

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e
Historia del Pensamiento)



EXPRESIONISMO MUSICAL Y TEORÍA CRÍTICA
COMO ELEMENTOS DE RUPTURA
ANTE EL ORDEN EXISTENTE

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana González Menéndez

Bajo la dirección de la doctora:
Ana M^a Leyva Soriano

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2915-8**

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filosofía

Tesis doctoral

**EXPRESIONISMO MUSICAL Y TEORÍA CRÍTICA COMO
ELEMENTOS DE RUPTURA ANTE EL ORDEN EXISTENTE**

Autora: **Ana González Menéndez**

Directora de la tesis: Ana M^a Leyra Soriano, profesora titular de Estética del Departamento IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)

Madrid 2006

ÍNDICE

Prefacio. La consideración de la configuración de la Teoría Crítica como posible apertura de un espacio gnoseológico para la reflexión estético-musical.....	3
Capítulo I. Introducción. El Origen.....	8
-Odiseo. La Mitología elevada a Ilustración.....	28
-Mahler, una figura de transición.....	43
-Sirinx: el surgimiento de la expresión en la ausencia.....	74
Capítulo II. La Irrupción	83
-La autenticidad del sonido: una emancipación sin parámetros.....	86
- <i>Wozzeck</i> : el triunfo de la atonalidad.....	88
-La perspectiva de T.W. Adorno: su caracterización de <i>Wozzeck</i>	92
-En escena: el flujo del actuar, el flujo del vivir.....	95
-El engarce: la fuerza crítica subyacente al arte.....	128
-Disonancias en la armonía.....	130
-Los límites.....	133
-El <i>Quinteto de viento</i>	140
-Dialéctica compositiva.....	145
-Lenguaje musical.....	188
-Música y pintura: expresiones de espacio, forma y temporalidad.....	194
-Libertad compositiva: la ausencia de sistema.....	213
Capítulo III. La Expresión	236
-El lenguaje: una expresión manifiesta.....	236
-Estilo, manera e imitación: el concepto de reflexión en los primeros románticos....	243
-La obra de arte como símbolo del ser humano consciente de sí mismo.....	267
Capítulo IV. La Reflexión: Filosofía atonal	317
-Recuperación de la esencia.....	332
-Expresión, disonancia, belleza: la obra como enigma.....	344
-Expresión.....	344
-Disonancia: quiebra y progreso en Schönberg.....	351
-Belleza: creación pura.....	371
-Teoría del conocimiento: teoría de la obra de arte.....	397
-Fortaleza del arte o arte como fortaleza.....	401
Capítulo V: Filosofía musical	415
Apéndice documental de textos ineludibles	427
Apéndice histórico musical	544
-Contenidos: Contexto histórico; esquema de la evolución musical del siglo XIX; esquema de la evolución musical del siglo XX; la segunda Escuela Vienesa de Música. Antedecentes y desarrollo; esquema de la evolución de A. Schönberg (incluye cronología y fechas de estrenos); términos clave alemanes en la concepción musical de A. Schönberg; glosario de términos que aparecen en una partitura; esquema de la evolución de A. Berg; esquema de la evolución de Antón von Webern; Schönberg en imágenes; la notación musical: pequeño recorrido por la evolución de la escritura.	

Bibliografía	633
-Publicaciones del Institut	
-Figuras destacadas en la historia del Institut	
-Escritos de miembros y colaboradores del Institut	
-Obras relacionadas con el Institut o con algunos de sus miembros	
Bibliografía musical	652
-I) Estudios generales	
-II) Estudios acerca de compositores	
-III) Bibliografía por épocas (Grecia y Roma; Barroco; Clasicismo; siglo XIX)	
-IV) Obras de Schönberg, Berg y Webern.	

PREFACIO

La consideración de la configuración de la Teoría Crítica como posible apertura de un espacio gnoseológico para la reflexión estético-musical

En el seno de la teoría crítica se encuentra un verdadero interés que muestra la relevancia de llevar a cabo un estudio estético, desde un planteamiento filosófico-crítico, que revele la importancia que la reflexión estética supuso para el desarrollo de los planteamientos de algunos de los miembros del Institut.

Los estudios sobre Brecht llevados a cabo por Benjamin, los escritos musicales de Adorno... son ejemplos que desvelan la relación entre la teoría crítica y la estética. Más aún, la consideración del teatro épico brechtiano como opuesto al teatro tradicional clásico ("aristotélico"), así como el surgimiento de la atonalidad en el Expresionismo musical (en particular en la segunda Escuela Vienesa) como recurso indiscutiblemente rupturista, manifiestan una gran imbricación con las pretensiones con que surgió la teoría crítica.

Un análisis filosófico permite percibir que los representantes del Expresionismo musical, no sólo los miembros de la segunda Escuela Vienesa, impulsaron la misma quiebra, incluso mayor, que los frankfurtianos. Y éstos últimos vieron en la reflexión estética un ámbito mucho más complejo para la plasmación de ideas, ámbito aún por explorar (que requiere un planteamiento ineludiblemente filosófico).

El elenco de temas de los cuales se ocupó el Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung), hasta los inicios de los años cuarenta en que se disolvió el círculo de cooperadores de Nueva York, puede ser más o menos resumido en: a) las formas de integración de las sociedades liberales; b) la socialización en la familia y el desarrollo del yo; c) los medios de comunicación de masas y la cultura de masas; d) la psicología

social de la protesta paralizada y acallada; e) la teoría del arte; y f) la crítica del positivismo y de la ciencia.

Estos intereses investigadores se reflejaron en gran parte de los artículos aparecidos en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Partiendo de la idea programática de la Escuela de Frankfurt, pretendo llevar a cabo, no una fundamentación filosófica del Expresionismo musical, sino retomar ese movimiento expresionista, de 1900, desde un planteamiento filosófico-crítico que ponga de manifiesto la verdadera relevancia del mismo, dado que en él se vieron plasmadas las inquietudes de toda una sociedad, de toda una época.

