cultural español, reivindica una revalorización de la cultura y la música en una industria cultural totalmente racionalizada en la que se prima la creación de productos de consumo idénticos, donde las canciones en su proceso competitivo imitarían a las otras para evitar ser excluidas. Este paralelismo entre la teoría social y la teoría musical que establecía

Adorno es lo que todavía hoy se nos presenta actual, más allá de que quienes hayan firmado el manifiesto tal vez no respondan a un arte emancipado y crítico, sino a un conformismo artístico que también necesita resistirse.

La *Dialéctica Negativa* todavía tardaría unos años en llegar, pero el método dialéctico y la búsqueda del elemento negativo, del elemento olvidado, en los procesos históricos quedaron fijados prácticamente desde los inicios de su proyecto filosófico. De este modo, el hecho de tomar por un dogma que la música popular carece de potencialidades emancipatorias, porque así se deduce de los textos de Adorno, hace tan poca justicia a este autor como el hecho de ver en Benjamin al gran defensor de una cultura de masas —los estudios de Paddison y de Bradley apuestan por una mirada crítica a la música popular y al jazz a partir de premisas adornianas de esta su dialéctica negativa. En las críticas que Adorno hacía a Benjamin sobre su pérdida de dialéctica, se hallaba el propio pensamiento de este último de quien, además, tomaron sus *Tesis sobre el concepto de historia* sobre las que Adorno y Horkheimer fundamentaron lo desarrollado en la *Dialéctica de la Ilustración*. El progreso como barbarie es una constante para estas dos figuras tras la *quiebra de la civilización*, pero Adorno nunca abandonó la creencia de las potencialidades del arte para resistir a la gran catástrofe que apila ruina sobre ruina. De ahí que afirmara que si bien en lo social no hay progreso, sí lo hay en el arte, y fueron estas capacidades emancipatorias las que buscó a lo largo de su vida en el material de las diferentes manifestaciones artísticas, el elemento utópico de su pensamiento, las posibilidades todavía no imaginadas. Ahora bien, era este un progreso discontinuo. Benjamin, en cambio, en el que quizá sea el texto más leído de su obra, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, parecía absolutizar las capacidades de la técnica y contravenir su propia tesis de lo ilusorio de la creencia en un progreso cuantitativo y lineal, un progreso que en la era industrial se hallaba en la ciencia y en la técnica y que se basaba en la acumulación y en la creciente dominación de la naturaleza. Su teoría parecía caer en un nuevo hechizo, en un nuevo ritual, pese a su defensa de la pérdida de aura que los medios de reproductibilidad técnica conllevaban. La pérdida de la dialéctica y de la noción cualitativa de la temporalidad basada en el recuerdo y la ruptura mesiánica de la continuidad eran las críticas que Adorno hacía manifiestas en la lectura del texto de Benjamin.

Esta nueva noción cualitativa de la temporalidad, las ideas de Benjamin sobre el tiempo entendido como *kairós*, la irrupción de lo nuevo de las ruinas o desintegración material, es la que se ha trabajado en el quinto y último capítulo de esta tesis doctoral a través del análisis

del tiempo musical en las segundas vanguardias. Benjamin en sus escritos hablaba de un tiempo-presente, un tiempo-ahora, un tiempo no lineal, que es desvelado de alguna manera por la espacialización del tiempo musical que ocurre en la música de las segundas vanguardias. El envejecimiento de la nueva música que ya anunciaba el *Moses und Aron* de Schönberg llega con la música de Stockhausen o Boulez a sus máximas consecuencias. El principio de construcción regía para estos en todos y cada uno de los parámetros musicales. Ritmo, altura, timbre... todo se veía sometido a la construcción, todo sometido al objeto, la dialéctica entre el material musical y el sujeto se desvanecía, el dinamismo del tiempo musical se paralizaba en una realidad estanca. Pero esta espacialización del tiempo musical, esta mediación entre la dinámica y la estática, también podía presentarse como una *musique informelle*, como una música en la que la espontaneidad subjetiva irrumpiese en una masa sonora en aparente estatismo. Adorno, mirando a su contemporaneidad, veía en las *Atmosphères* de Ligeti una música emancipada, el *intermezzo* de la música del futuro. La liberación malograda de los años veinte presentaba visos de luz en el arte de los años sesenta. Frente a un estatismo en el que nada se transforma, hay momentos de irrupción de lo nuevo, hay momentos de resistencia al enmudecimiento.

El peligro al enmudecimiento fue lo que Adorno en vida buscó combatir y desde ahí se nos presenta hoy todavía pertinente su pensamiento. El arte fue el fragmento de la realidad predilecto de Adorno en la configuración de su Teoría Crítica, pues es este quien nos conoce mejor que nosotros mismos. Sin embargo, el mismo Adorno en su *Teoría estética* se aleja de una definición de arte, ya que su concepto, dice, ha de extraerse de las constelaciones históricas cambiantes, razón esta por la que tampoco en esta tesis se ha proporcionado definición alguna sobre lo que el arte es. Aunque el trabajo se haya centrado fundamentalmente en la denominada música clásica o música culta occidental, por ser este mi ámbito académico, no se cierra a este el estudio de la teoría estética de Adorno. La total estetización de la sociedad del espectáculo que habitamos llama a una reflexión crítica permanente en la que ya el arte no ha de buscar el decoro y embellecimiento, sino la verdad. El arte en su negatividad ha de dar voz a los silenciados, a los acallados, a los invisibilizados, a los oprimidos, ha de narrar la historia a contrapelo, es decir, ha de escribir la historia del recuerdo del sufrimiento acumulado.

