

CUADERNO DE TRABAJO N.º 2

FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y COMPOSICIÓN
MUSICAL EN THEODOR W. ADORNO

FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE

Reservados todos los derechos. Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Universidad Francisco de Victoria
www.ufv.es

Preimpresión e Impresión:
SAFEKAT, S. L.
Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K y L
Complejo Neural - 28021 Madrid
www.safekat.com

ISBN: 978-84-15423-85-0
Depósito legal: M. 15.987-2015

Pedidos: Universidad Francisco de Vitoria. Publicaciones.

Madrid, 2015

ÍNDICE

FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y COMPOSICIÓN MUSICAL EN THEODOR W. ADORNO	9
1. Filosofía musical <i>adorniana</i> y el «material musical»	17
2. La visión de Adorno sobre la sociología de la música	25
2.1. El diagnóstico «adorniano» sobre la música	39
3. Adorno y la composición musical	49
3.1. Uso de la tonalidad en las piezas <i>Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier</i> (Dos poesías de propaganda para voz y piano) y <i>Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano</i>	49
3.2. Uso del «atonalismo libre» en las <i>Drei kurze Klaviertücke</i> (1934, 1945)	57
3.3. Uso del «dodecafonismo» en las <i>Variationen und Andante grazioso für Violine allein (Fragment)</i> de 1946... ..	63
4. Conclusiones	67
BIBLIOGRAFÍA	71
Composiciones musicales	72
Ensayos sobre Theodor W. Adorno	73

**FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y COMPOSICIÓN
MUSICAL EN THEODOR W. ADORNO**

FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE

¿Hasta qué punto, cuando nos aproximamos a la obra musical creada por Teodoro Adorno, estamos en presencia de un compositor, o más bien nos enfrentamos ante el raro fenómeno de un filósofo que intentó prolongar los contenidos de su pensamiento hasta el plano de la música misma? Por supuesto, ante esta interrogante no tenemos una respuesta certera, pero posiblemente, si Adorno concebía la música como una entidad histórico-social, como un espacio de realización cultural en el cual se evidencian con mayor transparencia las antinomias sociales y las construcciones históricas (sin perder sus formas de autonomía); e inclusive, si la música —según Adorno— es portadora de un contenido de verdad, tal como ocurre en toda obra de arte¹, cabe suponer que la actitud o en todo caso, la intencionalidad de Adorno como compositor —quizás en sus formas más germinales— estaría emparentada, por alguna vía, con sus

¹ Para este punto ver Marc JIMÉNEZ, *Arte, ideología y teoría del arte*. p. 170. En el texto de Jiménez encontramos las siguientes ideas: *Wahrheitsgehalt* (contenido de verdad). Adorno se apoya intencionadamente en la doble acepción del término *Gehalt*, que designa tanto el contenido (por oposición a la forma) como el valor intrínseco de una cosa, su título. El contenido de verdad de las obras de arte, y sobre todo de las obras del pasado, está enmascarado por el barniz de las falsas interpretaciones que se han sedimentado en el curso de los siglos, y que contribuyen a encerrar a la obra de arte en general en la esfera tradicional de la estética. La determinación del contenido de verdad de las obras, a que Adorno consagra su método crítico y dialéctico, intenta recuperar, bajo esta capa ideológica, la coincidencia entre un contenido material (*Stoffgehalt*) y una realidad histórica, política y social, que corresponde a su vez a determinado estado de las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

posturas filosóficas, sociológicas y sus formas de pensamiento en general.

Por otra parte, si bien debemos reconocer que sus composiciones musicales, desde un punto de vista cualitativo, no guardan una proporción equivalente al resto de su obra —si tomamos en cuenta la extensa y continua actividad en el campo de la filosofía, la sociología, la estética y la investigación— sin embargo es importante aclarar que su acción creadora en el campo de la música, no debe ser considerada como un pasatiempo; antes bien, y en esto nos orientamos por sus escritos, la práctica compositiva en Adorno, por lo menos hasta los años finales de la segunda guerra mundial, mantuvo una rigurosidad, y una continuidad, que se inicia desde las primeras obras escritas hacia el año 1918 hasta el año 1946.

En todo caso, las valoraciones de su obra musical, por lo menos en los pocos estudios publicados en español, nos ofrecen datos fragmentarios, y en momentos, poco estimulantes sobre la faceta de Adorno como compositor. Por ejemplo, Marc Jiménez en su libro titulado *Theodor Adorno: Arte, ideología y teoría del arte* al señalar algunos aspectos biográficos nos dice lo siguiente:

El propio Adorno no tarda en componer (sobre todo un cuarteto de cuerdas, dos piezas para cuarteto de cuerdas y un trío también para cuerdas), inspirándose en textos o poemas de Georg, Trakl, Kafka y Brecht. Hasta proyectó componer una ópera, pero renunció a ello por consejo de Walter Benjamin, quien juzgó excesivamente mediocre el libreto. La música continúa siendo su preocupación esencial hasta 1930 (Jiménez, 1977:15-16).

Por su parte, Martín Jay da la siguiente apreciación:

Como compositor, es posible que Adorno fracasara en última instancia, pero la formación musical que adquirió en Viena tuvo un profundo efec-

to en toda su obra posterior, no solamente como punto de apoyo cultural, sino también como modelo para su método teórico (Jay, 1998: 18).

Es posible que de estas dos apreciaciones antes citadas, sea la de Martin Jay la más descarnada, al señalarnos que Adorno como compositor, posiblemente y en última instancia habría fracasado. Ante este planteamiento nos formulamos las siguientes preguntas: ¿Mediante qué criterios se puede establecer el fracaso de un creador musical? ¿Cómo se mide la fama de un compositor inscrito en eso que se denomina la tradición académica, y cuya obra se va a desarrollar durante el complejísimo siglo xx? Y seguidamente nos seguimos preguntando si esa fama se medirá ¿por el número de discos vendidos? o ¿por los comentarios elogiosos aparecidos en los trabajos de historia de la música? o ¿por la frecuencia con que sus piezas son ejecutadas por solistas, grupos de cámara y orquestas?

En atención a las consideraciones antes expuestas, no deja de ser inquietante la valoración del célebre compositor Alban Berg con quien Adorno había estudiado composición en Viena, respecto del estreno, posible publicación y valor musical del primer cuarteto compuesto en 1923. De acuerdo con la versión recogida en el trabajo titulado *En tierra de Nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*, de Stefan Müller Doohm, la apreciaciones de Berg respecto de la pieza de Adorno fueron las siguientes:

Berg se manifestó de forma claramente positiva en una carta dirigida al siempre escéptico Arnold Schönberg a propósito de la ejecución de la obra de Adorno: «La ejecución del terriblemente difícil cuarteto de Wiesengrund fue una hazaña del Cuarteto Kolisch, que lo estudió en ocho días y lo presentó con toda la nitidez. Encuentro muy bueno el trabajo de Wiesengrund [...]». Al mismo tiempo, Berg escribió a Morgenstern que el cuarteto de Adorno era «un trabajo realmente magnífico, que

tuvo aquí gran éxito y que puede contar ciertamente con la más rápida incorporación de la Universal Edition». También manifestó su entusiasmo a los padres de Adorno, a quienes envió una tarjeta postal (Müller-Doohm, 2003: 145).

Este comentario de Alban Berg pareciera ofrecer alguna pista sobre las posibles cualidades de Adorno para la composición en el campo académico, aunque será el propio Berg quien con gran intuición logrará precisar el verdadero destino del futuro filósofo con respecto a la música al señalar lo siguiente: [...] *usted está llamado a realizar lo más elevado en ese campo del conocimiento más profundo de la música, y que cumplirá eso mismo en forma de grandes obras filosóficas* (Müller-Doohm, 2003: 146).

En última instancia, en estas líneas interesa establecer los puntos de conexión entre sus apreciaciones sobre la música desde la mirada filosófica y sociológica y su obra musical. Esta lectura que proponemos podría ser importante, por la circunstancia de tener en Theodor W. Adorno, el caso inusual de un compositor que va estructurando su obra musical al calor de un pensamiento filosófico y sociológico que en sus puntos generales se remite de manera continua al arte de los sonidos. En tal sentido, hay una estrecha relación entre el proceso de reflexión de factura socio-filosófica (que trasciende las esenciales referencias estéticas que —consciente o inconscientemente— subyacen en el compositor académico inscrito en la tradición musical de occidente), y el proceso creativo. Esto lleva a un intento por transcribir los contenidos de su pensamiento filosófico y sociológico en la textura musical de sus obras.

Por supuesto, cuando hablamos de transcripción, no nos referimos a una intención «escolar» y «mecánica» de traducir literalmente ideas, posturas, concepciones y diagnósticos ubicados en el campo de la sociología y la filosofía, a la lógica de ordenación

de los sonidos. La transcripción estaría ubicada en la intencionalidad subjetiva de Adorno, la cual, al calor de sus ideas sobre el «deber ser de la música», se traduce en diversas posturas:

1. En momentos se ajusta a una línea estético-política de protesta inocua, gestual y simbólica, ante las circunstancias negativas del mundo administrado y de la «ratio de la vendibilidad»². No por azar, Adorno explica la aparición, y a la vez ruptura que se realiza en la esfera de la música con el surgimiento de la atonalidad, como la manifestación de una posición *...defensiva contra la mercancía artística mecanizada* [...] para luego afirmar que *...no de otro modo reaccionó en sus orígenes la música radical, contra la depravación comercial del idioma tradicional* (Adorno, 2003: 15).

De esta forma la manifestación de esa música radical expresada en el atonalismo (y su formalización mediante el sistema dodecafónico) podría ser considerada como el obstáculo puesto a la industria cultural en la esfera musical.

2. Una segunda postura se asocia a la valoración del sistema dodecafónico («atonalismo» racionalizado) como la nueva etapa en el proceso de evolución histórica del «material musical»³. Esta postura está asociada a la concepción del desarrollo de la música occidental, orientado por un progresivo proceso de racionalización, bajo una dinámica en la cual, la organización de los sonidos estaría regida por sus propias leyes de movimiento, y donde el «automovimiento del mate-

² Esta postura queda expuesta en la *Filosofía de la Nueva Música* (1949). Ver versión publicada por la editorial Akal, *Obra completa N° 12*, p. 15.

³ Aunque posteriormente, el propio Adorno establecerá una posición parcialmente crítica respecto del uso la técnica dodecafónica.

rial» entraría en relación de correspondencia con las tendencias de la sociedad.

Estas apreciaciones con respecto al «deber ser de la música», en el marco de la industria cultural, tendrán su correlato en la obra musical «adorniana», aunque no de manera ortodoxa, guardando matices y flexibilidades creativas en algunos pasajes de sus piezas, al utilizar una organización de sonidos disociada de la «técnica dodecafónica», o inclusive, manteniendo una postura crítica ante la utilización mecánica del dodecafonismo, y el posterior «serialismo integrado».

Finalmente, para abordar estos aspectos haremos una breve revisión respecto de algunos puntos específicos vinculados a la visión de Adorno sobre la música desde el punto de vista filosófico y sociológico.

1. FILOSOFÍA MUSICAL ADORNIANA Y EL «MATERIAL MUSICAL»

La concepción de Adorno sobre la música desde el punto de vista filosófico, pasa necesariamente por tomar en cuenta su propuesta referida a la posibilidad de estudiar los procesos sociales a partir de la música entendida como una manifestación del espíritu de la sociedad. En tal sentido, nos señala que la música para su conformación, requiere de dos elementos: la subjetividad artística y el «material musical». Con la particularidad de establecerse entre ambos una relación dialéctica, y donde el «material musical» es considerado como un material histórico ya que en el mismo se sedimenta el espíritu objetivo de la sociedad.

Esta concepción comienza a ser esbozada por Adorno, en trabajos como «Música Nocturna» (1929), «Reacción y Progreso» (1930) —publicados en la revista *Anbruch*— y «El compositor dialéctico» (1934)⁴, este último dedicado a Arnold Schönberg. Posteriormente esta propuesta será definida de manera más orgánica en *Filosofía de la Nueva Música*.

En un esfuerzo de síntesis, podemos señalar que dicho planteamiento establece el proceso de interpretación de los elementos estilísticos y técnicos, así como la evolución de un compositor y su obra, analizando el comportamiento del creador ante el «material musical».