Hay que tener en cuenta que el Expresionismo se utiliza, generalmente, de una forma muy amplia, como término descriptivo, y de manera tan indefinida, que no resulta fácil otorgarle un significado particular, de ahí que suponga la apertura de un amplio ámbito para la investigación.

¿Dónde reside entonces ese elemento que permite vincular de algún modo las obras *Salomé* de Strauss, *Wozzeck* de Berg, *Doctor Fausto* de Busoni, *La nariz* de Shostakovich, *El mandarín maravilloso* de Bartók, *Erwartung* y *Die glückliche Hand* de Schönberg?¹.

Cabe preguntarse “¿qué es aquello que diferencia a la música expresionista de la otra música?” Es aquí donde acaso se encuentra la dificultad y la necesidad de un planteamiento filosófico que permita percibir que en el entramado interno de la corriente expresionista radican una serie de elementos imbricados con las pretensiones de la teoría crítica.

La música revela su carácter expresionista a través de la emancipación, del volumen y de la densidad de su parte armónica [por ejemplo, en *Wozzeck* de Berg, el unísono

¹ Todas ellas son óperas y ballets que fueron representadas en el *Magior Musicale* de Florencia, en 1964, en el que el tema en torno al cual estaba organizado el festival era el Expresionismo.

escalofriante en Si se lleva a cabo a través de una sola nota (Si) y del juego con su volumen, esto es, con su sonoridad. Constituye uno de los *crescendos* expresionistas más famosos en la historia de la música].

También el ritmo, junto con esa densidad y sonoridad, lleva al ámbito del Expresionismo a obras como *El mandarín maravilloso* de Bartók, o la *Consagración de Stravinsky*.

Pero, ante todo, el Expresionismo constituye el arte de la liberación por excelencia, en que se trata de que la experiencia interna llegue a ser comunicada sin recurrir a los modos y canales habituales, tradicionales. Esa experiencia, así transmitida, es la obra de arte en su totalidad. En el Impresionismo la desnudez de la experiencia es suavizada por medio de convenciones y suposiciones que forman parte del lenguaje tradicional de la música, aunque, por otra parte, también el Impresionismo ayudó, precisamente, al nacimiento de este movimiento que se enfrentaría a él desde la anulación de la tonalidad tradicional². A pesar de ello no resulta posible hacer, en música, una distinción radical entre lo tonal y lo no tonal, entre Impresionismo y Expresionismo. Algunos de los compositores expresionistas en muchas de sus obras (como por ejemplo Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Bartók...) fueron, desde el punto de vista de su estilo, tonales. Realmente, el Expresionismo no-tonal tan firme de Schönberg, constituye un ejemplo

² El sistema tonal tradicional, la tonalidad tradicional, se refiere al sistema de ordenación musical que consiste en la prevalencia de un sonido (al que se considera fundamental), que está vinculado por una serie de relaciones armónicas con el resto de los sonidos que integran la escala. Ese concepto de "tonalidad" proviene del predominio de este sonido, de la tónica, que no pierde su carácter de elemento básico de la organización musical, a pesar de las diferentes modulaciones. Es decir, que siguiendo este sistema tonal tradicional, una composición musical, o parte de la misma, se encuentra organizada (armónicamente) en torno a una nota central constante. Y a esto se opuso precisamente toda la "revolución atonal".

Para Schönberg, la tonalidad es una posibilidad formal (brotada de la esencia misma de la materia sonora) de alcanzar una determinada totalización gracias a un cierto sentido unitario. Para lograr este objetivo se necesita (utilizando en el desarrollo de cada pieza musical sólo determinados sonidos y determinadas sucesiones de sonidos, y ambas cosas en una cierta ordenación) que la dependencia de la fundamental de dicha tonalidad (la tónica) pueda ser advertida sin dificultad.

único e ineludible de pureza, de depuración estilística³. Así, el verdadero elemento o matiz que permite diferenciar al Expresionismo musical de otras corrientes, se encuentra en que sus principales manifestaciones condujeron hacia una música que forzó la tonalidad hasta límites extremos e insospechados.

Los estudios de Adorno sobre Schönberg muestran cómo el Expresionismo resultó innegablemente fundamental para comprender la realidad de una sociedad marcada por unos acontecimientos que requerían ser denunciados.

La teoría crítica percibió la fuerza de la reflexión estética y, aunque no llegó a desarrollarla hasta sus últimas consecuencias, abrió ya el camino para la construcción de un espacio gnoseológico propio en el que un fenómeno como el Expresionismo musical puede ser considerado filosófico-críticamente.

Se pueden reconocer en el Expresionismo una insigne preocupación por la violencia, por los acontecimientos patológicos, por las situaciones sociales... Quizás al final dependió en exceso de la naturaleza personal de los artistas, lo que pudo inducir a una limitación de su horizonte. Con frecuencia plasmaba sentimientos dolorosos e inquietantes pero, y quizá por ello, se ha llegado a calificar a sus miembros de “idealistas románticos”.

Es cierto que, mientras que en la música impresionista encontramos una inventiva armónica en la que la disonancia, por aguda que sea, está enmudecida, un nivel de dinámica bajo (por ejemplo la reticencia del *Peleas y Melisande* de Debussy) y unas texturas transparentes, en el caso del Expresionismo nos movemos en un mundo de sonoridades que presenta una situación invertida: texturas pesadas y densas (que no impenetrables), un nivel de dinámica generalmente alto (contrastes extremos en el orden de la dinámica) y una armónica inventiva cargada, de una manera explosiva, con una

³ Es el periodo preserial de Schönberg el que puede ser calificado como estrictamente expresionista, según han afirmado algunos autores como Donald Mitchell.

tensión explícita (es decir, por medio de una alta proporción de disonancias). El Impresionismo parece permitir al oyente un cierto grado de objetividad, sin embargo, el Expresionismo envuelve al oyente en su sonido, de manera tal que lleva hasta el mismo límite de lo tolerable el magnífico poder de la sonoridad. Esta música y esta técnica, en manos de compositores auténticos, es como un grito que surge de las profundidades, manifiesta la protesta unánime de una época contra la crueldad de su condición. De modo que el Expresionismo, más bien, el espíritu expresionista, ha de permanecer en toda época, como signo y manifestación de reivindicaciones sociales.