ANEXO

I. Edición de notas musicales

a) [Obras completas]: edition text+kritik, München

Adorno, Theodor W.: *Kompositionen* Vol. 1: *Lieder für Singstimme und Klavier*, ed. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980.

Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 1 (1925-1928)

1. Darfst du bei nacht und bei tag (aus *Der Sieben Ring*) – *Sher ruhig aber nicht zu rasch*
2. Wir schreiten auf und ab im reichen (aus *Das Jahr Der Seele*) – *Sehr ruhig und gleichmäßig; Andante*
3. Wir werden noch einmal zum lande fliegen (aus *Das Buch Der Hängenden Gärten*) - *Bewegt* (Wien, 25. April 1925)
4. Es lacht in dem steigenden jahr (aus *Das Jahr Der Seele*) – *Leicht bewegt* (Wein, 4. Mai 1925)
Dedicatoria: *Meine Mutter* [Maria Calvelli-Adorno]

Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier op. 3 (1928)

1. Verloren (Theodor Däubler) – *Mäßig langsam*
2. An die Verlorene (Theodor Däubler) – *In gehender Bewegung*
3. In Venedig (Georg Trakl) – *Sehr langsam (Adagio)*
4. Letzte Wache (Georg Heym) – *Fließend, ohne Hast*
Dedicatoria: *Alban Berg, dem Meister in liebender Verehrung*

Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier op. 5 (1938-1841)

1. Im Park – *Langsame Halbe*
2. Nachts – *Heftig*
3. Im Frühling – *Äußerst zart, mäßig langsam*
4. Entlang – *Bewegt*
5. Sommer – *Ruhig*
6. Klage – *Langsam*
Dedicatoria: *Für Gretel* [Gretel Adorno]

Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6 (1923-1942)

1. O Deine Hände (Else Lasker-Schüler) – *Quasi Marcia* (1923)
2. Steh ich in finstrer Mitternacht (aus dem Krieg 1914-8) – *Äußerst ruhig* (1926)
3. Ich und mein Katharinelein (Kinderreim) – *Commodo* (1925)
4. Lied der Kammerjungfer (aus *Hiob* von Oskar Kokoschka) – *Rascher Waltzer* (1942)
5. Trabe, kleines Pferdchen (Franz Kafka) – *Crescendo* (1942)
6. An Zimmern (Friedrich Hölderlin) – *Mäßige Viertel* (20. Januar 1934)
Dedicatoria: *Eduard Steuermann*

Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 7 (1944)

1. Wenn ich auf deine brücke steh (aus *dem Siebente Ring*) – *Mäßig*
2. Mit frohen grauen (aus *dem Jahr der Seele*) – *Etwas bewegt*
3. Fenster wo ich einst mit dir (aus *dem Siebente Ring*) – *Sehr ruhig*
4. Kreuz der strasse... Wir sind am end (aus *dem Siebente Ring*) – *Langsam*

Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier (1943)

1. Brecht (In Sturmesnacht) – *Etwas bewegt* (Los Angeles, 5. Juni 1943)
2. Das Lied von der Stange – *Marsch (ziemlich rasch)* (Los Angeles, 16. Juni 1943)

Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano (1925-1939)

1. Au clair de la lune – *Très doux*
2. Le joli tambour – *Assez vite*
3. Ah! ça ira! – *Rudement animé*
4. Le pont d'Avignon – *Légèrement animé*
5. Fais dodo, Colas – *Très calme*
6. Auprès de ma blonde – *Très modéré*
7. J'ai du bon tabac – *Vite, bien rythmé*

Adorno, Theodor W.: *Kompositionen Vol. 2: Kammermusik, Chöre, Orchestrales*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980.

Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26)

- I. *Bewegt* (1926)
- II. *Variationen* (1925)

Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1920-1929)

- I. *Bewegt, heftig* (1929)
- II. *Sehr ruhig* (1925)
- III. *Sehr lebhaft (Gigue)* – (1929)
- IV. *Äußerst langsam* (1926)
- V. *Leicht (Waltzer)* (1929)
- VI. *Sehr langsam* (1920/1928)

Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella (1923 – 1945)

1. Dämmerung – *Ruhig fließend*
2. Winter – *Leicht bewegt*
3. Oft – *Mäßig*

Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joenach Mark Twain* (1932/33)

1. Totenlied auf den Kater – *Sehr ruhig*
2. Hucks Auftrittslied (mit Kammerorchester) – *Allegretto vivace*

Kinderjahr. Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt (1941)

- I. Frühlingsgesang – *Innig zu spielen*
- II. Lied italiensicher Marinari – *Langsam/Schnell*
- III. Mai, lieber Mai, - Bald bist du wieder da! – *Nicht schnell*
- IV. Erinnerung (4. November 1847: Mendelssohns Todestag) – *Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen*
- V. Winterzeit (II) – *Langsam*
- VI. Knecht Ruprecht – *Polternd, ungeflügelte*

Adorno, Theodor W.: *Kompositionen* Vol. 3: *Kompositionen aus dem Nachlaß*, hg. v. Maria Luisa Lopez-Vito und Ulrich Kramer, München 2007.