⁴ «El compositor dialéctico» fue publicado en el libro titulado *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, en septiembre de 1934. Para el presente artículo será utilizada la versión publicada por la editorial Akal, *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, pp. 211-217.

De acuerdo con esta idea, se produce una relación de contrarios entre dos elementos: a) El sujeto —donde reside la «intención compositiva» o fuerza del artista— y b) El objeto —entendido como «material compositivo»—. Insistiendo en la anterior formulación, el primer componente está vinculado a la subjetividad del artista, mientras que el segundo está asociado al material de composición, el cual se ha estructurado en el marco de un proceso evolutivo, antes que el creador lo utilice. Sin embargo, estos dos polos no deben ser vistos como elementos rígidos y separados; su operatoria se concibe como un proceso donde ambos se engendran mutuamente —de modo recíproco— de una manera histórica, ya que ambos elementos, también han sido engendrados «históricamente» (Adorno, compositor dialéctico: 215).

En este punto, Adorno le concede a Schönberg —en el marco de la relación dialéctica establecida entre el sujeto creador y el «material musical»— el mérito de haber logrado una especie de «autoconsciencia hegeliana», al desarrollar el sistema dodecafónico de composición entendido como «tecnología musical». Esta propuesta habría permitido superar los esquemas de funcionamiento del «material musical» en su anterior fase de desarrollo histórico, regido por la tonalidad y los mecanismos tradicionales de organización del sonido (construcción de líneas melódicas, armonía, contrapunto y formas musicales derivadas), donde Schönberg desempeñando el rol de sujeto creador, establece las reglas de estructuración del «material musical» en una nueva fase de su desarrollo, al diseñar una técnica que permite controlar racionalmente el «atonalismo», como superación de la tonalidad asociada a la tradición musical de occidente.

Por otra parte, la propuesta dodecafónica de Schönberg es valorada —a la luz del esquema «adorniano»— como el punto máximo de racionalización de la música, ya que ofrece la posibilidad —tal como señala Adorno— de control por parte del:

... hombre para disponer de su música, la cual otrora comenzó mítica-mente, se suavizó hasta convertirse en reconciliación, se enfrentó a él como forma y, por fin, le pertenece gracias a un modo de comportamiento que toma posesión de ella en la medida en que pertenece por entero a ella (Adorno, 2008a: 217).

Esta circunstancia llevaría a considerar un cambio en la potencial posibilidad del creador musical, ya que a partir de Schönberg la historia de la música no sería ya *... un destino, sino que se subordinará a la consciencia humana* (Adorno, 2008a: 217).

Aunque para esta primera aproximación hemos acudido al texto titulado «El compositor dialéctico» (1934) la idea sobre el «material musical» comienza a ser requerida en trabajos anteriores como «Música Nocturna»⁵ en el cual plantea su existencia como algo «históricamente preformado» y en el artículo titulado «Reacción y Progreso»⁶, donde se utiliza dicha idea con el objeto de establecer los posibles parámetros que permitan determinar el estado de progreso o de reacción en la obra de arte —específicamente en la música—. De esta forma, en el texto antes mencionado, el autor aporta dos ideas cardinales:

1) *El escenario de un progreso en arte no lo proporcionan sus obras aisladas, sino su material...; 2) [...] la historia se ha sedimentado en las figuras en la que él [el material] se enfrenta al compositor* (Adorno, 2008d: 147). En otras palabras, las modalidades en las que los so-

⁵ «Música Nocturna» [Nachtmusik] se publicó en la revista *Anbruch* XI, cuaderno n° 1 correspondiente al año 1929. Para el presente artículo será utilizada la versión publicada por la editorial Akal, *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, pp. 59-67.

⁶ «Reacción y Progreso» [Reaktion und Fortschritt] se publicó en la revista *Anbruch* XII, cuaderno n° 6 correspondiente al año 1920. Para el presente artículo será utilizada la versión publicada por la editorial Akal, *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, pp. 147-153.

nidos aparecen organizados potencialmente de acuerdo con los procedimientos, estilos, fórmulas, y leyes (lo cual equivale al tipo de material en un estadio determinado de la evolución musical) y de las cuales va a disponer el creador musical para el proceso de composición, vendría a ser el espacio donde se sedimenta la historia. Esta última afirmación —que es crucial— viene a reforzar la posibilidad —mencionada al comienzo— de comprender procesos histórico-sociales a partir de la música misma.

Adorno llega finalmente a su explicación de la idea de «progreso» en música, el cual se produce en el momento en que un compositor utiliza ... *el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica* (Adorno, 2008d: 147). Así, la libertad de un creador radica en la dialéctica interna del material. Esta última reflexión aparentemente revela una lógica inmanente al material mismo, y ello viene a sumar una nueva dimensión en los procesos de cambio de la música. En otras palabras, al primer nivel de la relación dialéctica que se establece entre subjetividad del artista y el «material musical», debemos agregar un segundo nivel de relación dialéctica existente sólo en dicho «material», y cuyo movimiento se produce en el mismo sentido del movimiento registrado en la sociedad.

Esta propuesta, en *Filosofía de la Nueva Música*, es profundizada en lo que respecta al «material musical», ya que este último va a ser dotado de una autonomía que consiste en que dicho material obedece a un proceso de desarrollo interno con sus «propias leyes de movimiento», donde éste se supera a sí mismo, en el marco de relaciones dialécticas. Pero además, esa especie de auto-desarrollo está en relación de correspondencia con el sentido histórico de la sociedad, más allá de las intenciones del compositor.

Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el «material» mismo es espíritu sedimentado, algo prefor-

mado socialmente, por la conciencia de los hombres. En cuanto a subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente. Por eso la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contraponen como algo meramente externo, heterónimo, como consumidor u oponente de la producción (Adorno, 2003: 38-39).

En otras palabras, más allá de la acción del compositor para el proceso de creación de la obra, el «material musical» —con el cual el creador establece relaciones dialécticas—, posee un desarrollo propio, es decir, una lógica inmanente, propia, que por otra parte, está tipificada por un constante cambio, evolución, transformación y superación, desde la antigüedad griega hasta nuestros días. En este sentido, Adorno observa en la evolución del material, el desarrollo de un proceso que en última instancia debería derivar en su racionalización definitiva, momento en el cual el hombre como sujeto habría logrado el control total de los mecanismos de estructuración del discurso musical «académico».

En este punto es importante establecer las raíces de esta concepción «adorniana» en los planteamientos expuestos por el también sociólogo alemán Max Weber, quien en su ensayo «Bases sociológicas y racionales de la música», señala que la evolución de la música en occidente tiene como base evolutiva un progresivo proceso de racionalización. De hecho, Weber apuntaba que la configuración de las escalas, la utilización del intervalo de B^º, la codificación de la notación musical, la utilización del penta-

grama, la teoría de los armónicos; todos estos elementos no son más que la expresión de una organización «racionalizada» de la música. En tal sentido, Adorno reconoce sus deudas con Weber al apuntar lo siguiente:

Max Weber, autor del proyecto más comprehensivo y ambicioso de una sociología de la música hasta la fecha —ahora se encuentra impreso como apéndice en la nueva edición de «Economía y sociedad—, resaltó la categoría de la racionalización como la categoría decisiva desde el punto de vista de la sociología de la música y con ello se opuso al irracionalismo dominante en la consideración de la música, sin que, por lo demás, su ricamente documentada tesis hubiera cambiado mucho en la religión burguesa de la música. La de la música es, incuestionablemente, la historia de una racionalización progresiva (Adorno, 2006a: 13-14).

En este orden de ideas, es importante establecer una mayor clarificación respecto del concepto de «material musical», para lo cual, Adorno sugiere que dicho material contemplaría los siguientes componentes:

- a. Las formas de utilización del sonido, lo cual se refiere a las alturas, duraciones y timbres.
- b. Los tipos de conexiones que se pueden realizar entre estos sonidos, referido a la construcción de líneas melódicas, tipos de escalas (tonales, modales, cromáticas, de tonos enteros), disposición simultánea (mediante las reglas de la armonía para su organización vertical y del contrapunto para su organización horizontal) y estructuras rítmicas entre otros elementos.
- c. Las estructuras de organización más complejas referidas a las formas musicales (fuga, forma sonata, rondó, temas con variaciones), géneros (música instrumental, vocal —según la

instrumentación—, profana o religiosa —según la función social—) y estilos (barroco, clásico, romántico, etc.).

Pero el punto fundamental en la apreciación «adorniana» se centra en los siguientes aspectos:

1. El material ha estado sometido a variaciones y cambios en el marco de su propio proceso de evolución histórica, generando transformaciones en los procedimientos y formas de organización del sonido.
2. Hasta el advenimiento de la música contemporánea y las vanguardias del siglo xx, el «material musical» en cuanto a su utilización por parte del sujeto creador (compositor) estuvo sometido a formas de regulación socio-históricas, que condicionaban su utilización en el proceso creativo, circunstancia que llevó a Adorno a afirmar que la historia se sedimentaba en las figuras (entendidas como todos los parámetros sonoros, estructuralmente regulados que se agrupan en el «material musical») a las cuales el compositor se debía enfrentar.
3. El carácter histórico del material por vía de las regulaciones socio-históricas, (o la sedimentación de lo histórico en el material como suele señalar Adorno) puede ser entendido como las exigencias sociales —estructuradas en una época específica— que condicionaban al compositor a usar el «material musical» de una manera limitada, y que eran motorizadas por agentes sociales como el público (o segmentos de la sociedad) al cual iba dirigida la música, o las entidades que formaban parte del «circuito de circulación social de la música» como podrían ser la iglesia, la clases dominantes de la época, el rey, los cortesanos, o el gusto socio-estético estructurado por la crítica musical. Intentando elaborar una metáfora visual, lo histórico-social que se sedimenta en la música, no se va a ubicar tanto en

los sonidos, como en los espacios y distancias existentes entre los sonidos en el marco de una construcción melódica o en un tejido sonoro armónico o contrapuntístico, y las posibles sucesiones o encadenamientos. En esos espacios y distancias entre los sonidos, en esas sucesiones y encadenamientos posibles —regulados socialmente por diversos agentes sociales— era donde se objetivaban las exigencias históricas que la sociedad —en un momento histórico concreto— podía permitir y tolerar.

4. La incursión del sujeto para el proceso de creación, en el marco de la cultura occidental, va a implicar su necesaria confrontación con un momento histórico específico de desarrollo del «material musical», que ha sido objeto de cambios en el proceso de autorregulación permanente del material mismo. En consecuencia, de la relación dialéctica entre el sujeto y el «material musical», se podrían registrar cambios en las estructuras y principios que rigen la organización del material, en función de contribuir al proceso de racionalización de la música entendido como el «telos» del «material musical» mismo en occidente. En otras palabras, a lo largo de la historia de la música, en distintos períodos y estilos, se han producido relaciones dialécticas entre el sujeto creador y el «material musical» (utilizado en el momento de mayor desarrollo). Estas relaciones han dado lugar a una transformación de las reglas de organización del arte de los sonidos, propiciando un avance en la lógica del «material». Sin embargo, dicho desarrollo también ha sido obstaculizado por variables de factura sociológico-contextuales. Pero estas modalidades van a ser expuestas y argumentadas por Adorno en sus trabajos y propuestas relacionadas con su enfoque sociológico de la música.

2. LA VISIÓN DE ADORNO SOBRE LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

Las propuestas del filósofo de la Escuela de Frankfurt en lo que a sociología de la música se refiere, se pueden dividir en diversas áreas que se interconectan de manera no esquemática aunque guardan una relación orgánica. En tal sentido, dada su complejidad las resumiremos en los siguientes puntos: a) Planteamientos de corte teórico que abordan la relación entre música y sociedad; b) Diagnósticos y apreciaciones referidas a la relación entre la música y el entorno social e histórico; c) Consideraciones sobre la música como mercancía; d) Elaboraciones sobre la tipología del oyente y la «audición estructural».

Sobre el primer punto, Adorno aplica conceptos del marxismo vinculados a la categoría de Formación Económico-Social, para lo cual establece en primer lugar, la presencia —en el circuito social de la música— de las fuerzas productivas musicales que comprenden los procesos de composición, el trabajo artístico de los músicos ejecutantes que reproducen la música, la técnica de composición, la capacidad interpretativa, y los procedimientos de reproducción mecánica. A esta primera instancia se suman las relaciones musicales de producción, referidas a las condiciones económicas e ideológicas a las que estará sujeto el discurso musical, además de la mentalidad musical y el gusto de los receptores (oyentes) (Adorno, 2009: 419).