“Primariamente como expresión de una nueva forma del alma comprendida en el proceso de formación por una parte, resultado de una estilización que ha perdido sus raíces por otra, creación y reacción al mismo tiempo, el expresionismo plantea el yo absolutamente, exige la expresión pura. Las oxidadas alambradas entre la vida y el arte se han dislocado; ambos son *uno* en cuanto efecto de la gran vivencia de su tiempo: a los perezosos los cerebros de los que dislocan cercas para elevar una estructura les parecen dislocados. Empujado a formas nuevas y extrañas, el expresionismo es una declaración de guerra. Todas las formas heredadas por las que pasa como un tifón se convierten en las superficies de fricción en las que prende como una tea. Como, reuniendo fuerzas contra incontables resistencias, nunca encuentra orientación en el sí mismo, orienta el sí mismo contra el mundo. La contemplación, la meditación sobre el sí mismo le son extrañas; donde posee el coraje de ser listo, únicamente emplea su listeza para destruir las formas contrarias. Las propias premisas le parecen definitivas, más allá de toda duda”⁴.

⁴ T.W. Adorno, “El expresionismo y la veracidad artística. Para una crítica de la nueva poesía”, en *Apéndice de Notas sobre literatura*.

INTRODUCCIÓN

El Origen

“La música es organización de sonidos, silencios, y duraciones que construyen edificios audibles. La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es, a veces, edificar arquitecturas audibles” (John Cage: “Un oído a la intemperie”, en *Escritos al oído*)

La crítica estética de la Escuela de Frankfurt difirió en buena medida de la postura mantenida hasta ese momento por la crítica estética marxista⁵. Ya desde sus inicios, el Institut se ocupó de los fenómenos culturales y estéticos. Basta atender a las *Notas sobre literatura*, en que Adorno asegura que la tensión constitutiva del arte radica en su oscilación entre la gravedad y la jovialidad⁶ en tanto que el ámbito artístico parece haber escapado a la realidad, a la par que permanece permeado por ella, puesto que en el arte se manifiesta la libertad en medio de la ausencia o falta de libertad. Para Adorno era en el arte donde se encontraba la fuerza de protesta de lo humano contra la presión de las

⁵ Los intereses estéticos de Marx ocuparon sus primeros estudios. Entre 1835 y 1841, sus años universitarios, estudió historia de la literatura (en especial antigua), y las obras más relevantes de la estética clásica alemana, además de derecho y filosofía. En Bonn se dedicó al estudio de la historia del arte y de la literatura, sin abandonar el derecho penal. Asistió a conferencias del ya anciano August Wilhelm Schlegel, acerca de temas relacionados con la historia de la literatura antigua (Propercio, Homero...), y también dedicó atención a la historia del arte más moderno.

⁶ “La tesis de la jovialidad del arte se ha de tomar al pie de la letra. Vale para el arte como un todo, no para las obras aisladas. Éstas pueden carecer totalmente de jovialidad, según lo espantosa que sea la realidad. Lo jovial del arte es, si se quiere, lo contrario de aquello por lo que fácilmente se toma, no su contenido sino procedimiento, lo abstracto del hecho de que sea arte en general, de que se abra a aquello de cuya violencia al mismo tiempo da testimonio. Esto confirma la idea del Schiller filósofo, que reconocía la jovialidad del arte en su esencia lúdica y no en lo que, incluso más allá del idealismo, expresa de espiritual. *A priori*, antes de sus obras, el arte es crítica de la gravedad bovina que la realidad impone a los hombres. Nombrándola cree mitigar la fatalidad. Eso es lo que tiene de jovial; por supuesto, en cuanto alteración de la consciencia en cada momento imperante, lo que tiene de grave” (T.W. Adorno, “¿Es jovial el arte”, en *Notas sobre literatura IV*).

instituciones dominantes a la par que refleja la sustancia de ellas. Hans Cornelius, influencia fundamental en varios miembros del Institut, había dedicado diversos trabajos a la filosofía del arte. También Horkheimer y Adorno se habían ocupado de la literatura y de la música respectivamente, así como Löwenthal de cuestiones literarias, publicadas en la *Zeitschrift*⁷. El propio Adorno revelaba su propósito al escribir acerca de la música de Schönberg:

“la música de Schönberg exige desde el primer momento una colaboración activa y concentrada: la más aguda atención a la multiplicidad de lo simultáneo, renuncia a las habituales muletas de una audición que siempre sabe ya lo que va a venir después, tensa percepción de lo individual, específico, capacidad de apresar con precisión caracteres que cambian con frecuencia en un reducidísimo ámbito, y capacidad de entender su historia sin repeticiones” (*Prismas*, p.158).

Otros artistas, como por ejemplo Kafka, parecen orientarse por esa misma consideración, por esa necesidad de profunda atención hacia una multiplicidad que alberga en sí misma la especificidad de lo particular⁸.

De manera que el Institut se opuso a la consideración de que la cultura haya de ser un ámbito separado de la sociedad. El evaluar las creaciones artísticas como expresiones meramente intelectuales era una actitud ajena al pensamiento del Institut. El entramado artístico conquistaba su sentido atendiendo tanto a la esfera social como a la esfera

⁷ La *Zeitschrift für Sozialforschung* fue el órgano oficial del Institut en el que publicar los artículos y ensayos de sus miembros y colaboradores.