Klavierstück (1920) – Sehr lebhaft

Klavierstück (1921) - Ruhig

Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss (1924)

- I. *Nicht zu rasch*
- II. *Schnell*
- III. *Mäßig langsam*

P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

1. Klein-Gavlin kann nur "Ich auch" sagen
2. Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr
3. Beiß dem Ted sein Örchen ab (Basso ostinato)
4. Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)

1. Langsame Halbe (1934) – *Immer ganz zart*
2. Heftige Achtel (1934)
3. Presto (1945)

Drei Klavierstücke (1927, 1945)

1. Adagietto. Hommage à Bizet (1927) – *Très calme et doux*
2. Die böhmischen Terzen (1945) – *Molto moderato*
3. Valsette (ca. 1945) – *Moderato*

Zwei Lieder nach Gedichten von Theodor Storm für eine Singstimme und Klavier (1918)

Die Nachtigall – *Ruhig bewegt/einfach im Vortrage*

Schließe mir die Augen beide – *Schlicht und innig*

Sechs Lieder aus *Der siebente Ring* von Stefan George für eine Singstimme und Klavier (April 1921 / Dezember 1922)

- I. Dies ist ein lied für dich allein – *Mäßig*
- II. Im windes-weben war meine frage nur träumerei – *Sehr bewegt*
- III. An baches ranft – *Mäßig*
- IV. Im morgentraum trittst du hervor – *Ruhig fließende Achtel*
- V. Kahl reckt der baum – *Gemessen (doch ohne zu schleppen)*
- VI. Kreuz der strasse...Wir sind am end – *In gehender bewegung*
Dedicatoria: Siegfried Kracauer, meinem Freunde

Wenn ich an deiner brücke steh (aus *Der Siebente Ring* von Stefan George) (1922)

Der Frühling (Hölderlin) für eine Singstimme und Bratsche (1922)

Chanson-Postkarte (Joachim Ringelnatz) für Singstimme und Klavier (1934)

- Marschlied (Detlev v. Liliencron) für Singstimme und Klavier (1934)**
Trois chansons populaires françaises arranges pour une voix et piano (1939)
1. La Polichinelle – *Animé*
 2. Ah! Vous dirai-je, Maman! – *Très modéré et triste*
 3. Ragotin – *Vif*
- Rüsselmammuts Heimkehr. Lied für eine Singstimme und Pianoforte von Archibald Bauchscheifer (1941)**
Sonate für Cello allein (Fragment) – (1921/1922)
- I. *Mäßig. Durchaus rhapsodisch*
 - II. *Langsamer*
 - III. *Passacaglia. Fest und gehalten*
- Variationen und Andante grazioso für Violine allein (Fragment) – (1946)**
Sechs Studien für Streichquartett (1920)
- I. *Sehr langsam, verträumt*
 - II. *Nicht zu langsam, doch schleppend im Ausdruck – Durchaus grotesk*
 - III. *Schwer und dumpf*
 - IV. *Sehr heftig*
 - V. *Langsam. Empfundener.*
 - VI. *Langsame Viertel*
- Streichquartett (1921)**
- I. *Mäßig*
 - II. *Sehr langsam (Molto adagio)*
 - III. *Äußerst rasch (Presto)*
 - IV. *Ruhig*
- Dedicatoria: *Bernhard Sekles in herzlicher Dankbarkeit und Verehrung gewidmet*
- Streichtrio (1921/1922)**
- I. *Langsam u. schwermütig*
 - II. *Sehr lebhaft*
 - III. *Variationen über ein deutsches Volkslied – Ruhig, traurig*
 - IV. *Sehr rasch*
- Dedicatoria: *Reinhold Zickel in Freundschaft*
- Streichtrio (1922) – Mäßige Achtel (Allegretto)**
Satz für Streichtrio (ca. 1925) – Mäßig langsam

Adorno, Theodor W.: *Klavierstücke*, ed. Maria Luisa Lopez-Vito, con un epílogo de Rolf Tiedemann, München 2001. (Las obras para piano impresas aquí se encuentran también en: Adorno, Theodor W.: *Kompositionen* Vol. 3: *Kompositionen aus dem Nachlaß*, hg. v. Maria Luisa Lopez-Vito und Ulrich Kramer, München 2007).

b) Partituras para Orquesta: Ricordi, Mailand

Adorno, Theodor W.: *6 kurze Orchesterstücke op. 4*, Mailand 1968.

II. Libretto para la proyectada opereta *Der Schatz des Indianer-Joe* nach Mark Twain

Adorno, Theodor W.: *Der Schatz des Indianer-Joe. Singspiel nach Mark Twain*, ed. y epílogo de Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1979.

III. Índices de obras

a) Por orden cronológico

Muller-Doohm, Stefan: “Verzeichnis der Kompositionen”, en: Id.: *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2003, S. [951]–958.

Phleps, Thomas: “Werkverzeichnis”, en: Id.: “Theodor W. Adorno”, en: *Komponisten der Gegenwart*, ed. Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992, S. 1–13; Índice de obras en anexo C-F.

b) Ordenadas por grupo de obras

Riehn, Rainer: “Werkverzeichnis”, en: Id. y Heinz-Klaus Metzger (ed.): *Theodor W. Adorno. Der Komponist* (Musik-Konzepte 63/64), München 1989, [144]–146.

IV. Correspondencia

a) Correspondencia de Adorno

Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, ed. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. ²1995 (Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*, ed. Theodor W. Adorno Archiv, Vol. 1).

Theodor W. Adorno - Alban Berg: *Briefwechsel 1925–1935*, ed. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1997 (Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*, ed. Theodor W. Adorno Archiv, Vol. 2).

Theodor W. Adorno: *Briefe an die Eltern 1939–1951*, ed. Christoph Godde und Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2003 (Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*, ed. Theodor W. Adorno Archiv, Vol. 5).

Theodor W. Adorno - Siegfried Kracauer: *Briefwechsel 1923–1966*, ed. Wolfgang Schopf, Frankfurt a. M. 2008 (Theodor W. Adorno: *Briefe und Briefwechsel*, ed. Theodor W. Adorno Archiv, Vol. 7).

Theodor W. Adorno - Ernst Krenek: *Briefwechsel*, ed. Wolfgang Rogge, Frankfurt a. M. 1974.