Vistas estas categorías basadas en el marxismo —y cuya adecuación podría llevar a una comprensible contrariedad asociada a una casi ingenua ortodoxia teórica— Adorno establece un vínculo entre

el planteamiento filosófico sobre la música (sujeto creador y «material musical») y los conceptos sociológicos para el análisis social del hecho musical (fuerzas productivas musicales y relaciones musicales de producción) con lo cual agrega una parcial modificación al esquema inicialmente descrito. Tal vínculo es expuesto por Adorno al señalar que el «material musical» (y los procedimientos musicales) equivale a hablar de fuerzas productivas técnicas de la música. En esta segunda propuesta, las fuerzas productivas musicales estarían integradas por las «fuerzas productivas técnicas de la música», y las «fuerzas productivas subjetivas» vinculadas a la manera cómo reacciona el compositor. Adorno describe este vínculo entre material y fuerzas productivas técnicas en los términos siguientes:

El material sonoro cada vez disponible es distinto en distintas épocas; y de sus diferencias no se puede prescindir en la forma compositiva concreta. El material no puede concebirse de otro modo que como aquello con lo que el compositor opera, trabaja. Éste, sin embargo, no es nada menos que el estado objetual y de manera crítica reflejado de las fuerzas productivas técnicas de una época, con el cual los compositores se encuentran cada vez (Adorno, 2006b: 513).

Sin embargo, esta conexión entre el planteamiento filosófico y el planteamiento sociológico no es aplicada de manera sistemática en los análisis sociológicos dirigidos a casos concretos del quehacer musical en el marco de la sociedad.

Seguidamente, y retomando el primer modelo expuesto, para lo cual Adorno establece una mediación recíproca (entre fuerzas productivas musicales y relaciones musicales de producción), se producen una serie de interacciones de distinta factura entre estos dos ámbitos, pudiéndose registrar cambios en las relaciones musicales de producción por la incidencia de las fuerzas produc-

tivas musicales, o por el contrario, se pueden experimentar avances o retrocesos en las fuerzas productivas musicales como efecto de las relaciones musicales de producción. Para una mejor comprensión de este modelo se expondrán algunos de tipos de relaciones desarrolladas por Adorno.

a) La primera modalidad se refiere a los posibles cambios ocurridos en las relaciones musicales de producción, como efecto del avance registrado en las fuerzas productivas musicales. En este punto, uno de los casos planteados por Adorno es el referido a la transformación en el gusto del público —instancia ubicada en las relaciones musicales de producción—...*gracias a las grandes producciones, de forma abrupta, por ejemplo en Wagner (Adorno, 2009: 420)*. En este caso, las innovaciones planteadas durante la segunda mitad del siglo XIX por el compositor alemán Richard Wagner en el «material musical», habrían dado lugar a un discurso sonoro que independientemente de las propuestas innovadoras, logra cimentar una nueva estructura de percepción en el público receptor de la época, sin llegar a violentar ciertas modalidades de lo que Adorno denomina la «escucha rutinaria». Entre las nuevas propuestas de Wagner se apunta el uso del cromatismo, la orquestación, el uso dinámico de distintos centros tonales, una estructuración específica de la forma musical y la readecuación del *leitmotiv*. No por azar Adorno en su estudio titulado *Ensayo sobre Wagner*, considera que el mencionado compositor alemán desplazó *...los restos feudales del material musical (Adorno, 2008: 48)*.

En el antes citado estudio, Adorno registra un avance en las fuerzas productivas musicales en el área de la construcción melódica —entre otros parámetros musicales—, constatable en la

superación de las estructuras melódicas creadas por los compositores germanos anteriores a Wagner:

Frente al melodismo de sus precursores alemanes, que se limita en parte por voluntad, en parte por necesidad, y especialmente frente a las óperas favoritas de la primera mitad del siglo XIX, la concepción wagneriana de los complejos melódicos expansivos significa progreso en un sentido análogo, y también análogamente sospechoso, al auge industrial de la era bismarckiana frente al mundo anterior a la Revolución de Marzo de 1848. En los pasajes más logrados de Los maestros cantores, en el tercer acto de Sigfrido, a veces también en La valquiria, Wagner alcanza, en efecto, una flexibilidad melódica de índole desconocida: como si el motor melódico se liberara de las cadenas del pequeño periodo, como si la violencia del impulso y de la expresión fuera más allá de las divisiones y relaciones de simetría convencionales (Adorno, 2008: 54).

En el marco de esta consideración específica, Adorno reconoce que las innovaciones del «material musical» introducidas por Wagner contemplaban la necesaria asimilación del público, mediante la «imbricación de lo viejo y lo nuevo» ofertando estímulos novedosos, sin perder de vista la exigencia social de no ...*violentar los hábitos de escucha rutinaria* (Adorno, 2008: 49) tal como se señaló anteriormente.

La estructuración de la propuesta estética «wagneriana» y su inserción en el gusto del público es descrita en los términos siguientes:

En la atmósfera wagneriana [...] cuanto más progresan la tecnificación de la obra de arte, la planificación racional del procedimiento y, por tanto, el efecto, tanto más ansiosamente su música medita cómo parecer espontánea, inmediata, natural, y cómo disimular la voluntad de estructuración (Adorno, 2008: 49).

b) Una segunda posibilidad presentada por Adorno tiene un carácter inverso al anterior: las relaciones musicales de producción vendrían a potenciar el despliegue de las fuerzas productivas musicales. Esta segunda modalidad se corresponde con el caso del compositor alemán Richard Strauss, quien por la utilización de las técnicas de composición para abordar el proceso creativo encarnaría las fuerzas productivas, en tanto que las relaciones musicales de producción estarían vinculadas a las condiciones generadas por el ascenso (como señala Adorno) de la burguesía alemana y la influencia de esta clase social en el gusto de la época:

En ocasiones, no obstante, las relaciones de producción han potenciado también las fuerzas productivas. Sin el ascenso de la alta burguesía alemana, y sin su influencia en las instituciones y en el gusto, Richard Strauss sería inconcebible (Adorno, 2009: 421)

En otras palabras, el contexto ofrecido por la existencia de la «alta burguesía alemana», registrable en la influencia de dicha clase social para la aparición de instancias socio-musicales, además del influjo —quizás no programado e intencional, pero inconscientemente espontáneo— en la estructura del gusto de la época, habría generado las condiciones de posibilidad para el despliegue compositivo de Strauss como sujeto creador y su inserción social en la relaciones de distribución y consumo —de corte académico— mediante la colocación de su música en el mercado de la oferta y la demanda musical.

Richard Strauss, quien en el campo de la música del siglo XX es el primer compositor que muestra los gestos de un «industrial idealizado» (Adorno, Richard Strauss: 576) habría estado ... *contaminado por aquel progreso burgués que, en cuanto el de los intereses particulares dominantes, contenía en sí la regresión* (Adorno, 2006b:

579). Esa «regresión» entendida como línea social, es asumida por Strauss al desvincularse del uso de los materiales musicales asociados a los elementos de vanguardia. De este modo complace las necesidades del oyente burgués a cambio de una estabilidad socioeconómica; hecho que no pone en discusión la calidad estética de su obra, aunque se distancie parcialmente de la «legalidad inmanente» que tiene el arte por su relación con «el contenido de verdad».

c) Adorno también señala una tercera posibilidad en la cual las relaciones musicales de producción ... *son capaces de encadenar a las fuerzas productivas* (Adorno, 2009: 420), *circunstancia* que, desde la aparición de este planteamiento y hasta nuestros días, domina el escenario social de la música, y donde el «mercado musical» habría obstaculizado la plena expansión de la lógica del progreso en los procesos y en las técnicas de composición.

En este punto, las exigencias de la industria cultural van a generar productos de fácil consumo por parte de las masas amorfas e inconscientes, donde no se exige un elevado componente estético que dificulte su decodificación y que, inclusive, pueda ser consumido en estado de distracción. Esta lógica en el campo de la música habría dado lugar a dos procesos paralelos y opuestos entre sí: por una parte, el desarrollo de la música académica de vanguardia en el siglo xx, en estado de total asilamiento respecto del público, y por otra, una adecuación a las exigencias del mercado de la música ligera. Sin embargo, Adorno aclara que inclusive antes del siglo xix se comienza a configurar un circuito económico-musical que exigía que los compositores se adecuasen a las exigencias de éste. De tal forma, *...numerosos compositores [...] tuvieron que reprimir en sí mismos lo que se les hubiese antojado hacer debido al apremio de la adecuación* (Adorno, 2009: 420).

La necesidad del mercado musical en la esfera del capitalismo, conlleva la aparición de mecanismos de estandarización con una serie de requisitos para la creación de canciones de moda o canciones «estándar» como prototipo fundamental, donde la letra y la melodía deben mantener un esquema fijo (estricto y flexible) en contraste con «las canciones serias» en las cuales al compositor se le permitiría una «configuración libre y autónoma» pero sin estar en función de las posibilidades de consumo del público masivo (Adorno, 2009: 204). El esquema para la creación de canciones «estándar» tendría las siguientes características:

... que el estribillo conste de 32 compases, con un bridge [puente], una parte en el medio que conduzca a la repetición. Los distintos tipos de canciones de moda están también estandarizados, [...] como son las canciones para la madre, las que celebran los amigos de la vida hogareña, las canciones estúpidas y novelty-songs, las pseudocanciones para niños y los lamentos por la pérdida de una amiga, quizá el tipo más difundido de todos y para el cual ha arraigado en América el estrambótico nombre de ballad (Adorno, 2009: 204).

A estas primeras normas se agrega un esquema «estándar» para la construcción de los «puntos extremos métricos» y armónicos que condicionan el comienzo y el final de cada una de las partes de la «canción de moda» a ser creada bajo la idea de unas estructuras simples y básicas, sin introducir novedades importantes, o en todo caso «efectos calculados» (Adorno, 2009: 204).

Sobre las posturas críticas del filósofo de Frankfurt respecto de la «música estándar», también se debe tomar en cuenta la concepción que manejaba sobre la competencia estética del oyente, la cual habría disminuido en cuanto a la posibilidad de poder llevar a cabo lo que denominaba como «audición estructural» en oposición a la «audición atomística», circunstancia explicable por la

impronta de la industria cultural y cuyas apreciaciones son fundamentales para la comprensión de la «tipología del oyente».

En el trabajo titulado «Pequeña Herejía» (de la serie de artículos publicados bajo el título de *Impromptus*⁷) Adorno desarrolla algunas de sus ideas respecto a este punto, definiendo la «audición estructural» como la capacidad de detectar las conexiones musicales presentes en una composición cuya disposición interior esté estrictamente hilvanada y configurada. En otras palabras, este tipo de «audición» estaría dirigido a las obras musicales con un alto grado de organización interna, tal como se señala en la conferencia titulada *Pasajes Bellos*⁸. En consecuencia, dichas obras entendidas como una totalidad, se despliegan en una lógica en la cual «el todo es algo en devenir», donde sus partes se articulan en una relación de lo anterior con lo posterior. Bajo esta

⁷ *Impromptus* es una colección de escritos sobre música en la cual se incluye el trabajo titulado «Pequeña Herejía» [Kleine Häresie], publicado en *Wege und Gestalten*, Biberach an der Riss, en septiembre de 1965. Para el presente artículo será utilizada la versión publicada por la editorial Akal, *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, pp. 319-328.

⁸ La conferencia *Pasajes Bellos* aparece publicada por la editorial Akal, *Escritos Musicales V, Obra completa N° 18*, en la sección dedicada a «Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas con ejemplos musicales». En la misma se mantienen los planteamientos del trabajo titulado *Pequeña Herejía*, pero con la ventaja de haber agregado una serie de ejemplos musicales integrados por fragmentos de obras de Bach (5ª Suite Francesa en sol mayor; Passepied de la Obertura Francesa; El Clave Bien Temperado, II volumen, fuga en mi mayor; El clave bien temperado, I volumen, fuga en fa sostenido mayor), Haydn (aria de las Estaciones), y Mozart (Cuarteto de las disonancias en do mayor; Trío con piano en mi mayor; Sonata en la mayor para violín y piano) entre otras piezas y compositores. La importancia de esta conferencia publicada en el año 1965, es que Adorno realiza comentarios sobre los distintos ejemplos, ilustrando la idea de «Audición Estructural».

organización, la percepción de la obra exige una audición en la cual el instante en que se percibe el «presente musical» requiere necesariamente que el oyente establezca la conexión con lo previo y, «anticipadamente» con lo posterior (Adorno, *Pasajes Bellos*: p. 727). Esta forma de audición permitiría conocer la «lógica musical» de cada pieza, asignando al oyente el rol de organizador de la pieza en el momento de realizar la escucha.