⁸ “Kafka impone al supuestamente desinteresado contemplador de otro tiempo un esfuerzo desesperado, le asalta y le sugiere que de su acertada comprensión depende mucho más que su equilibrio espiritual, a saber: la vida o la muerte. Entre los supuestos de Kafka no es el menor la fundamental perturbación de la relación contemplativa entre el texto y el lector. Sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional” (T.W. Adorno; *Prismas*, “Apuntes sobre Kafka” p.262).

individual, por lo que las obras de arte podían expresar tendencias sociales objetivas no premeditadas por sus creadores, interfiriendo, en cierto sentido, en la libre creación artística basada exclusivamente en el impulso individual.

Para el Institut los cambios que se producían en la recepción del arte constituían un amplio campo para la investigación. La crítica cultural se convirtió así en una fisiognómica social⁹. De hecho algunas propuestas de Benjamin consistieron en desvelar correspondencias entre grupos sociales y fenómenos culturales¹⁰.

El arte no era tan solo la expresión y el reflejo de las diversas tendencias sociales, sino que también era el arte el que actuaba como el lugar final en el que se desenvolvían los anhelos y esperanzas de los individuos más allá de su sociedad actual, más allá de su inmediato presente. Por eso para Horkheimer en la autonomía conseguida por el arte se conservaba aún esa utopía que, en cierto modo, parecía haber quedado desvanecida a lo largo del tiempo. El verdadero arte era expresión del interés del ser humano por su futura felicidad. Así, el proceder “dialéctico” e “inmanente” de una crítica del arte recoge en sí el principio de que “no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad”¹¹. La crítica inmanente significa comprensión, a través de un análisis de la configuración y del sentido, y de las contradicciones existentes entre la idea objetiva de la formación cultural y la pretensión de proporcionar un nombre a las

⁹ Asegura Adorno que “La teoría crítica no puede admitir la alternativa de colocar la cultura entera en tela de juicio, desde fuera de ella y bajo el concepto supremo de ideología, o confrontarla con las normas que ella misma ha hecho cristalizar. La decisión sobre permanecer en la inmanencia de la cultura o situarse en trascendencia de ella supone una recaída en la lógica tradicional que fue el objeto de la polémica de Hegel contra Kant: todo método que determina límites y se mantiene dentro de los límites de su objeto rebasa por eso mismo dichos límites. La dialéctica presupone en cierto sentido la posición cultural-transcendente, como conciencia que se niega a someterse desde el primer momento a la fetichización de la esfera del espíritu” (T.W. Adorno, *La crítica de la cultura y la sociedad*, p.24-25).

¹⁰ Fue el propio Adorno quien, en su *Caracterización de Walter Benjamin*, llevó a cabo una espléndida descripción de la actitud de este último: “Su pensamiento se alza desde el principio contra la mentira de que el hombre y el espíritu humano se fundamentarían en sí mismos, y de ellos surgiría lo absoluto. Lo rupturista de esta reacción no se puede confundir con los movimientos neorreligiosos que quieren volver a hacer del hombre en la reflexión aquella criatura a la que de todas formas le degrada la total dependencia social. Él no se dirige contra el subjetivismo supuestamente hinchado, sino contra el concepto mismo de lo subjetivo” (T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p.19-20).

¹¹ T. W. Adorno, *La crítica de la cultura y de la sociedad*, p.26.

formaciones espirituales de la existencia. Y dada la reticencia de la Teoría crítica hacia cualquier intento de representación positiva de las contradicciones, las armonías más admiradas por ella tenían siempre en sí un atisbo de que una reconciliación meramente estética resultaba insuficiente. De este modo, hasta que las contradicciones sociales no se reconcilien en la realidad, la armonía del arte ha de conservar el elemento de protesta, de reivindicación... La crítica inmanente

“persigue las aporías de la lógica, las irresolubilidades ínsitas ya en su tarea. Y en esas antinomias comprende las propiamente sociales. Para la crítica inmanente lo logrado no es tanto una formación que reconcilie las contradicciones objetivas en el engaño de la armonía cuanto aquella que exprese negativamente la idea de armonía, formulando las contradicciones con toda pureza, inflexiblemente, según su más íntima estructura (...) Por ello la crítica inmanente no consigue tranquilizarse con su mero concepto”¹².

Se percibe entonces cómo la esfera estética se convierte también en trasunto de la esfera política, y del ámbito social, alzándose como una fuerza de protesta de lo humano contra todo tipo de actitud represiva por parte de instituciones o ideologías dominantes. La crítica estética de la Escuela de Frankfurt se mantuvo cercana a la importancia de categorías tales como la mediación y la no identidad. El interés de Adorno, y su sensibilidad ante la “mediación dialéctica”, se puso de relieve en sus escritos musicales, a los que dedicó una parte fundamental de su obra, y de su vida. Para este autor (filósofo, músico y compositor), la música polifónica era lo que mejor expresaba ese

¹² *La crítica de la cultura y de la sociedad*, p.26-27.

“otro” sin imagen que la Teoría crítica rehuía definir de manera positiva¹³. Además, la música, debido a la complejidad de sus mediaciones, constituía una esfera de una inigualable riqueza para el juego de la imaginación dialéctica. La música, que había sobrepasado hacía tiempo el mero papel funcional, estaba relacionada con la materialidad, pero, y por encima de ello, también se encontraba cercana y era sensible a los cambios producidos en las realidades sociales, a la vez que era más que un simple reflejo de ellos. Fue a partir de 1920 cuando T. W. Adorno inició su exploración e investigación acerca de las diversas facetas de la experiencia y de la expresión musicales: los problemas para componer música, las aporías propias de la aparición de nuevos elementos en el entramado musical que dificultan la recepción de la música, la historia de la composición clásica, los antecedentes de los movimientos de vanguardia, la reproducción y recepción de las formas musicales, así como la evolución de esas formas, la importancia de la autenticidad en la composición...