Rolf Tiedemann (ed.): “Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W.

Adorno. Aus ihrem Briefwechsel”, en: Rolf Tiedemann (ed.): *Adorno-Noten*. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Heinz-Klaus Metzger, Mathias Spahlinger, Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Berlin 1984, 40–72.

Theodor W. Adorno und Lotte Tobisch: *Der private Briefwechsel*, ed. Bernhard Kraller -Heinz Steinert con un comentario de Lotte Tobisch, Graz/Wien 2003.

b) Otra correspondencia

Adorno, Gretel - Walter Benjamin: *Briefwechsel 1930–1940*, ed. Christoph Godde - Henri Lonitz, Edición del Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M. 2005.

Berg, Alban - Soma Morgenstern: *Die Korrespondenz*, en: Soma Morgenstern: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, ed. y con un epílogo de Ingolf Schulte, Lüneburg 1995, [141]–281.

Berg, Alban - Arnold Schonberg: *Briefwechsel 1918–1935*, ed. Juliane Brand, Christopher Hailey y Andreas Meyer (= *Briefwechsel der Wiener Schule*, ed. Thomas Ertelt por encargo del Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin, Vol. 3/II), Mainz 2007.

Lowenthal, Leo - Siegfried Kracauer: *In steter Freundschaft. Briefwechsel Leo Löwenthal und Siegfried Kracauer 1921–1966*, ed. Peter Erwin Jansen - Christian Schmidt, Lüneburg 2003.

Discografía

Aclaración

Las grabaciones contenidas en las obras se nombran de manera unificada para permitir una visión comparada, por lo que las denominaciones pueden diferir de las que se indican en los índices de los CD.

Theodor W. Adorno: Kompositionen

Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26) /

Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1920–1929) /

Drei Gedichte von Theodor Daubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella op. 8 (1923–1945) /

Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe* nach Mark Twain (1932/33) /

Kinderjahr. Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt (1941)

Ejecución: Buchberger-Quartett / Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester, Leitung: Gary Bertini / Kammerchor Frankfurt, Leitung: Hans-Michael Beuerle / Sanger: Maximilian Kiener, Holger Neiser 1996: Wergo

Schumann – Original und Bearbeitung

Maurice Ravel: Vier Stücke aus dem *Carnaval* op. 9 von Robert Schumann
(Arrangement, 1914)

Theodor W. Adorno: *Kinderjahr*. Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für
kleines Orchester gesetzt (1941)

Robert Schumann: Symphonie Nr. 2 in C-dur, op. 61 (1845/46)

Ejecución: Royal Philharmonic Orchestra, Leitung: Dirk Joeres 1999: BIS
(Klassik Center Kassel)

Adornos Kompositionen für Klavier allein im Kontext der Zweiten Wiener Schule. Klavierabend zum 30. Todestag Theodor W. Adornos

Alban Berg: Sonate für Klavier op. 1 (1908)

Theodor W. Adorno: Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss (1924)

Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911)

Theodor W. Adorno: Langsame Halbe (1934) – Heftige Achtel (1934) – Presto (1945)

Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke (1894)

Theodor W. Adorno: Klavierstück (1920) / Klavierstück (1921) [UA] / Adagietto.

Hommage a Bizet (1927) / Die böhmischen Terzen (1945) / Valsette (1945) / P. K. B.

Eine kleine Kindersuite (1933)

Anton Webern: Kinderstück (1924) / Klavierstück op. post. (1925)

Eduard Steuermann: Klavierstück. Für Theodor Wiesengrund-Adorno (1938)

Theodor W. Adorno: Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss (1924) –Repetición]

Ludwig v. Beethoven: Bagatelle aus op. 126 (1825) – [bis]

Ejecución: Maria Luisa Lopez-Vito, Klavier Live-Mitschnitt eines
Klavierabends vom 22. November 1999 in München, produziert por el
Staatstheater am Gartnerplatz 2001: edition text+kritik

Schönberg – Adorno

Arnold Schönberg: Streichquartett Nr. 1 in d-moll, op. 7 (1905)

Theodor W. Adorno: Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26)

Ejecución: Kuss-Quartett 2003: Ars Musici

Schönberg – Toch – Berg – Hindemith – Adorno

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 (1911)

Ernst Toch: Profiles op. 68 (1946)

Alban Berg: Sonate für Klavier op. 1 (1908)

Paul Hindemith: Sonate für Klavier Nr. 3 in B-dur (1936)

Theodor W. Adorno: Adagietto. Hommage a Bizet (1927) / Die böhmischen Terzen
(1945) / Valsette (1945)

Ejecución: Yorck Kronenberg 2005: Ars Musici

Hanns Eisler – Theodor W. Adorno: Works for String-Quartet

Hanns Eisler: Streichquartett op. 75 (1938) / Praludium und Fuge über B-A-C-H für Streichtrio, op. 46 (1934)
Theodor W. Adorno: Sechs Studien für Streichquartett (1920) / Streichquartett (1921) / Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26)
Ejecución: Leipziger Streichquartett 2006: cpo (Classic Productions Osnabrück)

Theodor W. Adorno – Artur Schnabel

Theodor W. Adorno: Satz für Streichtrio (ca. 1925)
Artur Schnabel: Streichtrio (1925) / Sonate für Violoncello (1931)
Theodor W. Adorno: I. Streichtrio (1921/22)
Ejecución: ensemble recherche 2008: Deutschlandradio Kultur, Beth Hatefutsoth Records

Schönberg – Adorno – Strawinsky

Arnold Schönberg: Violinkonzert op. 36 (1936)
Theodor W. Adorno: Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1920–1929)
Igor Strawinsky: Die Feuervogel-Suite (Fassung von 1919)
Ejecución: Liana Issakadze, Violine / Moskauer Sinfonieorchester, Leitung: Alexei Kornienko 2012: Tyxart

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Adorno, Th. W.: *Escritos filosóficos tempranos*, Obra Completa 1 (Vicente Gómez, trad.), Madrid, Akal, 2010.