Como resultado, la «audición estructural» se contrapone a la «audición atomística» de carácter pasivo, y sin capacidad subjetiva para establecer una síntesis musical. Este último tipo de audición es descrito por Adorno en cuanto a su funcionamiento y difusión social en los términos siguientes:

El comportamiento atomístico, que sigue siendo el más difundido, seguramente aquel con el que especula la música ligera y que ésta cultiva, se convierte en un goce sensorialista, paladeador [...] Quien oye atomísticamente no es capaz de percibir sensiblemente la música [...] como algo espiritual. Así se comportan los diletantes, que de grandes movimientos de compleja arquitectura desgajan melodías real o presuntamente bellas (Adorno, 2008c: 319).

Sobra decir que en el marco de la sociedad administrada la «audición atomística» es la que rige en el comportamiento de los diversos estratos sociales. Esta circunstancia fue planteada por Adorno en el año 1938 al analizar «la regresión de la escucha», como un hecho vinculado a la influencia de la mercancía sobre la vida musical⁹.

⁹ Theodor Adorno aborda este fenómeno en el trabajo titulado *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* elaborado en Estados Unidos e incluido posteriormente en una serie de ensayos bajo el título de *Disonancias*. Para efectos del presente artículo acudiremos a la versión publicada por la editorial Akal, *Obra completa N° 14*, pp. 15-50.

En este sentido, Adorno establece puntos de conexión entre el planteamiento de Marx sobre el carácter fetichista de la mercancía entendido como ... *la veneración de lo hecho por sí mismo, lo cual se enajena de igual manera como valor de cambio entre productores y consumidores...* (Adorno, 2009a: p.25) y la vida musical, dominada por «la forma de la mercancía». Esta reflexión comienza a ser desarrollada por Adorno en los Estados Unidos, al detectar que el arte de los sonidos estaba al servicio de los anuncios, tanto para el caso de la música seria —donde lo publicitario se «decolora» pero manteniendo dicha función— como en el circuito de consumo asociado a la música ligera —donde la función publicitaria opera de manera contundente—. Pero en este punto, Adorno observa que para el caso de los bienes culturales de consumo, el valor de cambio de la mercancía se impone de manera particular, ya que el producto cultural-musical, bajo la configuración de la mercancía, aparece como ajeno a la coerción que se desprende del intercambio que opera en el mercado, y cercano al valor de uso que ofrecen los «bienes» propiamente dichos. Esta circunstancia sería la evidencia de un particular proceso en el cual el valor de cambio «asume falazmente» la función de valor de consumo (o valor de uso), operando la fuente de placer no en el uso del bien de consumo adquirido (valor de consumo o valor de uso de la mercancía musical), sino en la adquisición del producto musical mediante el pago de dinero (valor de cambio). Adorno explica este proceso en los términos siguientes:

[...] a decir verdad, el consumidor adora el dinero que él mismo ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini. Literalmente, ha «tenido» el éxito que imparcialmente acepta como criterio objetivo y sin identificarse con él. Pero no lo ha «tenido» porque el concierto le haya gustado, sino porque compró la entrada. Y, sin embargo, en el ámbito de los bie-

nes culturales se impone el valor de cambio de manera particular. Pues este ámbito aparece en el mundo de la mercancía precisamente como si estuviera excluido del poder del intercambio, como algo inmediato a los bienes, y a esta apariencia es, nuevamente, a lo único que deben los bienes culturales su valor de cambio...(Adorno, 2009a: p.25).

Esta operatoria sería, según Adorno, la que:

[...] constituye el carácter fetichista específico de la música: los afectos, que se asocian al valor de cambio, generan la apariencia de lo inmediato, mientras que la falta de referencia al objeto desmiente de inmediato esta apariencia. Su fundamento estriba en la abstracción del valor de cambio. De dicha substitución social depende toda posterior satisfacción «psicológica» (Adorno, 2009a: p.25).

Como efecto del «fetichismo» de la música se consolida la «regresión de la escucha» —para la «música seria»— entendida como pérdida de libertad de elección y responsabilidad, carencia de la capacidad para el logro de un conocimiento musical consciente, e inclusive, de negación ante la posibilidad de adquirir dicho conocimiento, asumiendo una «audición atomística» enmarcada en la «escucha regresiva», en tanto que para la música estandarizada el proceso perceptivo se ajusta a una escucha con ausencia de concentración ante la poca exigencia de los productos normalizados (Adorno, 2009a: p.37-38).

Con base en las apreciaciones anteriores Adorno plantea las tipologías del oyente, también denominadas como tipos de comportamiento musical. En tal sentido, es importante advertir que dicha propuesta es «meramente ideal», y que pretende cubrir un público receptor que va desde el oyente que ejecuta la «audición estructural», hasta los sectores sociales en los cuales se observa una «absoluta falta de comprensión».

A partir de estas consideraciones, Adorno apunta la siguiente tipología y sus características:

- *El oyente experto*: Se caracteriza fundamentalmente por llevar a cabo una «audición estructural», pudiendo percibir de manera espontánea el decurso de la música, además de identificar los «momentos sucesivos», logrando captar el sentido de la pieza al hilvanar las líneas y estructuras sonoras con los eventos musicales previos y posteriores. Este tipo de oyente estaría representado fundamentalmente por los músicos profesionales. En todo caso, Adorno advierte sobre la imposibilidad de lograr un público global que guarde estas características:

... quien quisiera hacer expertos de todos los oyentes, se comportaría de un modo inhumano y utópico bajo las condiciones sociales existentes. La compulsión que la forma integral de la obra ejerce sobre el oyente es incompatible no sólo con su condición, su situación y la situación de una formación musical no profesional, sino también con la libertad individual (Adorno, 2009: 182).

- *El buen oyente*: Logra una audición mediante la cual establece —de manera espontánea— conexiones entre los componentes musicales de la obra, pero sin tener conciencia de las consecuencias estructurales por la falta de conocimientos asociados a la técnica musical. Adorno ilustra este caso señalando que *el buen oyente* percibe la música de la misma manera como percibe la propia lengua, la cual es decodificada sin necesidad de manejar conocimientos de gramática y sintaxis.
- *El consumidor cultural*: Uno de sus principios se resume en concebir la música como un bien cultural que debe ser tomado en cuenta por su valor social, aunque se pueden observar

comportamientos que van desde una audición seria hasta una actitud asociada a un «esnobismo vulgar», y donde la «audición estructural» es sustituida por conocimientos biográficos sobre los compositores y los intérpretes. En consecuencia, al realizar una «audición atomística», la captación de la obra es fragmentada, seleccionando los pasajes más populares, los momentos grandiosos o las «melodías presuntamente hermosas» de las obras. Por otra parte, además de caracterizarse por el ejercicio de una audición compulsiva y un irrefrenable consumo de discos, su asistencia a los conciertos tiene por objetivo captar la sonoridad de un violín, o la afinación del piano, antes que las cualidades de los ejecutantes, por lo cual es denominado como «el hombre de la valoración».

El oyente emocional: Como su nombre lo indica, el «accionamiento de emociones instintivas» es el eje de su percepción musical. Sobre sus rasgos y comportamiento Adorno señala que este tipo de oyente reacciona [...] de manera particularmente acentuada a una música de tintes manifiestamente emocionales, como la de Chaikovsky; su llanto es fácil de provocar (Adorno, 2009: pp. 184-185). En consecuencia, la música deviene en el espacio que le permite volcar sus emociones, o para percibir en el arte sonoro las emociones ausentes en sus vivencias personales. *El oyente emocional*, por ende, descartaría toda posibilidad de aproximación a una «audición estructural», ya que la música es un medio para llevar a efecto «su propia economía instintiva».

El oyente estático-musical o resentido: Opuesto a lo que Adorno denomina como «vida musical oficial», sus gustos van dirigidos a la escogencia de obras musicales correspondientes a períodos anteriores que en principio estarían «protegidos del carácter dominante de la mercancía». Según Adorno, este tipo de oyente centra su interés en compositores del período ba-

rroco como Bach, o asiste a conciertos realizados en las iglesias. Poseedores de cierta formación en la práctica de la música, su estrato social predominante se ubica —para el momento en que se realiza esta tipología— en la pequeña burguesía «elevada».

- *El oyente entretenido*: Dirige su atención a la música asociada al «entretenimiento», conformando el segmento social más amplio. Por otra parte, su aproximación a la escucha opera como una «fuente de estímulos», o como «relajante confort», adoptando una actitud pasiva o manifestando una franca oposición al esfuerzo que puede implicar la percepción de la obra de arte, además de ejecutar una audición tendiente a la dispersión o a la desconcentración. Para una descripción adecuada de esta tipología se hace indispensable la conexión con los medios de comunicación de masas, como el cine, la radio, la televisión, etc.

Adorno finalmente incluye un sector denominado como *indiferente, no musical y antimusical*, que incluye a los individuos no vinculados con ninguna de las anteriores modalidades.

En todo caso, Adorno advierte que la anterior propuesta no tiene ninguna intención ofensiva contra aquellos que se ubican entre los diversos tipos de escucha «negativamente descritos», agregando que sería un contrasentido pensar que los seres humanos existen para «escuchar correctamente». En este orden de ideas, las diferencias entre los tipos de «escucha» tendrían su explicación, según Adorno, en una serie de factores como la separación entre el trabajo manual e intelectual, la división del arte en «elevado e inferior», la pseudocultura socializada y ... *finalmente en el hecho de que una conciencia correcta no es posible en un mundo falso y de que los modos sociales de reaccionar a la música se hallan bajo el hechizo de la falsa conciencia* (Adorno, 2009: 195).

3.1. El diagnóstico «adorniano» sobre la música

Con base en las anteriores referencias sociológicas y filosóficas, la apreciación de Adorno respecto de la situación de la música inscrita en la tradición de occidente¹⁰ estaría asociada —en principio— a un escenario de crisis irreversible que se manifiesta en la imposibilidad de dar lugar a una «configuración consistente y con sentido», al endurecimiento y nivelación comerciales de la vida musical, y a la ruptura entre la producción autónoma y el público —tal como lo plantea en su ensayo titulado *Sobre la relación actual entre filosofía y música*—. Esta circunstancia es descrita brevemente por el filósofo alemán en los términos siguientes:

Mientras la omnipresente e inevitable música se instala a sí misma como un sólido pedazo de vida, un bien de consumo entre otros, estandarizado por los productores, y se despoja de todo lo que trasciende el servicio y el fraude al cliente, se vuelve cómica (Adorno, 2001b: 156).

La «comicidad» señalada por el autor, equivale a la «risa» crítica y desesperanzada que provoca la contradicción en la cual, por una parte, la música habría adquirido el carácter de mercancía —fenómeno que se ha hecho extensivo a la totalidad de la sociedad—, en situación de desgaste, y las espasmódicas manifestaciones de la música como arte autónomo con la confección de obras que buscan desplegarse «según su propia ley», sin regirse por las exigencias de la industria cultural, pero en una circunstancia signada por el aislamiento y por la incomunicación con el público. La «comicidad adorniana» sería una muestra de

¹⁰ Entendida como la música «seria» o «clásica» que es el término utilizado por el público común al que Adorno denomina como «barbarie informada».

manifiesta ironía al observar el proceso de integración del arte musical occidental «en la mediocre cotidianeidad de una vida falsa».

El diagnóstico de Adorno, cuyos puntos fundamentales se pueden detectar en diversos textos de corte sociológico, filosófico y de crítica musical, es la expresión de una circunstancia que entra en contradicción con lo que para este autor debía ser la praxis de la acción estética. Dicha praxis es planteada en términos de una posible intervención del arte —en general y de la música en particular— en el tejido social, ante las manifestaciones concretas del mundo administrado en el contexto del capitalismo (aunque esta posición será objeto de cambios y matices en trabajos posteriores). Uno de los textos donde se esboza esta postura fue el publicado en 1932 bajo el título *Sobre la situación social de la música*, en el cual plantea como interrogante principal hasta qué punto la música, en la medida en que pueda tener alguna incidencia en el proceso social, estaría en condiciones de intervenir como arte.