En los primeros números de la *Zeitschrift für Sozialforschung* (en 1932), Adorno enfatizó los principios que subyacían a su aproximación al fenómeno de la música, declarando, desde el primer momento, que él no era un musicólogo ordinario. Para Adorno, la música contenía, en su estructura interna, contradicciones sociales, aunque su vínculo con la realidad social fuera aporético, esa estructura musical no era ni un reflejo pleno ni tampoco era plenamente autónoma. Esa carencia de autonomía plena era fruto, sobre todo, del hecho de haber adoptado caracteres propios de un artículo de consumo, en el que predominaba el intercambio más que el valor real. La dicotomía que verdaderamente había de preocupar, no era la que diferenciaba entre música “ligera” y música “seria”, sino que Adorno aseguraba que la dicotomía fundamental era la que

¹³ La polifonía comenzó a reemplazar a la monofonía a partir del siglo XI. En un principio se utilizó en la música sacra no litúrgica y en la música popular, y consistía en doblar la melodía a la tercera, la cuarta o la quinta, unida a la práctica de la heterofonía, esto es, de la ejecución simultánea de la melodía en las formas ornamentada y sin ornamentar (*Apéndice documental*, texto 1).

apuntaba a la distinción entre una música orientada hacia el mercado, y otra que no lo estaba, aunque esta última solía tornarse incomprensible para la mayor parte de los individuos. Pero, a pesar de ello, el espíritu de la música insta a que ésta, como la teoría, deba ir más allá de la conciencia prevaleciente de las masas.

En lo que respecta a la oposición, muy trabajada, entre la música de A. Schönberg y la música de I. Stravinsky, Adorno los estudió y analizó en tanto que representantes de determinados caracteres y principios estéticos, desempeñando así un papel central en su obra *Philosophie der neuen Musik*. El desarrollo y la evolución de la atonalidad, y de sus posibilidades compositivas, en Schönberg, al igual que el contenido de su periodo expresionista, suponía un alejamiento de las falsas reconciliaciones. Aunque, como la atonalidad evitaba la tonalidad en todo momento, apartó a Schönberg de la arbitrariedad y lo condujo hacia un nuevo orden basado en la serie dodecafónica, que prohibía la repetición de cualquier nota hasta que no hubieran sonado todas. Este progreso en su actividad compositiva hizo que la articulación del nuevo orden dodecafónico se percibiera como un producto dialéctico de su música inicial, y no como un orden cerrado e impuesto desde fuera¹⁴.

Es cierto que la creación de una “música pura”, podría resultar, en última instancia, inalcanzable pero, con el esfuerzo de Schönberg para lograr ese concepto de pureza, y de depuración estilística, se ofreció ya una pauta constante a partir de la cual avanzar en su consecución. La importancia del elemento crítico y reivindicativo en la música del tipo de la de Schönberg, fue lo que ocupó y preocupó a Adorno, considerando a este

¹⁴ La composición con doce sonidos no tenía otra finalidad que la comprensión. “La forma en el arte, y en la música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión. La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en poder seguir una idea, su desarrollo y la razón del mismo, está íntimamente ligada –psicológicamente hablando– a un sentido de la belleza. Por eso, la manifestación artística requiere comprensión para producir una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional. Sin embargo, la *idea* del creador ha de representarse, cualquiera que sea el *estado* que se vea impulsado a evocar” (A. Schönberg, “La composición con doce sonidos”, conferencia pronunciada en la Universidad de California, Los Ángeles, el 26 de marzo de 1941). El método de composición con doce sonidos nació debido al cambio en la concepción de la armonía producido por el desarrollo del cromatismo (*Apéndice documental*, texto 2).

compositor como el paradigma del progreso en la música moderna. Sin embargo, Stravinsky representaba para Adorno el “objetivismo” neoclásico, que ignoraba las contradicciones propias de la sociedad moderna y volvía a las formas tonales preburguesas. A diferencia de los románticos, que se valían del pasado para negar el presente, los objetivistas adoptaban las formas antiguas pero en relación con las necesidades actuales. Adorno consideraba irracionales los principios objetivistas de composición, dado que el gusto del propio compositor era más relevante y decisivo que la dialéctica inmanente de la música, y además ejercía un control arbitrario. El resultado de una actitud reaccionaria en la música era una especie de “Gebrauchsmusik” (“música utilitaria”), que dependía de un modelo de racionalidad tecnológica y con ello servía más para distraer que para ilustrar. Sólo en algunos casos, como el de Kurt Weill, la “Gebrauchsmusik” se había inclinado en una dirección crítica, como se desprende del elogio de Adorno hacia el estilo de montaje fragmentario de K. Weill, en tanto que paradigma de música popular más crítica y progresista¹⁵.

Adorno también analizó la dialéctica histórica de la reproducción, el vínculo y unión entre el productor y el consumidor. Distinguió así entre una música pre-capitalista, en la que existía un continuo de producción, reproducción e improvisación, y por otro lado la música de la época capitalista, en la que no existía semejante relación, debido a que en ella la composición se realizaba manufacturadamente y aislada del ejecutante, y cuya flexibilidad interpretativa se encontraba muy circunscrita. Esto llevó a que Adorno se preocupara de la popularidad de determinadas formas musicales y de su significación en relación con el contexto histórico. Así, la ópera parecía haber perdido su atractivo para la clase media alta, aunque la pequeña burguesía aún estuviera interesada en sus elementos represivos. Las clases medias altas se inclinaron más por los conciertos, los

¹⁵ Kurt Weill (1900-1950), compositor alemán, discípulo de Busoni y de Humperdinck, colaboró con Bertolt Brecht en *Die Dreigroschenoper* y en *Mahagonny*, entre otras obras (*Apéndice documental*, texto 3).

cuales, para Adorno, proporcionaban un falso sentido de interioridad subjetiva y una falsa reconciliación de propiedad y educación. Sin embargo, en la sociedad moderna, la búsqueda de la verdadera interioridad constituye un elemento prioritario para el logro de la autenticidad compositiva. El cromatismo y la disonancia han de recobrar y mantener su fuerza y su poder crítico para alejar de sí la imagen de que en ellas trasluce la movilidad económica del mundo (“Kunstgewerbe”: “arte como artículo de consumo”). El individuo ha de sentirse obligado a comprometerse en alguna clase de “praxis”, y esto es lo que pretendía conseguirse a través de la música atonal de Schönberg y su escuela¹⁶.