“La actualidad de la filosofía” (1931), pp. 297-314.

“La idea de historia natural” (1932), pp. 315-333.

“Tesis sobre el lenguaje del filósofo” (Ca. 1930), pp. 335-339.

Adorno, Th. W.: *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra Completa 4 (Joaquín Chamorro Mielke, trad.), Madrid, Akal, 2004.

Adorno, Th. W.: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Obra completa 6 (Alfredo Brotons Muñoz, trad.), Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Th. W.: *Escritos sociológicos I*. Obra completa 8 (Agustín González Ruiz, trad.), Madrid, Akal, 2004.

“Sociedad” (1965), pp. 9-18.

“El psicoanálisis revisado” (1952), pp. 19-38.

“Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), pp. 39-78.

“Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas” (1961), pp. 202-220.

Adorno, Th. W.: *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Obra completa 10/1, (Jorge Navarro Pérez, trad.), Madrid, Akal, 2008.

SIN IMAGEN DIRECTRIZ

“Sobre la tradición” (1966), pp. 271-280.

“El arte y las artes” (1956), pp. 379-396.

Adorno, Th. W.: *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*, Obra Completa 10/2, (Jorge Navarro Pérez, trad.), Madrid, Akal, 2009.

INTERVENCIONES

“Aquellos años veinte” (1962)

Adorno, Th. W.: *Notas sobre literatura*, Obra Completa 11 (Alfredo Brotons Muñoz, trad.), Madrid, Akal, 2003.

“El ensayo como forma” (1958), pp.11-34.

“Compromiso” (1962), pp. 393-413.

“Intento de entender *Fin de partida*” (1961), pp. 270-310.

Adorno, Th. W.: *Filosofía de la nueva música*, Obra Completa 12 (Alfredo Brotons Muñoz, trad.), Madrid, Akal, 2003.

Adorno, Th. W.: *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner / Mahler. Una fisionomía musical / Berg. El maestro de la transición mínima*, Obra completa 13 (Antonio Gómez Schneekloth, Alfredo Brotons Muñoz y Joaquín Chamorro Mielke, trad.), Madrid, Akal, 2008.

“Ensayo sobre Wagner” (1937-1938), pp. 9-144.

“Berg. El maestro de la transición mínima” (1968), pp. 315-482.

Adorno, Th. W.: *Disonancias. Introducción a la Sociología de la música*, Obra Completa 14 (Gabriel Méndez Torrellas), Madrid, Akal, 2009.

DISONANCIAS

“Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), pp. 15-50.

“Tradición” (1956), pp. 127-142.

“El envejecimiento de la nueva música” (1954), pp. 143-166.

INTRODUCCIÓN A LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

“Introducción a la Sociología de la música. Doce lecciones teóricas” (1961-1962), pp. 167-417.

Adorno, Th. W.: *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III*, Obra Completa 16 (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, trad.), Madrid, Akal, 2006.

FIGURAS SONORAS

“Alban Berg” (1959), pp. 87-98.

“La función del contrapunto en la nueva música” (1957), pp. 149-173.

QUASI UNA FANTASÍA

“Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg” (1963), pp. 463-483.

“Música y nueva música” (1960), pp. 485-502.

“*Vers une musique informelle*” (1961), pp. 503-549.

ESCRITOS MUSICALES III

“La forma en la nueva música” (1966), pp. 617-636.

Adorno, Th. W.: *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, Obra Completa 17, (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, trad.), Madrid, Akal, 2008.

MOMENTS MUSICAUX

“Reacción y progreso” (1930), pp. 147-154.

IMPROMPTUS

“A cuatro manos, una vez más” (1933), pp. 325-328.

“El compositor dialéctico” (1934), pp. 211-217.

Adorno, Th. W.: *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música*, Obra Completa 18 (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, trad.), Madrid, Akal, 2011.

TEORIA DE LA NUEVA MÚSICA

“Diecinueve contribuciones sobre la nueva música” (1942), pp. 61-92.

“¿Intermezzo atonal?” (1929), pp. 93-102.

“Contra la nueva tonalidad” (1931), pp. 103-112.

“¿Por qué la música dodecafónica?” (ca. 1935), pp. 119-122.

“Evolución y formas de la nueva música” (1952), pp. 123-128.

“La nueva música hoy” (1955), pp. 129-139.

“Sobre el estado de la composición en Alemania” (1960), pp. 140-145.

COMPOSITORES Y COMPOSICIONES

“Respuesta de un adepto” (1934), pp. 417-423.

“La obra pianística de Schönberg” (1961), pp. 440-444.

“Para la comprensión de Schönberg” (1955-1967), pp. 447-464.

“Theodor W. Adorno: Cuatro canciones sobre poemas de Stefan George, para voz y piano, op. 7” (1967), pp. 579-580.

SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

“La música estabilizada” (1928), pp. 755-761.

“Sobre la situación social de la música” (1932), pp. 762-809.

“¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?” (1931), pp. 860-867.

Adorno, Th. W.: "Apuntes sobre Kafka" (1953) en T. W. Adorno, *Prismas* (Manuel Sacristán, trad.), Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, pp.260-292.

Adorno, T. W.: *Current of Music (Ed. and with an Introduction by Robert Hullot-Kentor*, Cambridge, Polity Press, 2009.

Adorno, Th. W.: *History and Freedom* (Rodney Livingston, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2006.