Este planteamiento pasa por una comprensión de las dos modalidades en las cuales —bajo su aspecto social— puede dividirse la esfera musical, la cual estaría integrada por la práctica propiamente musical, la producción y el consumo, y cuya acción va dirigida al tejido social. De esta posible división se registra la presencia de una primera modalidad que, tal como lo describe Adorno ... *reconoce sin más el carácter de mercancía y, renunciando a toda intervención dialéctica, se orienta por las demandas del mercado* (Adorno, 2011c: 766). Como es obvio, la segunda modalidad se opone a la primera, pero le asigna una serie de roles que llevan a asumir la práctica musical como una forma de teoría social, postura que a su vez vendría a ser la consecuencia del rol que la música debería jugar en el mundo administrado:

[...] aquí y ahora la música no puede representar nada más que en su propia estructura las antinomias sociales que tienen también la culpa de su aislamiento. Será tanto mejor cuanto más profundamente pueda conformar en su figura el poder de esas contradicciones y la necesidad de su superación social; cuanto más puramente exprese, en las antinomias de su propio lenguaje formal, la necesidad del estado social y en la escritura cifrada del sufrimiento llame al cambio. No le conviene quedarse mirando con confuso espanto a la sociedad: cumple su función social más exactamente cuando en su propio material y según sus propias leyes formales lleva a la representación los problemas sociales que ella contiene en sí hasta en las células más íntimas de su técnica. La tarea de la música en cuanto arte entra, por tanto, en cierta analogía con la de la teoría social (Adorno, 2011c: 764).

Con base en esta aproximación entre teoría social y música, se exige al arte de los sonidos que adopte el «carácter de conocimiento», mediante la estructuración, en el «material musical», de soluciones equivalentes a teorías. En otras palabras, a partir de la organización sonora del material musical, se buscaría la superación de lo que Adorno denominaba las «categorías burguesas fundamentales» asociadas a la música como la personalidad creativa, la expresión psicológica de dicha personalidad, los sentimientos privados, la «interioridad transfigurada», y elaborar una producción sonora con base ... *en principios constructivos sumamente racionales y transparentes* (Adorno, 2011c: 766).

Sin embargo, esta postura planteada por Adorno en el año 1932 debe ser contrastada con las reflexiones, discusiones y polémicas establecidas en los años 50 del siglo xx, con los jóvenes compositores inscritos en las corrientes musicales de vanguardia, vinculados a la Escuela de Darmstadt entre quienes se contaban Pierre Boulez, Luciano Berio, y Karl Heinz Stockhausen

entre otros¹¹. Estos exponentes de la música electrónica y del «serialismo integral» como procedimiento para el proceso creativo en el campo de la música «académica», fueron objeto de crítica por Adorno, entre otras razones por las consecuencias del «serialismo», el cual transformaba el proceso de composición musical en un ejercicio racional de organización de todos los parámetros musicales, debilitando la fuerza configuradora del sujeto compositor. Esta circunstancia por otra parte, anulaba los grados de libertad creativa logrados en la etapa del atonalismo libre por Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg.

La crítica de Adorno al «serialismo» integral como evolución radical del dodecafonismo, será expuesta entre otros materiales, en una conferencia dictada en el año 1961 bajo el título *Vers une musique informelle*, en la cual buscaba establecer cuáles podrían ser las líneas a seguir en un proceso creativo opuesto a lo «formal» del método serial, y donde lo «informal» operaría como una postura alternativa.

No obstante, Adorno no establece unos procedimientos técnicos de composición, sino que trata de expresar el espíritu y la intencionalidad de este tipo de música «aserial», como opuesta a la música «serial» o «formal»:

¹¹ Estos jóvenes compositores serían los precursores del «serialismo integral», cuyo principio partía de los planteamientos del método dodecafónico, en cuanto a la construcción de series de sonidos utilizando los doce grados de la escala cromática en combinaciones que no sugirieran la idea de tonalidad, pero con una ampliación, en cuanto a la construcción de «series» a otros parámetros musicales como el ritmo, el timbre, la dinámica, etc. El principio de organización musical expuesto, entre otros, por el compositor francés Pierre Boulez, se convirtió en una especie de dogma que generó un discurso musical de una alta complejidad.

... para aclarar mi concepción de una música informal no puedo presentar ni un programa de lo atemático, ni la ley de la probabilidad de los puntos sobre el papel de escribir, ni nada por el estilo. Me gustaría, sin embargo, acotar el horizonte de ese concepto. Lo que se denota es 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. (Adorno, 2006b: 506).

Si comparamos el anterior planteamiento —del año 1961— con la idea señalada por Adorno respecto de la música concebida como una especie de «teoría social» sonora, de la cual se debían desechar los elementos subjetivos como la «personalidad creativa», la «expresión psicológica de dicha personalidad» y los «sentimientos privados» (elementos que en su momento fueron expuestos de manera crítica en el texto del año 1932 y que debían ser sustituidos por «principios constructivos sumamente racionales y transparentes» lo cual equivale a hablar del «dodecafonismo» y el «serialismo»), se observan posturas contrapuestas.

Sin embargo, también se puede hablar de una evolución en su pensamiento estético-musical, donde los cambios detectados en los procesos socio-históricos, en las transformaciones operadas en el material musical como entidad dinámica, y en el proceso creativo mismo —con la necesaria relación entre los procedimientos compositivos y la creatividad del compositor— van a producir una reformulación de sus anteriores posturas. De hecho, Adorno debió confrontarse, como compositor, con el procedimiento dodecafónico y sopesar su viabilidad como herramienta para la composición, llegando a una posición crítica con dicho procedimiento y al «serialismo integral» como derivación.

Esta posibilidad de flexibilidad eventual se ve expresada en el propio proceso compositivo, ya que independientemente de sus posturas aparentemente rígidas respecto a la función de la música de corte académico, Adorno en el momento de componer ofrece respuestas variadas, que no se ciñen únicamente al atonalismo libre, o a la aplicación heterodoxa del dodecafonismo; también se observa la utilización del lenguaje tonal y de la armonía estructurada en tríadas y acordes tradicionales. En otras palabras, Adorno no es estricto en el seguimiento de ciertas pautas estéticas o sociológicas que él mismo formula, o que comparte, y el proceso de creación musical es llevado a cabo de manera íntima y personal.

Por tanto, se podría hablar de una primera postura en la cual establece una aproximación parcialmente cómplice con el método dodecafónico en sus momentos iniciales —y que aparece expresada en el texto titulado *Sobre el dodecafonismo* del año 1929— hasta las diversas reflexiones de carácter crítico (incluyendo la formulación expresada en *Filosofía de la Nueva Música*) y que tienen continuidad con *Vers una musique informelle* del año 1961.

En una sintética exposición de este proceso evolutivo, en el antes citado trabajo del año 1929, Adorno establece una suerte de legitimación del dodecafonismo al señalar que no se produce «ahistóricamente», sino que el material musical como producto histórico habría entrado en un proceso de desintegración —en lo que se refiere a los componentes asociados a la tonalidad— para dar paso al atonalismo libre y luego al método dodecafónico entendido como ... *la consumación racional de una coerción histórica que la conciencia más progresista emprende*. En este punto, el «dodecafonismo» tendría ... *su fundamento legitimador en el estado del material que Schönberg encontró y restauró* (Adorno, 2011a: 380)¹², o

¹² Adorno apunta, en el cuerpo del texto citado, que el estado del «material musical», para el momento previo en que Schönberg lo «en-

como ... *una libre consumación de lo históricamente necesario* (Adorno, 2011 a: 382).

La anterior exposición del cambio registrado en el «material musical» opera en conformidad con la concepción referida a la evolución histórica de dicho material hacia formas de mayor racionalización, de acuerdo con las tesis de Max Weber, y que como hemos apuntado anteriormente Adorno incorpora de manera efectiva. De hecho, cuando el método dodecafónico es valorado como «la consumación racional de una coerción histórica», se alude al punto culminante de la evolución de las escalas musicales en occidente —entendidas como formas de organización sonora— iniciada en la antigüedad con los modos griegos (lidio, dórico, frigio, locrio, etc.), los modos eclesiásticos en la edad media (vinculados inicialmente al canto ambrosiano, al canto gregoriano y reorganizados durante las reformas de Alcuino de York), hasta la formulación del sistema tonal con la aparición de la escala diatónica. De hecho, si intentamos leer este proceso asumiendo la perspectiva «adorniana» referida a la evolución dialéctica del «material musical», la serie dodecafónica (integrada por los 12 grados de la escala cromática) vendría a ser la «síntesis» de la escala diatónica mayor como «tesis», y su relativo menor como «antítesis», las cuales fueron una derivación de las relaciones dialécticas de los modos eclesiástico, provenientes a su vez de los modos griegos.

Esta pequeña odisea del «material musical» en clave «adorniana», y que guarda su relación de correspondencia con la odisea de la razón expuesta en *Dialéctica de la Ilustración*, establece una construcción lógica, evolutiva y racional de la música, en su marcha

«contra» —y lo «restaura»— era de total descomposición, circunstancia constatable en la desintegración de la tonalidad. Dicha desintegración se habría operado por la autonomización de los grados secundarios, y su no utilización en las funciones «cadenciales», entre otros procesos.

precisamente hacia una mayor «racionalización», y que surge como un pequeño «relato de emancipación» estético mediante el cual se lograría una mayor libertad creativa del compositor, libertad ya anunciada con la aparición del «atonalismo schönberiano», y cuya instrumentalización para su ejercicio se lograría mediante el método dodecafónico. Sin embargo, así como la razón en su «odisea» deviene en irracional, el «dodecafonismo» como el producto más acabado del proceso de racionalización de la música, —además de promesa de libertad para el compositor—, desemboca en la aniquilación progresiva del sujeto en el proceso de creación musical, mediante su coerción. De hecho, en *Filosofía de la Nueva Música*, afirma que en un intento de liberación, el dodecafonismo lo que logra es encadenar la música al tratar de liberarla:

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. Ésta, 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 (Adorno: 2003: 65).

Como se puede observar, estas apreciaciones dan cuenta de un cambio en la visión estética respecto del método dodecafónico, donde la carga de legitimidad histórica que se postulaba en el año 1929 se ve diluida por los resultados prácticos llevados a cabo por el propio Adorno al utilizar dicho procedimiento para su proceso de creación personal, y que abarca el grupo de obras que van del año 1925 al 1935; durante ese período, no hay una utilización ortodoxa y rígida del método¹³. De esa experiencia,

¹³ En este punto son esclarecedoras las apreciaciones ofrecidas por Pau Frau: *Paralelamente al intento de plasmar en la teoría ese acercamiento a*

tomará cierta distancia en cuanto a la operatividad del procedimiento planteado por Schönberg para la orientación compositiva y de creación, distancia que opera no solo en cuanto a la reflexión estética sino que se extiende a la creación musical adorniana.

Este cambio, como hemos señalado anteriormente, se expresa de manera más firme en *Filosofía de la Nueva Música*, donde se recoge una visión en la cual además de apuntar las limitaciones expresivas y estéticas del dodecafonismo, dicho método en todo caso, es valorado como un punto de tránsito para una organización provisional del atonalismo, pero no como procedimiento definitivo. Este hecho es descrito por Enrique Gavilán en términos casi dramáticos:

Adorno presenta el abandono del atonalismo como un naufragio, las obras dodecafónicas son en cierta medida obras fracasadas, pero no es el compositor quien fracasa, sino que la historia naufraga en la obra. El dodecafonismo tiene un carácter provisional y didáctico, constituye un conjunto de reglas para que la música aprenda. Establece un dique frente a la barbarie pero todavía no puede pisar el reino de la libertad (Gavilán Domínguez, 2008: 66).

la Atonalidad y la técnica dodecafónica, Adorno pone a prueba la nueva técnica de composición en el ámbito de su propia actividad como compositor. Las composiciones de este periodo llaman la atención por no atender de un modo muy ortodoxo a la técnica dodecafónica. En sus obras aparecen elementos expresivos y espontáneos por una parte y por otra, intentos de utilización ortodoxa de la técnica dodecafónica. Adorno utiliza de forma libre las series de sonidos, apareciendo junto a éstas compases caracterizadas por una gran concentración del material a sus mínimos elementos [...] Es tal vez después de intentar llevar a la práctica el método dodecafónico, cuando se produce un distanciamiento y la emergencia de una tendencia cada vez más decidida a la crítica de cualquier forma de utilización ortodoxa del método dodecafónico. (Pau Frau, 2007:164).