Esa fue una de las razones que le llevaron a dedicar la primera mitad de su *Filosofía de la nueva música*, publicada en 1949, a Schönberg, a la que añadió una segunda sección sobre Stravinsky, escrita durante la guerra, para compensar el largo capítulo sobre Schönberg. Adorno definió su obra entera como un extenso apéndice de *La Dialéctica de la Ilustración* (que había escrito en colaboración con Horkheimer).

En lo que respecta a la concepción de la cultura de masas que tenía el Institut, se hace evidente su preocupación por una felicidad genuina. La Escuela de Frankfurt se negó a defender la alta cultura como un fin en sí no relacionado y dissociado de intereses materiales. Horkheimer, y el resto de miembros de la escuela, vieron una conexión interna entre el concepto de cultura trascendente, que pretendía situarse por encima de la vida material, y el ascetismo psicológico. También fue sumamente importante la valoración del concepto de “tradición” mantenido por el Institut, lo cual se revela a través de la correspondencia entre los miembros del Institut. Adorno se ocupó mucho

¹⁶ Benjamin distinguía entre el tiempo “vacío, homogéneo”, y el tiempo “lleno por la presencia del ahora”. El tiempo serial correspondía al colapso de la verdadera individualidad, que significaba desarrollo significativo y vinculación con la totalidad. Para Adorno, la tendencia hacia una audición eternizada era quizá lo más universal de la conciencia musical de la actualidad. Así, la sinfonía, privada de su unidad como una totalidad estética, degeneraría en mera sucesión de citas reificadas, en retazos de melodía sustraídos de su contexto.

del componente tradicional en la música revolucionaria de Schönberg, y Benjamin consideró a la tradición como parte del aura de una obra de arte¹⁷. El concepto de “aura”, tan relevante en el pensamiento benjaminiano, es definido por él en su escrito

Pequeña historia de la fotografía:

“¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquélla. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”.

¹⁷ En lo que respecta a la importancia que Benjamin otorgaba a la tradición y a los elementos propios de ésta, hay que tener en cuenta que dedicó uno de sus más relevantes trabajos al drama barroco alemán. En *Die Ursprung des deutschen Trauerspiels (El origen del drama barroco alemán)*, Benjamin advierte que el *Trauerspiel* (el “drama”, aunque su traducción literal sería “obra teatral fúnebre o luctuosa”), tal y como es tratado en la filosofía del arte, es una idea (*Apéndice documental*, texto 4).

En una carta a Löwenthal, Benjamin se refería a la “continuidad” como el “criterio del amor”, observación consignada en la estela de la afirmación de Horkheimer, en una carta anterior, de que la cultura de masas privaba al hombre de su “durée”.

La cultura de masas desagradaba a la Escuela de Frankfurt debido a que consideraba que en esa cultura no quedaba reflejada la democracia, la noción de cultura “popular”, aseguraba, era ideológica, la industria cultural proporcionaba una cultura falsa, no espontánea, en vez de algo real. El Institut llegó a la conclusión de que la industria cultural suponía una esclavización de los hombres mucho más fuerte, sutil y eficaz que los rudos métodos de dominación llevados a cabo en épocas anteriores. La falsa armonía de lo particular y lo universal era a menudo más siniestra que el choque de las contradicciones sociales, debido a su habilidad para inducir a los individuos (calificados de víctimas) a una aceptación pasiva.

La crítica del Institut sobre la cultura de masas y su análisis conexo del potencial autoritario de las sociedades, tuvo como principal elemento radical sus matices políticos implícitos. La decadencia de la cultura “negativa” tradicional no era sólo un problema propio de intelectuales, sino que en la cultura de masas parecía encontrarse el germen del totalitarismo político. Los mecanismos de mediación entre la cultura y la política podían ser mejor comprendidos, así lo consideraban Horkheimer y sus seguidores, en términos psicosociales. Sus estudios acerca de la cultura popular estaban conectados con las investigaciones sobre el potencial autoritario en los Estados Unidos llevadas a cabo en 1940, estos trabajos estaban concebidos a modo de análisis psicológicos, basados en los supuestos más amplios de la Teoría Crítica. Así, encontramos en la *Dialéctica de la Ilustración*¹⁸ un análisis de la industria cultural, considerada ésta como totalidad que

¹⁸ Publicada inicialmente con el título de *Fragmentos filosóficos*, en 1944, en una edición fotocopiada de quinientos ejemplares, esta obra de M. Horkheimer y T.W. Adorno apareció, ya como libro, tres años más tarde bajo el título de *Dialéctica de la Ilustración*. Hasta 1969 no fue reeditado en Alemania y, aunque

pone fin a la rebeldía de los efectos y a la riqueza de los detalles, y los somete a la forma que aniquila la obra.

“El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran –en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos– pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera

fue escrito en los Estados Unidos, no hubo traducción al inglés hasta 1972. Fue a partir de entonces cuando su contenido llegó a la conciencia histórica gracias al movimiento estudiantil.

Se ha afirmado que con el concepto “dialéctica de la Ilustración” se está expresando la conciencia de la densa complejidad de los procesos que dieron lugar a la modernidad, además de poner de manifiesto que esos procesos y la situación a la que han conducido se encuentran marcados por una ambigüedad fundamental, a la par que grave: que pueden realizar la Ilustración, pero que también pueden liquidarla. Y esto se produce si se ignora o se olvida esa dialéctica.

que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación (...) Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya”¹⁹.

Esa industria cultural, además, fija, a través de sus prohibiciones, su propio lenguaje, con una sintaxis y un vocabulario propios. Y así, la capacidad de cumplir las exigencias del idioma de la naturalidad en todos los sectores de la industria cultural se transforma en la medida de la habilidad. Y los enfrentamientos en los que los especialistas artísticos se oponen a los censores y a los patrocinadores o mecenas del arte en relación con la mentira demasiado increíble en la que el arte haya podido convertirse, no testimonian realmente una tensión estética interna, sino que evidencian una divergencia de intereses. Por eso, para Horkheimer y Adorno, el estilo de la industria cultural supone al mismo tiempo la negación del estilo:

“La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los

¹⁹ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p.171-172, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”.

polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa”²⁰.