“'Negative' Universal History” (Lecture 10, 10-12-1964) , pp. 89-98.

“Universal and Particular” (Lecture 2, 12-11-1964), pp. 10-18.

Adorno, Th. W.: "On Popular Music" (1941) en Th. W. Adorno, *Essays on Music*, London, University of California Press, 2002, pp. 437-468.

Adorno, Th. W.: *Sobre la música*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.

“Sobre algunas de las relaciones entre la música y la pintura” (ed. póstuma 1984), pp.41-55.

“Acerca de la relación entre la música y la pintura hoy” (ca. 1950), pp. 57-64.

“Sobre la relación actual entre música y filosofía” (Ca. 1953), pp. 65-90.

Adorno, Th. W.: *Teoría estética* (Fernando Riaza, trad.), Madrid, Taurus, 1980.

Adorno, Th. W.: "The Concept of Contradiction" (Lecture 1, 09/11/1965) en Th. W. Adorno, *Negative Dialectics* (Rodney Livingston, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2008.

Adorno, Th. W.: *Towards a Theory of Musical Reproduction* (Wieland Hoband, trad.), Cambridge, Cambridge Polity Press, 2006.

Adorno, Th. W. & Benjamin, W.: *Correspondencia Theodor W. Adorno - Walter Benjamin 1928-1940*, Madrid, Editorial Trotta, 1998.

Adorno, Th. W. & Horkheimer, M.: *La Dialéctica de la Ilustración* (Juan José Sánchez, trad.), Madrid, Trotta, 1998.

Adorno, Th. W. & Mann, Th.: *Correspondencia 1943-1955: Theodor W. Adorno - Thomas Mann*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Agamben, G.: *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Aguilera, A.: "El primer proyecto filosófico de Th. W. Adorno" en *Anuales del Seminario de Metafísica*, no. 30, 1996, pp. 119-132.

Ione, A. & Tyler, Ch.: "Was Kandinsky a Synesthete?" en *Journal of the History of Neurosciences* 12, vol. 2, June 2003, p. 223.

Arendt, H.: *Eichmann y el holocausto*, Madrid, Taurus, 1999.

Benjamin, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-60.

Benjamin, W.: "Experiencia y pobreza"(1933) en W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 165-173.

Benjamin, W.: *El autor como producto*, México, Editorial Ítaca, 2004.

Benjamin, W.: "Tesis sobre el Concepto de Historia" en W. Benjamin, *La Dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*, Chile, LOM Ediciones, 2009.

Benjamin, W.: "El origen del 'Trauerspiel' alemán" (1925) en W. Benjamin, *Walter Benjamin. Obras Libro I / vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (1989). Trad. Alfredo Brotons Muñoz*, Madrid, Abada, 2010, pp. 217-459.

Berg, A.: *Letters to His Wife*, New York, St. Martin's Press, 1971.

Berg, A. & Schönberg, A., *The Berg-Schoenberg correspondence. Selected letters*, hg. v. Juliane Brand u. a., New York 1987.

Bernard, J. W.: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution" en *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, Oct. 1987, pp. 207-236.

Bernstein, R.: *Freud and the Legacy of Moses*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Bidon-Chanal, S.: "Música envejecida y retorno a la libertad. Las críticas a la Escuela de Darmstadt de T. W. Adorno y su propuesta de una "musique informelle" en

Cuadernos de Filosofía Alema: Crítica e Modernidade, vol. 2, no. 2, Jul-Dez 2015, pp. 201-217.

Boss, J.: "Moses und Aron: an incomplete musical idea represents an unresolved conflict between using word and image to communicate God" en J. Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 330-394.

Buck-Morss, S.: "Th. W. Adorno and The Dilemma of Bourgeois Philosophy" en *Salmagundi No. 36*, Inv. 1977, pp. 76-98.

Buck-Morss, S.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Nora Rabotnikof, trad.), Madrid, Visor, 1995.

Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Nora Rabotnikof, trad.). Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Cabot, M.: "La crítica de Adorno a la cultura de masas" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, *Teoría Crítica de la Industria Cultural*, 2011, pp. 130-147.

Carrol, N.: *A Philosophy of Mass Art*, New York City, Oxford University Press Inc. New York, 1998.

Casals, J.: *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.

Cinus, M.: "Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T. W. Adorno" en *Canadian Aesthetics Journal /Revue canadienne d'esthétique*, vol.10, Otoño 2004, https://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/cinus.htm. [consultada 20.11.2016].

Claussen, D.: *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia, Universitat de València, 2006.

Claussen, D.: "Industria cultural, ayer y hoy" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, *"Teoría Crítica de la Industria Cultural"*, 2011, pp. 315-321.

Cook, N.: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Dabrowski, M.: *Kandinsky Compositions*, New York, Museum of Modern Art, 1995.

Dahlhaus, C.: *Nineteenth-Century Music* (J. Bradford Robinson, trad.), California, University of California Press, 1989.

Dahlhaus, C.: *Estética de la música*, Berlín, Zaragoza, 1996.

Dahlhaus, C.: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.

Davachi, S.: "Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformation in Ligeti's Atmosphères" en *Musicological Explorations*, vol. 12, 2011, pp. 109-149.