Vista la anterior apreciación de acuerdo con la visión de Adorno —luego de la aparición de *Filosofía de la Nueva Música*— a partir de los años 50 habría quedado abierto el camino para el atonalismo y su desarrollo pero sin las ataduras del dodecafonismo, lo cual hubiera podido llevar a una serie de consideraciones sobre los posibles «atonalismos» sin la mediación de organizaciones seriales. Sin embargo, el proceso de evolución en la actividad de creación, va a desembocar en el desarrollo del «serialismo integral». Y si bien es cierto que en *Vers une musique informelle* se apuntan unas apreciaciones generales —además de insistir en la crítica al serialismo— Adorno no establece las líneas específicas para una estética atonal que sirviera de alternativa.

Es en este marco donde las composiciones de Adorno, que en principio pudieron estar orientadas por una idea de trascendencia histórica por parte del propio compositor —o para su afirmación no como filósofo sino como creador musical—¹⁴ devienen de manera indirecta en un espacio de ensayo y confrontación de las posibilidades creativas de los nuevos procedimientos planteados por Schönberg, y de reformulación parcial de sus posturas estéticas, aunque la intención del filósofo alemán estuviera dirigida al acto estrictamente de realización personal como sujeto estético mediante el uso del «material musical».

¹⁴ En los años 50, según la versión de Stefan Müller-Doohm, Adorno se consideraba ... *prácticamente un compositor activo; es más, según relataba la cantante Carla Henius, se sentía un «verdadero músico»* (Müller-Doohm, 2003: 589).

3. ADORNO Y LA COMPOSICIÓN MUSICAL

En este apartado serán analizadas algunas obras de Adorno, tomando en cuenta como criterio de selección, la flexibilidad en el tipo de lenguaje utilizado, ya que como apuntamos en la sección anterior, si bien Adorno fue fiel a los planteamientos estéticos iniciales del atonalismo libre desarrollado por Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg, además de hacer uso del «método dodecafónico» de forma ortodoxa, también compuso obras acudiendo al lenguaje tonal. De tal forma, se incluyen piezas escritas bajo los parámetros de la tonalidad como las *Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier* (Dos poesías de propaganda para voz y piano) o las *Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano*, en contraste con las *Drei kurze Klavierstücke* (escritas entre 1934 y 1945), en estilo atonal, o fragmentos de las *Variationen und Andante grazioso für Violine allein (Fragment)* de 1946, obra en la cual se utiliza el método dodecafónico. Esta pequeña muestra nos podrá dar una idea parcial de la faceta de Adorno como compositor.

3.1. Uso de la tonalidad en las piezas *Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier* (Dos poesías de propaganda para voz y piano) y *Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano*

Escritas por Theodor Adorno durante su estancia en los Ángeles (Estados Unidos en el mes de junio de 1943), las *Zwei Propaganda-*

gedichte für Singstimme und Klavier comprenden dos piezas tituladas «Brecht» y «Das Lied von der Stange» (La canción del palo), para voz y piano, y que en el catálogo de obras comparten el Opus N° 1 junto con las *Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier*. El objetivo de Adorno con estas dos obras era el de contribuir en la lucha contra Hitler por parte de los exiliados alemanes (Anti-Hitler-Koalition) que para esos años estaban radicados en los Estados Unidos, grupo en el cual se encontraban otros músicos como Hanns Eisler y Kurt Weil.

El punto de interés de estas dos piezas radica en el hecho de haber sido de los pocos trabajos musicales conocidos donde Adorno utilizó el lenguaje tonal de forma libre, posiblemente debido al hecho de haber estado concebidas para su difusión en las estaciones de radio de New York —en horario adecuado para que fuesen escuchadas en Alemania— con fines propagandísticos. Para efectos de este trabajo, haremos un breve análisis de la segunda pieza «Das Lied von der Stange».

La estructura formal de esta pieza está supeditada al texto¹⁵, cuya autoría se atribuye al propio Adorno:

*Der Krieg, der kam herbei,
mein Führer, keine Bange,
zum Adolf sprach sein Ley¹⁶
ich halt sie dir bei der Stange,

bei der Stange.
Der Englischmann, der fuhr*

La guerra llegó,
a Adolf dijo su Ley
mi Führer, no tengas miedo,
yo te ayudaré a terminar lo que
has empezado,
lo que has empezado
Los ingleses se fueron

¹⁵ La versión en castellano fue tomada del texto *Ruidos y susurros de las vanguardias 1909-1945*, p. 100.

¹⁶ Se refiere a Robert Ley, jerarca del partido nazi cercano a Hitler.

*mit Bomben nach der Ruhr
und nahm in seine Zange,
die große deutsche Eisenstange,
in die Zange..
Zum Adolf sprach sein Ley:
Wann ist dein Krieg vorbei?
Ich halt sie nicht mehr lange,
mir fehlt, du weißt, die Stange,
ja die Stange.*

con bombas a la Ruhr
y cogieron en sus pinzas
el gran palo de hierro alemán
en sus pinzas.
A Adolf le habló su Ley
¿Cuándo terminará tu guerra?
Ya no lo voy a aguantar más,
me falta, lo sabes, el palo,
el palo.

Compuesta en la tonalidad de Fa mayor, se divide en tres secciones —en relación de correspondencia con las estrofas— cuyo diseño armónico, rítmico y melódico es similar, con la única variación del texto, circunstancia por la cual, con el análisis de una de las secciones se puede tener una idea de toda la estructura. En tal sentido, cada sección tiene una parte «A» caracterizada por una introducción instrumental llevada cabo por el piano (6 compases), y una parte «B» con participación de la voz y el acompañamiento de piano (12 compases), incluyendo un breve puente para acceder a la sección subsiguiente.

La parte «A» se caracteriza por la construcción de un ritmo que intenta simular una especie de «marcha», con la disposición de corcheas en el primero y segundo tiempo del compás de dos cuartos (o dos por cuatro). Por otra parte, aunque no aparece ninguna alteración en la armadura, la obra está concebida en la tonalidad de Fa mayor, por lo cual la parte inicial está estructurada con acordes construidos sobre el V° grado de la tonalidad de Fa mayor (Do, Mi y Sib sin incluir Sol o quinta del acorde) en la mano izquierda, y cuya textura armónica desde el punto de vista funcional se ve reforzada por la utilización de la nota «Do» en los primeros 4 compases, «Sol» en la parte débil del segundo tiempo del cuarto compás, «Do» en el quinto

compás y «Sol» en el sexto compás, de la mano derecha (ver imagen n° 1)¹⁷.



Imagen n° 1

La parte «B», se inicia en el séptimo compás (aunque la voz entra en anacrusa en la parte débil del segundo tiempo del compás n° 6) con la utilización de un acorde construido sobre la tónica de Fa pero sin la tercera del acorde (La) y una segunda añadida (Sol) para dar un efecto disonante al formarse un intervalo de segunda mayor entre las notas Fa y Sol (ver imagen n° 2).

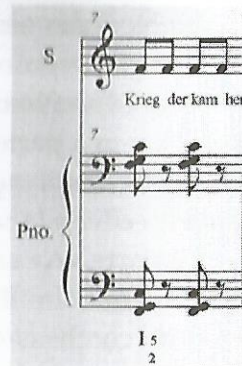


Imagen n° 2

¹⁷ Para los ejemplos musicales a ser referidos en este trabajo, hemos realizado una transcripción con base en la edición original de las obras de Adorno. En el caso específico de la pieza *Das Lied von der Stange*, hemos tomado la partitura contenida en la edición titulada *Kompositionen, Band 1 Lieder für Singstimme und Klavier*, publicada en Munich por la editorial Musik-Konzepte Partituren in der edition kritik. 1989, bajo la revisión de Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn.

Seguidamente es utilizado un acorde en los compases 9 y 10 sobre el quinto grado (tomando como referencia la tonalidad de Fa), en segunda inversión sin la tercera de dicho acorde (Mi) y con una segunda añadida, posiblemente con la intención de reproducir el efecto de disonancia requerido en los dos compases anteriores (ver imagen n° 3).

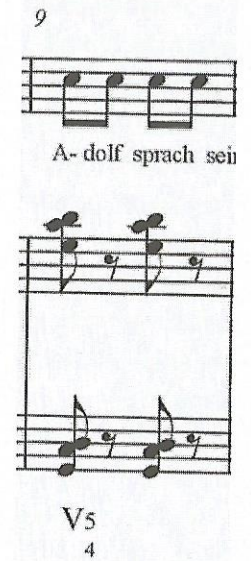


Imagen n° 3

Después de estos primeros cuatro compases de la parte «B», Adorno introduce dos acordes en el compás 11 que evidencian la utilización libre de la tonalidad, ya que el primer acorde del primer tiempo del mencionado compás (número 11), en realidad no parte en su concepción original de la construcción tradicional basada en la superposición de tríadas (mediadas por intervalos de tercera mayor y tercera menor) sino por la superposición de intervalos de cuartas justas. En realidad la sucesión básica sería Do, Fa, Sib y Mib (ver imagen n° 4), aunque la disposición utilizada por Adorno en el compás 11 es Mib, Sib, Fa, Do, y Mib en la octava (ver imagen n° 5)¹⁸.

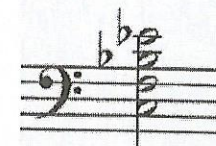


Imagen n° 4



Imagen n° 5

¹⁸ Para ampliar la visión de la sección «B», recomendamos ver directamente la Imagen N° 7.

Seguidamente, en el mismo compás 11 en el segundo tiempo se dispone un acorde de quinta disminuida con séptima en primera inversión (Sol, Sib y Reb) con lo cual Adorno en combinación con el acorde del primer tiempo intenta dar una idea de sucesión pre-cadencial aunque de manera no definida (ver imagen n° 6).

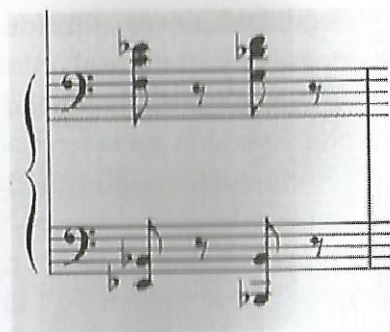


Imagen n° 6

Estos dos acordes antes descritos (compás n° 11) se repiten en los compases 12, 13 y primer tiempo del compás 14 para desembocar en una sucesión cadencial que se extiende en los compases del 15 al 18 cuando finaliza la primera sección y dar lugar a la introducción del segundo texto del verso (ver imagen n° 7).

Annotations in the score:
 - Measure 11: "Acorde por inversión en 1ª de cuarta con nota de referencia en el 2º."
 - Measure 12: "Se repiten los acordes utilizados en el compás n° 11."
 - Measure 13: "Acorde por inversión en 1ª de cuarta con nota de referencia en el 2º."
 - Measure 14: "Se repiten los acordes utilizados en el compás n° 11."

Imagen n° 7

Esta curiosa pieza en cuanto a la utilización del lenguaje tonal tiene su explicación, fundamentalmente por el aparente compromiso político, y no por estar en relación de correspondencia con sus planteamientos teórico-estéticos respecto de la utilización del material musical en su estado más avanzado de desarrollo, tal como lo señalaba Adorno en su ensayo «Reacción y Progreso».