El concepto de “estilo auténtico” se revela en la industria cultural como lo idéntico, pero en el ámbito estético, al dominio. Así, en el Renacimiento, los auténticos artistas no fueron aquellos que encarnaron el estilo de la manera más pura y perfecta, sino los que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento. En el estilo de las obras la expresión adquiriría la fuerza sin la cual la existencia pasaría desapercibida. Más aún, incluso en obras pertenecientes al Clasicismo, como el caso de Mozart, se perciben tendencias objetivas que señalan en una dirección diferente a la del estilo que encarnan. El propio Schönberg se atuvo menos al estilo que a la lógica del objeto. Es en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, donde el arte encuentra el modo de expresar el sufrimiento. La obra de arte trasciende la realidad inseparablemente del estilo, pero no a través de una armonía total con éste, sino en una constante problematicidad, en una discrepancia entre forma/contenido, interior/exterior, individuo/sociedad... Sin embargo, la obra mediocre queda satisfecha con la imitación, prefiere asemejarse a las otras obras, y no luchar contra la absolutización de la imitación impuesta por la industria cultural. La obra reducida a mero estilo, traiciona con ello el auténtico sentido del mismo, a la vez que impide el conocimiento y erige como ideal la continuidad de esa industria cultural. El lenguaje y los gestos del público, de los espectadores, y de todos aquellos que, en algún momento, se convierten en receptores de la expresión artística, han de desasirse de los esquemas propugnados por la industria cultural. No son mercancías culturales las que han de ser asimiladas, sino atender al sentido que subyace a la obra, asistir al

²⁰ M. Horkheimer, y T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p.174.

desvelamiento de su autenticidad junto con los sentimientos del artista. Se trata de acercarse a las obras de una manera radicalmente nueva, diferente, de un acercamiento que induzca a la unión e imbricación de ese importante quinteto, cuya materialización podría ser el pentagrama: obra, artista, público, sentimiento y expresión.

Ahora bien, ¿cómo lograr la fusión entre esos elementos, que constituyen la clave para la comprensión de la expresión artística?... pues llevando el espíritu expresionista más allá de los individuos, de los pueblos, de las sociedades, haciendo que permanezca y que envuelva todo aquello que le rodea, de manera tal que esa reivindicación de una libertad compositiva sea realmente el trasunto de la necesidad de emancipación de todo individuo. Pero antes de abordar la relevancia de los mitos en tanto que hilos conductores para advertir que el ser humano se introdujo en un universo mítico en el que ya estaba prefigurada la importancia de la música como núcleo vertebrador para proporcionar sentido a la existencia, es necesario atender a cuáles sean las tareas de una teoría crítica de la sociedad para no desatender al engarce entre la configuración de ésta, y el espacio epistemológico propio que ha de ser reivindicado por la reflexión estética para un fenómeno como la música.

En su *Teoría de la acción comunicativa* (“Crítica de la razón funcionalista”), es donde J. Habermas aborda las tareas de una Teoría crítica de la sociedad. Tras analizar la teoría parsonsiana de los medios, llega a la hipótesis de que los límites que surgen podrían sobrepasarse a través de la penetración de los imperativos sistémicos en los ámbitos de la reproducción cultural, de la integración social y de la socialización²¹. Aunque Habermas advierte que esta hipótesis ha de ser contrastada, empíricamente,

²¹ Asegura Habermas que la teoría sistémica de la sociedad desarrollada por Parsons descansa en un compromiso que mantiene viva la memoria de los planteamientos de la teoría neokantiana de la cultura, pero que sin embargo excluye un concepto de sociedad capaz de dejar espacio para tales problemas (*Apéndice documental*, texto 5).

mostrando la existencia de “abstracciones reales” en zonas esenciales del mundo de la vida. Así, el “concepto sistémico de sociedad” es introducido por Habermas por medio de una objetualización *metodológica* del mundo de la vida justificando en términos de teoría de la acción el paso de la perspectiva del participante a la del observador. Esta justificación tiene la forma de una explicación conceptual cuya finalidad es la de clarificar qué significa para la reproducción simbólica del mundo de la vida que la acción comunicativa quede relevada por interacciones que se rigen por medios, que el lenguaje sea sustituido por medios como el dinero o el poder en su función de coordinar la acción. Este asentamiento de la acción sobre un mecanismo de coordinación diferente y sobre un principio de socialización (“Vergesellschaftung”) distinto, tendrá como efecto una cosificación, esto es, una deformación patológica de las infraestructuras comunicativas del mundo de la vida, sólo cuando el mundo de la vida no pueda hacer dejación de las funciones afectadas, cuando no pueda delegar estas funciones en subsistemas de acción regidos por medios. Así, una teoría de la modernización capitalista, que tome como base los medios de una teoría de la acción comunicativa, se habrá de comportar críticamente tanto frente a las sociedades contemporáneas, como frente a la realidad social que esas ciencias tratan de aprehender. Es decir, que se comporta críticamente frente a la realidad de las sociedades desarrolladas en la medida en que éstas no utilizan el potencial de aprendizaje del cual disponen culturalmente; y también esa teoría se comporta de manera crítica frente a los planteamientos de las ciencias sociales que no son capaces de descifrar las paradojas pertenecientes a la racionalización social dado que sólo convierten en objeto a los sistemas sociales más complejos bajo aspectos abstractos.