- DeNora, T.: *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Eco, U.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fabula Tusquets, 2009.
- Fernández-Orrico, J.: *Th. W. Adorno: Mímesis y racionalidad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Florida, R.: *The Rise of Creative Class*, New York, Basic Books, 2012.
- Florida, R.: “The Creative Class and Economic Development” en *Economic Development Quarterly*, vol. 28(3), 2014, pp. 196-205.
- Forte, A.: “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck” en *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 4, *Anniversaries: 2. Alban Berg-b. 1885; Jerome David Kern-b. 1885; Wallingford Riegger-b. 1885; Domenico Scarlatti-b. 1685*, 1985, pp. 474-499.
- Frau, P.: “Sonidos y conceptos. Hacia un nuevo concepto de análisis musical en Th. W. Adorno” en *Taula, quaderns de pensament*, nº 38, 2004, pp. 285-289.
- Freud, S.: “Totem y Tabú” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras completas. Tomo II (1905-1915 [1917]) Ensayos XXVI al XCVII*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, pp. 1745-1850.
- Freud, S.: “El malestar en la cultura” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo III (1916-1938 [1945])*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, pp. 3017-3067.
- Freud, S.: “Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos” en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo III (1916-1938 [1915])*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2017, pp. 3241-3324.
- Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1994.
- Gavilán, E.: *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Madrid, Akal, 2008.
- Garlitz, D. B.: *Philosophy of New Jazz: Reconstructing Adorno*, tesis 09.10.2007.
- Geuss, R.: “Berg and Adorno” en A. Pople (ed.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 38-50.
- Goehr, L.: “Dissonance and Aesthetic Totality: Adorno reads Schoenberg” en T. Huhn (ed.), *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press 2006, pp. 222-247.

Hamilton, A.: "Adorno and the autonomy of art" en S. G. (eds.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Delaware, University of Delaware, 2009, pp. 251-266.

Hanslick, E.. *De lo bello en la música* (1854),(Alfredo Cahn, trad.), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

Harris, M.: *Introducción a la Antropología General*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Horowitz, G.: "Culture, Necessity, and Art: Kant's Discovery of Artistic Modernism" en G. Horowitz (ed.), *Sustaining Loss*, Standford, Standford University Press, 2001, pp. 25-55.

Hullot-Kentor, R.: *Things Beyond Resemblance*, New York, Columbia University Press, 2006.

Hullot-Kentor, R.: "Introduction" en Th. W. Adorno, *Current of music*, Cambridge, Cambridge Polity Press, 2009.

Hullot-Kentor, R.: "El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural" en *Constelaciones. Revista Teoría Crítica*, vol. 3, *Teoría Crítica de la Industria Cultural*, 2011, pp. 3-23.

Humet, R.: *Música Viva* de rtve a la carta, 12 de febrero de 2017 <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-viva/musica-viva-entrevista-ramon-humet-12-02-17/3909805/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZILmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodG1sP3BicT0xJm9yZGVyQ3JpdGVyaWE9REVTQyZtb2RsPV RPQyZsb2NhbGU9ZXMmcGFnZVNpemU9MTUmY3R4PTI> [consultado el 16 de marzo de 2017].

Jarman, D.: *Alban Berg: "Lulu"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Jay, M.: "Adorno and Musical Nominalism" en *New German Critique*, 129, Vol. 43, nov. de 2016, pp. 5-26.

Kandinsky, W.: *De lo espiritual en el arte* (1911), Barcelona: Paidós. 1993.

Kant, I.: *Crítica de la razón pura* (1781), (Pedro Ribas, trad.), Taurus, Buenos Aires, 2010.

Kant, I.: *Crítica del juicio* (1790), (Manuel García Morente, trad.), Madrid, Tecnos, 2007.

Kassabian, A.: "Popular", En B. H. Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Culture*, Oxford, Blackwell Publishing, 1999, pp. 113-123.

Leibowitz, R.: *Schoenberg and his school*, New York, Philosophical Library, 1949. Leibowitz, R.: “Der Komponist: Theodor W. Adorno” en *Frankfurter Adorno Blätter VII*, 2001, pp. 55-62.

Lenore, V.: *Indies, hipsters y gafapastas*, Madrid, Capitan Swing, 2015.

Lewin, D. : “Music, Theory, Phenomenology, and Modes of Perception” en *Music Perception* 3/4, summer 1986, pp. 327-92.

Lindroos, K.: “Benjamin’s momento” en *Redescriptions Yearbook of Political Thought and Conceptual History*, vol. 10, Münster, Lit Verlag, 2006.

Gonnet, M.: “Recepción en la Dispersión: Cine y Experiencia en Walter Benjamin” en *Revista Lindes*, 10 nov. 2015, pp. 1-14.

Maiso, J.: “Sobrevivir a la efeméride. La compleja herencia estética de Theodor W. Adorno” en *Azafea. Revista de filosofía*, vol. 9, 2007, pp. 203-208.

Maiso, J.: ¿Comunicación libre de coacción o falsa inmediatez? en *Arxius*, núm. 22, juny 2010, pp. 61-70.

Maiso, J.: *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

Maiso, J.: “La subjetividad dañada. Teoría Crítica y psicoanálisis” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, 2013, pp. 132-150.

Maiso, J.: “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos” en *Daimon*, vol. 65, 2015, pp. 21-35.

Maiso, J.: “Industria Cultural: Génesis y Actualidad de un concepto” en *Escritura e imagen*, no. 14, 2018.

Meyer, L.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Phoenix Books, 1961.

Motte, D. d.: *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 1998.

Muñoz, B.: “Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. No. 84. *Monográfico sobre Sociología del Arte*, oct-dic.1998, pp. 259-274.

Neighbour, O. W.: *Schönberg, Arnold* en Grove Music Online, 2001: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25024?q=sch%C3%B6nberg&search=quick&pos=1&_start=1#firstthit [Consultado el 15 de abril de 2011].

Neubauer, J.: *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1992.

O'Callaghan, C.: "Let's Audit Bohemia: A Review of Richard Florida's 'Creative Class' Thesis and Its Impact on Urban Policy" en *Geography Compass* 4/11, 2010, pp. 1606-1617.