En este punto, cabe aclarar que Adorno llegó a utilizar las referencias tonales en otras piezas como fue el caso de las *Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano*, realizadas entre el año 1925 y 1939¹⁹. Por ejemplo, la primera obra de este ciclo titulada «Au Claire de la Lune» desde el punto de vista estructural utiliza la forma ABA (lied alemán), asociada fundamentalmente a la sucesión de las funciones armónicas tradicionales que oscilan entre la tónica y la dominante, con desviaciones modulantes a la subdominante, la dominante o al relativo menor de la tonalidad. Haciendo una breve mención de los elementos armónicos de esta obra, si tomamos como referencia los primeros 4 compases (correspondientes a la sección «A» de la forma lied alemán), se puede observar una sucesión de acordes con funciones armónicas en las cuales subyace la organización tonal tradicional para identificar la tonalidad: en el primer compás aparecen las funciones de tónica en el primer grado, subdominante sobre el segundo grado con séptima en tercera inversión, primer grado en segunda inversión, y segundo grado con séptima en primera inversión; en el segundo compás aparece un primer grado con séptima que se encadena al cuarto grado. Finalmente, los

¹⁹ Estas piezas están contenidas en la edición titulada *Kompositionen, Band 1 Lieder für Singstimme und Klavier*, publicada en Munich por la editorial Musik-Konzepte Partituren in der edition kritik. 1989, bajo la revisión de Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn. Ver páginas 92 a la 100.

compases tercero y cuarto se remiten a una sucesión de una dominante con séptima y la tónica en segunda inversión (ver imagen n° 8, compases 1 al 4).

Sept Chansons populaires françaises
Theodor Wissegrund Adorno

Imagen n° 8

En la parte «B» referida a los compases 9, 10, 11, y 12, se produce una relación armónica en torno al acorde de Mi menor (notas mi, sol, si y re en el compás n° 10) que vendría a ser el relativo de Sol mayor. Los acordes utilizados son de séptimo grado en el compás n° 9, sexto grado con séptima en el compás n° 10, dominante de la dominante en el compás n° 11, y quinto grado en el compás 12 (ver imagen n° 9, compases 9 al 12).

Imagen n° 9

A estas dos piezas cabe citar otras obras en la cuales Adorno acude al lenguaje tonal como algunas de las piezas del *P.B.K Eine kleine Kindersuite* del año 1933, los *Zwei Lieder nach Gedichten von Theodor Storm für eine Singstimme und Klavier* de octubre 1918, o la pieza dedicada a Max Horkheimer titulada *Rüsselmannmuts Heimkehr Lied für eine Singstimme und Pianoforte von Archibald Bauchschleifer* del año 1941.

A estas obras, cabe agregar la orquestación de algunas piezas para piano del *Album para la Juventud* de Robert Schumann op. 68, que Adorno presenta bajo el título *Kinderjahr: Sech Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt*.

3.2. Uso del «atonalismo libre» en las *Drei kurze Klavierstücke* (1934, 1945)

Para ilustrar la fase atonal de Theodor Adorno como compositor, se acudirá a las *Drei kurze Klavierstücke*²⁰ (Tres piezas cortas para piano), de las cuales analizaremos la tercera, escrita en el año 1945 a diferencia de las dos primeras compuestas en el año 1934. Por otra parte, en el marco específico de esta pieza atonal, Adorno va a utilizar como elemento de organización sonora la disposición de células rítmicas, las cuales le permitirán dar una base estructural a la obra, que está dividida en tres secciones:

- La sección N° 1 que va del primer compás hasta el compás número ocho;

²⁰ Estas piezas están contenidas en la edición titulada *Kompositionen, Band 3 Kompositionen aus dem Nachlass*, publicada en Munich por la editorial edition+kritik. 2007, bajo la revisión de María Luis de Lopez-Vito y Ulrich Krämer. Ver páginas 29 a 31.

- La sección N° 2 que va del noveno compás hasta el compás número doce;
- La sección N° 3 cuya extensión va del compás número 13 hasta el final de la obra en el compás número 24, y que opera como reexposición de los motivos expuestos en la primera sección, pero que luego también opera como síntesis al recuperar elementos musicales presentados en la sección N° 2 (ver imagen n° 10).



Imagen n° 10

La primera sección está estructurada con base en la sucesión de dos micro motivos: el motivo «a» formado por las notas Re#, Mi, Sol, Sol#, Do#, en figuras de corcheas, expuesto en el primer compás; y el motivo «b» con las notas Do y Si en distancia de un intervalo de novena, en figuras también de corcheas que se repiten, y que es expuesto en el segundo compás. Estos dos motivos se repiten de manera alternada, con algunas variaciones, y cambios de pulso a lo largo de la primera sección en los compases tercero al séptimo dando como resultado la siguiente secuencia de sucesión: «a» + «b» + «a» + «b» + «a» + «a» + «b».

El octavo compás marca el final de la primera sección y el comienzo de la segunda, estableciendo una especie de delimitación gracias a la fuerza que produce el «sforzato» del acorde conformado por las notas Do#, Re#, Mi, Sol y Lab en la mano izquierda y las notas Si, Re, Fa, y Do en la mano derecha, como elementos asociados a la dinámica diseñada por el compositor (ver imagen n° 11).

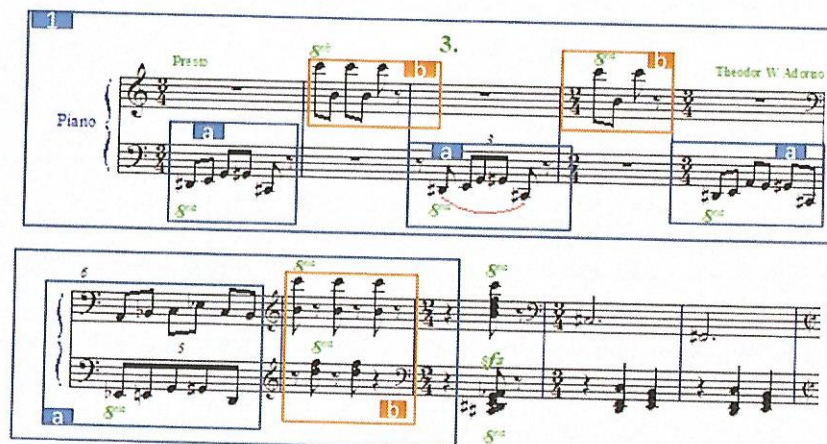


Imagen n° 11

Este acorde en el octavo compás juega el rol de acorde de transición entre la sección n° 1 y la sección n° 2, pero al mismo tiempo, por la presencia del *sforzatto*, se genera un discurso sonoro con más fuerza, que caracteriza y tipifica la segunda sección de la pieza entre los compases número nueve al número doce.

La segunda sección se caracteriza por el uso de un solo motivo que denominaremos «c», y cuya característica fundamental se asocia a los componentes rítmicos: utilización de una figura de blanca con puntillo en la mano derecha, y la sucesión de un silencio de negra y dos acordes con figuras de negra en la mano izquierda. Esta estructura «motívica» inicial es expuesta en el compás número 9, utilizada en los compases 10, 11 y 12, con modificaciones, pero manteniendo la estructura básica desde el punto de vista del ritmo.



Imagen n° 12

La tercera sección que es la más extensa (12 compases), da la idea de una re-exposición donde se combinan componentes de la primera y de la segunda sección, ya que se utiliza la estructu-

ra y configuración rítmica del motivo «a» -pero con variaciones- que van del compás 13 al 16, y material del motivo «c» en los compases 19 al 21. En tal sentido, en el compás n° 13 tenemos el motivo a* estructurado por las siguientes cinco notas: La, Si b, Do #, Re y Sol en figuras de corcheas. Estos elementos estructurales se seguirán utilizando en los compases n° 15 y n° 16 en los motivos a** y a*** con variaciones pero manteniendo la esencia de la estructura rítmica que consiste en la sucesión de cuatro corcheas en movimiento ascendente. Seguidamente, en los compases 17 y 18 se produce una especie de combinación entre el material rítmico del tema «a» y el tema «c», ya que en la mano derecha se combinan sucesiones de tres y cuatro corcheas en movimiento ascendente, mientras que en la mano izquierda se observa la sucesión de un acorde (compuesto por las notas Mi, Sol, Do # y Re #) con una figura de «negra» y un acorde (integrado por las notas Re y Fa) con una figura de «corchea» y que no serían otra cosa que la imitación por disminución rítmica de la sucesión de figuras de blancas y negras que caracterizan el motivo «c» en su utilización original en los compases 9 al 12. Finalmente, entre los compases del 19 al 21 y 22 al 23, se registra la recapitulación de los motivos «c» y «a» respectivamente —con variaciones— para finalizar con el Do# en la mano izquierda (ubicado en el sexto espacio adicional inferior de la clave de Fa) (ver imagen n° 13).

Posiblemente esta pieza atonal podría ser un ejemplo del tipo de lenguaje musical más genuino requerido por Adorno, si nos ajustamos a la idea de «progreso» en música (y si se toma en cuenta la lógica inmanente del desarrollo histórico del «material musical»), sin llegar a un debilitamiento del sujeto creador, tal como se produce con la adopción del método dodecafónico. Apuntamos esta circunstancia, ya que esta pieza para piano se ajusta a los parámetros estéticos de la fase «atonal» desarrollada

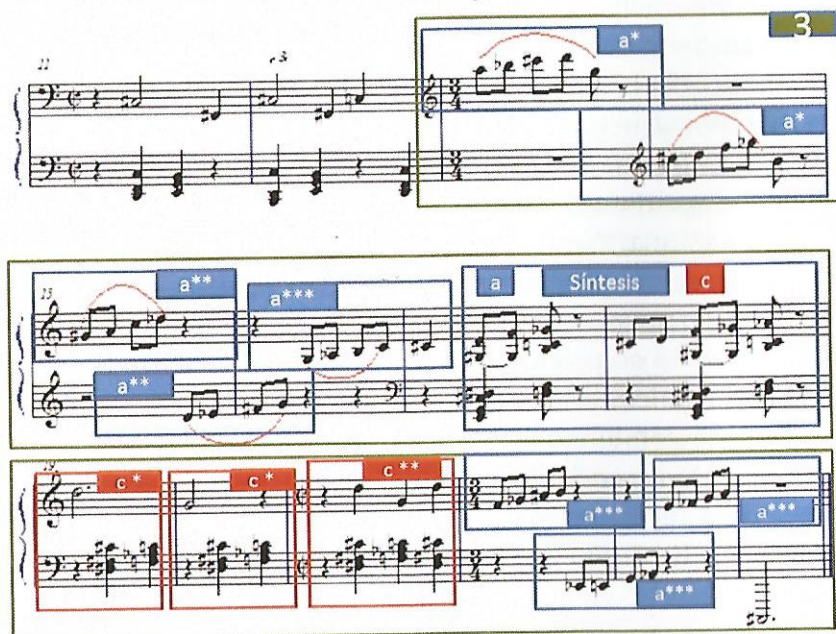


Imagen nº 13

por Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg. Cabe señalar que la ruptura definitiva con la tonalidad se produce en el año 1909 con la composición por parte de Schönberg, de las *Drei Klavierstücke opus 11 (1909)* piezas totalmente atonales, con lo cual se marca el inicio de la etapa conocida como «atonalismo libre».

3.3. Uso del «dodecafonismo» en las *Variationen und Andante grazioso für Violine allein (Fragment)*²¹ de 1946

Esta obra para violín solo aparentemente es el último trabajo de composición realizado por Adorno, ya que a partir de esta obra solo se registran 5 compases de unos «Extractos para piano de Webern op. 9» fechados en 1960 (Müller-Doohm, 2003: p.806). Con fecha del 17 de octubre de 1946, esta pieza para violín consta de un tema y 7 variaciones, y su interés radica en que muestra el tipo de uso llevado a efecto por Adorno del método de los doce sonidos mediante la construcción de series dodecafónicas. En todo caso, cabe señalar la dificultad técnica de esta pieza, entre otras razones, por el uso de acordes de dos y tres notas.

Desde el punto de vista de la forma musical, la obra se resume en un tema inicial en «Tempo giusto» compuesto en 9 compases, y la posterior modificación del tema en las siete variaciones subsiguientes. En tal sentido, para efectos de este trabajo, usaremos algunos fragmentos del mencionado tema inicial, en el cual se utiliza una serie dodecafónica (ver imagen nº 14).

La serie original es expuesta en los compases 1º y 2º estando integrada por las notas Mib, Sol, Sol#, La, Fa#, Do#, Re, Do, Si, Sib, Mi y Fa (Ver Imagen nº 15). Es importante recordar que de acuerdo con el procedimiento planteado por Schönberg, la construcción de la serie parte de la utilización de los doce grados de la escala cromática (Do, Do#, Re, Re# (Mib), Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si, Do) utilizados sin repetirse hasta que no se haya dispuesto de la última nota. Además deben ser estructuradas de for-

²¹ Esta obra está contenida en la edición titulada *Kompositionen, Band 3 Kompositionen aus dem Nachlass*, publicada en Munich por la editorial edition+kritik. 2007, bajo la revisión de María Luis de Lopez-Vito y Ulrich Krämer. Ver páginas 63 a 66.