Paddison, M.: "The Critique Criticised: Adorno and Popular Music" en *Popular Music*, vol. 2. *Theory and Method*, 1982, pp. 201-218.

Perle, G.: *The operas of Alban Berg. Volume one. Wozzeck*, California, University of California Press, 1989.

Perle, G.: *The operas of Alban Berg. Volume two. Lulu*, California, California University Press, 1989.

Polo, M.: "La sociología de la música de T. W. Adorno a *Filosofía de la nova música*" en *Actes del II Congrés Català de Sociologia, 15-17 d'abril de 1994, vol. II*, Barcelona, 1996, pp. 673-680.

Polo, M.: *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, Murcia, Editum, 2010.

Polo, M.: *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

Polo, M.: *Música pura y música programática en el Romanticismo*, Barcelona, Colección L'Auditori, 2011.

Polo, M. & Quadreny, M.: *Pensamiento y música a cuatro manos*, Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015.

Rameau, J.-P.: *Traité de l'Harmonie*. París, Versión facsímil de la primera edición, 1722.

Redlich, H.: *Alban Berg: The Man and His Music*, London, John Calder, 1957.

Reich, W., and Herder Norton, M. D., "Alban Berg's 'Lulu'", *The Musical Quarterly*, Vol. 22, no. 4, Oct. 1936, pp. 383-401.

Resch Ch. & Steinert N. "Industria cultural: conflictos por los medios de producción de la clase instruida" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3. *Teoría Crítica de la industria cultural*, 2011, pp. 315-321.

Rosen, C.: *Schoenberg*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1976.

Ross, A.: *The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno and the critique of popular culture* de The New Yorker, 15 de Sept. de 2014,

<https://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers> [consultado el 30 de junio de 2016].

Rousseau, J.-J. *Dictionnaire de Musique* (1768), Paris (Reimpression de l'édition de Paris, Veuve Duchesne, 1768), Minkoff, 1998.

Rousseau, J.-J.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, México, FCE., 1984.

Santos, S. J.: "Ascription of Identity: The Bild Motif and the Character of Lulu" en *The Journal of Musicology*, Vol.. 21, No. 2, Spring 2004, pp. 267-308.

Santos, S. J.: "Marriage as Prostitution in Berg's *Lulu*", *The Journal of Musicology*, Vol. 25, no. 2, Spring 2008, pp. 143-182.

Schmidt, J.: "Mephistopheles in Hollywood: Adorno, Mann, and Schoenberg" en T. Huhn (ed.), *Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 148-180.

Schönberg, A. & Kandinsky, V.: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Música, 1987.

Schoenberg, A.: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1974.

Schoenberg, A.: *Style and Idea*, United States of America, University of California Press, 1975.

Schoenberg, A.: *Arnold Schoenberg. Cartas*, Madrid, Turner, 1987.

Schoenberg, A.: *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Books, 2005.

Scruton, R.: *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, New York, Continuum, 2009.

Sterne, J.: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, London&Durham, Duke University Press, 2003.

Stockhausen, K.: *...Cómo transcurre el tiempo...* de Música Contemporánea. Aprendiendo y Compartiendo en Red, 6 de Diciembre de 2011, https://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/EP/siguientes.html/2008_c/documentos/traduccion/Stockhausen_Como.transcurre.el.tiempo.pdf [consultado el 15 de julio de 2016].

Tiedemann, R.: "Adorno, Philosoph und Komponist" en *Frankfurter Adorno Blätter. Band VII*, 2001, pp. 62-72.

Trias, E.: *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

Vázquez-Arroyo, A. Y.: "Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism" en *Postcolonial Studies*, Routledge, December 2008.

Vilar, G.: “Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía” en *Isegoría/11*, 1995, pp. 165-203.

West, S.: *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Unvertainty*, New York, Overlook, 1994.

Yerushalmi, Y. H.: “The Moses of Freud and the Moses of Schoenberg - On Words, Idolatry, and Psychoanalysis” en *The Psychoanalytic Study of the Child* 47, 1992, pp. 1-20.

Zamora, J. A.: “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre Walter Benjamin und Theodor W. Adorno” en *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, 1999, pp. 129-151.

Zamora, J. A. *Pensar contra la barbarie, Th. W. Adorno*. 2004: Editorial Trotta.

Zamora, J. A.: “Monoteísmo, intolerancia y violencia. El debate teológico-político sobre la «distinción mosaica»” en R. M. Zamora (ed.), *Nuevas Teologías Políticas. Pablo de Tarso en la construcción de occidente*, Rubi (Barcelona), Anthropos (“Pensamiento crítico/Pensamiento utópico”), 2006, pp. 179-207.

Zamora, J. A.: “¿Se puede hablar de un pensamiento judío? Alteridad, autoridad de las víctimas y mesianismo” en R. M. Foster (ed.), *El Judaísmo en Iberoamérica*, Madrid, Trotta, 2007, pp. 25-70.

Zamora, J. A.: “El enigma de la docilidad: Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno” en M. Cabot (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007, pp. 27-42.

Zamora, J. A.: “H. Arendt y Th. W. Adorno: pensar frente a la barbarie” en *Arbor*. Vol. 186. no. 742, 2010, pp. 245-263.

Zamora, J. A.: “Religión y fetichismo de la mercancía” en A. d. Moreira (ed.), *O Capitalismo como Religiao*, Goiania, UCG/Editora América, 2012, pp. 51-91.

Zaretsky, E.: “The Place of Psychoanalysis in the History of the Jews” en *Psychoanalysis and History*, 8, 2006, pp. 235-254.