Variationen und Andante grazioso für Violine allein (Fragment)

Theodor W. Adorno

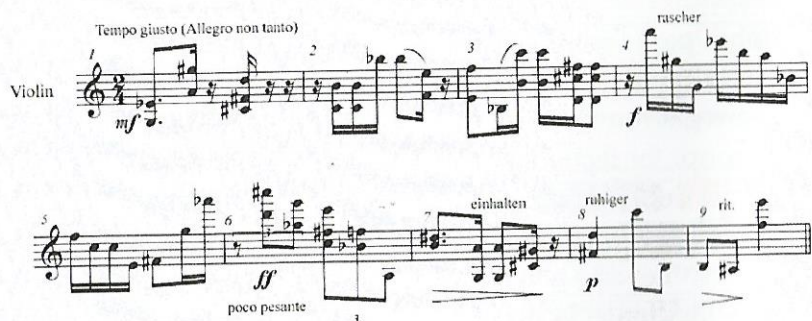


Imagen nº 14

ma tal que no generen sucesiones de sonidos asociados a una secuencia tonal.



Imagen nº 15

Luego de exponer la serie original, seguidamente en el compás nº 3 y una parte del 4º, incluye el retrógrado (que utiliza los grados de la serie original pero en orden inverso) con las notas Fa, Mi, Sib, Si, Do, Re, Do#, Fa#, La, Sol #, Sol y Mib. (ver imagen nº 16).



Imagen nº 16

La organización tanto de la serie original como del retrógrado de dicha serie, son distribuidos en una sucesión de pequeños motivos rítmicos estructurados en figuras de corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas, como estrategia para «subjetivizar» dicho material, ya que la serie original y sus derivados son en realidad esquemas de lenguaje no subjetivo como señalaba Adorno (ver imagen 17).

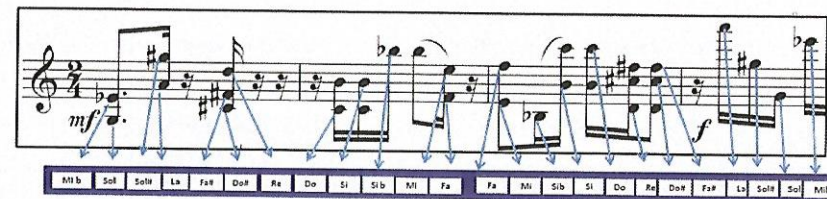


Imagen nº 17

Después de la disposición de la serie en los primeros compases, la obra se desarrolla bajo el modelo del «atonalismo libre», siendo este un rasgo característico del estilo de composición de Adorno tipificado por el uso no ortodoxo de la técnica de los doce sonidos (dodecafonismo). Esta postura se comienza a detectar en las *Sechskurze Orchesterstücke opus 4* (Seis breves piezas para orquesta) del año 29 donde se observa un uso libre de la serie dodecafónica. Según Müller-Doohm:

... esta tendencia a relativizar la técnica dodecafónica, la plasmación formal a través del colorido tonal y de la técnica de la composición son características que se encuentran en las canciones de Adorno con acompañamiento de piano (Müller-Doohm, 2003: p.806).

Aparentemente, más allá de los argumentos estéticos y filosóficos que en su momento fueron utilizados para legitimar el uso del método dodecafónico, se aprecia que Adorno también acudía

a la intuición y a cierto sentido del gusto musical, circunstancia que posiblemente explicaría el uso libre del dodecafonismo, con el objeto de evadir el automatismo.

4. CONCLUSIONES

Vistos los planteamientos sobre filosofía y sociología de la música, y luego de hacer una modesta aproximación sobre la obra musical de Theodor Adorno, queda establecer algún tipo de consideración parcial en cuanto a la ubicación de su música en relación con su pensamiento y su actividad intelectual. Y cuando decimos parcial, nos referimos a una apreciación limitada, ya que para llegar a una reflexión conclusiva y decorosa, sería necesario un mayor estudio y análisis de la obra musical de Adorno y de los textos, circunstancia que excedería los límites de este trabajo. En tal sentido, y partiendo de las anteriores consideraciones, más allá de la posición personal que tuvo Adorno con respecto a su rol de compositor —y que intentó desempeñar de manera activa por lo menos hasta el año 1946— estimamos que en perspectiva su práctica de creación musical operó, no solamente como una acción creativa de expresión y realización personal, sino que además fue utilizada paralelamente como un campo de comprobación y experimentación de sus teorías estéticas vinculadas a la música.

En este orden de ideas, cuando aludimos a esta apreciación, en realidad estamos rescatando un planteamiento que ha sido expuesto a lo largo del presente trabajo, y que está asociado a sus escritos estético-musicales que operaron en un primer momento, como una justificación histórico-estética del método dodecafónico creado por Schönberg. En este punto, es donde observamos que la práctica de composición ejercida por Adorno, va a funcionar como un especie de «laboratorio sonoro» con vistas a comprobar y medir la posible

efectividad estético-creativa del mencionado método ya que buscaba sopesar la aplicación del dodecafonismo como una posible herramienta para la organización creativa del «atonalismo». Y será a partir de la utilización del método de composición de los doce sonidos y de su operatividad estética, que Adorno irá evolucionando en su posición respecto del sistema dodecafónico, hasta llegar a una visión más crítica, no solo con respecto al procedimiento elaborado por Schönberg, sino al «serialismo integrado» como derivación.

Pero a esta primera función de su práctica creativa se debe agregar que al haber compuesto parte de su obra mediante el uso del lenguaje «atonal» o a través del método dodecafónico, Adorno buscó experimentar sobre sí mismo, su concepción en torno al desarrollo del «material musical». En atención a esta segunda idea, el filósofo de la Escuela de Frankfurt habría gestionado, en el proceso de composición de una parte de sus obras musicales, una suerte de vínculo entre dichas obras y sus planteamientos sociológicos, filosóficos y estéticos asociados al lenguaje de los sonidos. Por tanto, al intentar ser coherente con la concepción filosófica de la música que él mismo había formulado, Adorno tendrá que adoptar necesariamente como referencia la última manifestación de la organización sonora gestada en la modernidad, y que surge a la luz de los planteamientos de Schönberg. En otras palabras, Adorno se expresa desde el acto de composición utilizando el «material musical» en el estado más avanzado de su desarrollo, con lo cual trató de ser fiel a su tesis sobre el «progreso» y la «reacción» en música, al componer parte de su obra tomando como base el «atonalismo», y parcialmente el método dodecafónico (más allá de las piezas tonales que también compuso). Pero al mismo tiempo —tal como lo sugerimos en la parte introductoria de este texto— la adopción del «atonalismo» y el «dodecafonismo», en la visión «adorniana»

equivaldría a plegarse a una línea estético-política de protesta gestual y simbólica, ante la presencia de la «industria cultural». Y posiblemente, esta última tentativa sería la única válida para Adorno, ya que con el pasar del tiempo habría tomado conciencia de que sus obras por más que se atuviesen a la objetividad de la propia ley formal del tiempo asociada a la música atonal y dodecafónica, jamás lograrían ser obras auténticas como para que pudiesen desplegar su contenido de verdad más allá de la conciencia individual del propio Adorno.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, «Dificultades», en: *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008, pp. 273-311.
- «El compositor dialéctico», en: *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008^a, pp. 211-217.
- «Ensayo sobre Wagner», en: *Monografías Musicales. Obra completa N° 13*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008.
- *Filosofía de la Nueva Música. Obra completa N° 12*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003.
- «Ideas sobre la sociología de la música», en: *Escritos Musicales I-III, Obra completa N° 16*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2006^a, pp.9-23.
- *Introducción a la sociología de la música. Obra completa N° 14*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2009.
- «Música Nocturna» [Nachtmusik], en: *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008b, pp. 59-67.
- «Pasajes Bellos», en: *Escritos Musicales V, Obra completa N° 18*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2011, pp. 726-750.
- «Pequeña herejía», en: *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008c, pp. 319-324.
- «Reacción y Progreso» [Reaktion und Fortschritt], en: *Escritos Musicales IV, Obra completa N° 17*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008d, pp. 147-153.
- «Richard Strauss», en: *Escritos Musicales I-III, Obra completa N° 16*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2006b, pp. 575-616.

- «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», *Obra completa N° 14*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2009^a, pp.15-50.
- «Sobre el dodecafonismo», en: *Escritos Musicales V, Obra completa N° 18*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2011^a, pp. 379-385.
- «Sobre la relación actual entre filosofía y música», en: *Escritos Musicales V, Obra completa N° 18*, Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2011b, pp. 155-183.
- «Sobre la situación social de la música», en: *Escritos Musicales V, Obra completa N° 18*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2011c, pp. 762-809.
- «Vers une musique informelle», en: *Escritos Musicales I-III, Obra completa N° 16*, Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2006b, pp. 503-549.

Composiciones musicales

- ADORNO, Theodor, «Dreikurze Klavierstücke (1934,1945)», en *Kompositionen, Band 3 Kompositionen aus dem Nachlass*, München, edition+kritik, 2007, pp.29-31.
- «Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano (1925-1939)», en *Kompositionen, Band 1 Lieder für Singstimme und Klavier*, München, Musik-Konzepte Partituren in der edition+kritik, 1989, pp. 92-100.
- «Variationen und Andante grazioso für Violine allein», en *Kompositionen, Band 3 Kompositionen aus dem Nachlass*, München, edition+kritik, 2007, pp. 63-66.
- «Zwei Propaganda gedichte für Singstimme und Klavier», en *Kompositionen, Band 1 Lieder für Singstimme und Klavier*, München, Musik-Konzepte Partituren in der edition+kritik, 1989, pp. 86-91.

Ensayos sobre Theodor W. Adorno

- FRAU, Pau, «Th. W. Adorno/A. Schönberg, Apuntes para una revisión», en Cabot, Mateu (Coord.). *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma: Edició Universitat de les Illes Balears, 2007.
- GAVILÁN DOMÍNGUEZ, Enrique, *Otra historia del tiempo*, Madrid, Akal, 2008.
- JAY, Martin, *Adorno*, Madrid, Siglo XX, 1998.
- JIMÉNEZ, Adorno, *Theodor Adorno, Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1977.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan, *En tierra de Nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*, Barcelona, Herder Editorial, 2003.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (Investigador responsable), *Ruidos y susurros de las vanguardias 1909-1945*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.



«Los hombres son el objeto único de la historia, de una historia que se inscribe en el grupo de las disciplinas humanas de todos los órdenes y de todos los grados, al lado de la antropología, la psicología, la lingüística, etc.; una historia que no se interesa por cualquier tipo de hombre abstracto, eterno, inmutable en su fondo y perpetuamente idéntico a sí mismo, sino por hombres comprendidos en el marco de las sociedades de que son miembros. La historia se interesa por hombres dotados de múltiples funciones, de diversas actividades, preocupaciones y actitudes variadas que se mezclan, chocan, se contrarían y acaban por concluir entre ellas una paz de compromiso, un *modus vivendi* al que denominamos Vida».

(L. FEBVRE, *Vivir la historia*, 1941)

FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE

Licenciado en Sociología, Máster en Musicología Latinoamericana, Máster en Historia Republicana de Venezuela y Doctor en Historia por la Universidad Central de Venezuela. Doctor en Comunicación y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo el título de Maestro Compositor en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta (Caracas) y de Percusión, piano complementario, historia de la música, armonía y contrapunto en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas (Caracas). Ha sido profesor de Historia Cultural en el doctorado de Historia la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela, donde además impartió Historia de Venezuela, Estética, Sociología del Arte y Análisis de la Realidad Sociocultural. Actualmente forma parte del Departamento de Formación Humanística de la Universidad Francisco de Vitoria.

FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA
Y COMPOSICIÓN MUSICAL
EN THEODOR W. ADORNO

Fidel Rodríguez Legendre

Grupo Estable de Investigación sobre los
fundamentos antropológicos de la Historia



Fidel Rodríguez Legendre
CUADERNO DE TRABAJO N.º 2