Pero, a pesar de todo ello, la Teoría crítica de la sociedad no pretende competir violentamente frente a las demás orientaciones o líneas de investigación establecidas, lo

que trata es de proporcionar una explicación sobre la limitación específica de cada uno de los diferentes planteamientos, así como sobre el derecho relativo de cada cual. A la vez que pone de manifiesto la necesidad de una conceptualización adecuada para distinguir entre: a) la diferenciación estructural del mundo de la vida, sobre todo de sus componentes sociales; b) la automatización de los sistemas de acción que se diferencian a través de medios de control, y la diferenciación interna de estos subsistemas; y c) los procesos de diferenciación que, de forma simultánea, posibilitan la desdiferenciación de ámbitos y esferas de acción integrados socialmente en el sentido de una colonización del mundo de la vida. Habermas señala cómo, a partir de la Fenomenología, de la Hermeneútica y del Interaccionismo Simbólico, se constituyó una línea de investigación centrada en aquellos “aspectos accesibles a la teoría de la acción”. Las diferentes corrientes de sociología comprensiva coinciden en su interés por clarificar las estructuras de las imágenes del mundo y de las formas de vida. La pieza clave se encuentra en la “teoría de la vida cotidiana” que puede conectar también con la investigación histórica. Cuando se produce esto, los procesos de modernización pueden ser presentados desde la perspectiva de los mundos de la vida específicos de las diferentes capas y grupos sociales. Así, una Teoría crítica de la sociedad habrá de asegurarse de los resultados obtenidos por las diferentes líneas de investigación, y tendrá que hacerlo mostrando con exactitud y con detalle cómo esas direcciones de investigación se limitan a dar por supuestos ámbitos objetuales que sólo pudieron ser fruto de la no ligazón entre sistema y mundo de la vida.

Habermas desarrolla un marco categorial que parte de la propuesta de la vieja Teoría Crítica, esto es, de su proyecto inicial, hasta que ésta comenzara a distanciarse, a principio de los años cuarenta, de las investigaciones sociológicas. Por ello Habermas cree necesario atender al elenco de temas que ocuparon a esa primera Teoría Crítica,

para mostrar con ello cómo algunas de esas preocupaciones pueden ser retomadas en la actualidad sin tener que comprometerse también con los supuestos de la filosofía de la historia a los que entonces iban vinculados²².

Se suele resumir en seis grandes bloques temáticos el trabajo de investigación desarrollado por el Institut hasta los inicios de los años cuarenta, reflejándose en ellos ya no sólo la idea programática de una ciencia social interdisciplinar, esbozada por Horkheimer, sino también la unidad en esa pluralidad de temas:

- a) las formas de integración de las sociedades postliberales. El concepto de “cosificación”, tras las transformaciones sufridas por el capitalismo liberal, requería de una especificación. Pollock y Horkheimer suponían que con el régimen nacionalsocialista se había establecido un “régimen de capitalismo estatal” en el que la propiedad privada de los medios de producción mantenía sólo un carácter formal, mientras que el control del proceso económico global había pasado del mercado a las burocracias planificadoras²³. La forma de

²² Hay que tener en cuenta que J. Habermas, en su *Teoría de la acción comunicativa*, parte de la problemática de la racionalidad, y advierte acerca del hecho de que, dentro de las ciencias sociales, es la sociología la que mejor conectaría, en sus conceptos básicos, con la problemática de la racionalidad. Ahora bien, también alude al hecho de que para defender el concepto de “racionalidad comunicativa” sin tener que recurrir a las garantías de la “gran tradición filosófica”, hay tres posibles caminos... (*Apéndice documental*, texto 6).

²³ Pollock fue uno de los economistas destacados del Institut, que desafió a Grossmann en varios terrenos. Subrayando la insuficiencia del concepto de trabajo productivo en Marx, debido a su olvido del trabajo no manual, Pollock destacó las industrias de servicio, que cada vez ganaban mayor importancia en el siglo XX. Aseguraba que, de aquellos que trabajaban en estas industrias, así como de aquellos que producían manufacturas, era posible extraer una plusvalía que permitiría prolongar la vida del sistema. La postura de Grossmann continuó inalterable, y Pollock y él siguieron enfrentados en relación a las cuestiones económicas hasta que Grossmann, tras la Segunda Guerra Mundial, abandonó el Institut. Esta disputa mantenida por ambos puede percibirse entre líneas en la obra de F. Pollock *Experimentos de planificación económica en la Unión Soviética (1917-1927)*, segundo volumen de las *Schriften* del Institut. Pollock fue invitado a la Unión Soviética por David Ryazanov, el cual había pasado una temporada en Frankfurt a comienzos de 1920, y había mantenido el vínculo enviando algún que otro artículo para el *Grünbergs Archiv*. A pesar de su frecuente crítica a la política del partido bolchevique, Ryazanov sobrevivió hasta que Stalin lo envió al exilio pocos años después de la visita de Pollock, y fue esa amistad entre ambos la que permitió a Pollock llevar a cabo su estudio sobre la planificación soviética, escrito que dio lugar a enfrentamientos y discusiones dentro del Institut que nunca vieron la luz. Tras la publicación de su libro en 1929, los asuntos relacionados con la Unión Soviética apenas fueron tratados por el Institut, a excepción de algún estudio literario llevado a cabo por Rudolf Schlesinger. Cabe apuntar que la relación de Horkheimer con Pollock, ambos protegidos de Cornelius, resultó ser crucial para la constitución y el posterior éxito del Institut.

integración social se define, en lo que respecta a su intención, por el ejercicio racional “con arreglo a fines” de una dominación administrativa controlada en términos centralistas. Por su parte, Marcuse exponía, frente a esta teoría del tardocapitalismo, la idea de que el Estado autoritario representa sólo la envoltura totalitaria de un capitalismo monopolista que sigue intacto, y en el cual el mecanismo del mercado es aún tan determinante como antes. Al no considerar al Estado totalitario como centro de poder, la integración social tampoco se efectúa exclusivamente, o de forma predominante, como una racionalidad administrativa generalizada tecnocráticamente.

- b) y c) la socialización en la familia y el desarrollo del yo; los medios de comunicación de masas y la cultura de masas. Son las relaciones entre el sistema de acción económica y el sistema de acción administrativa las que deciden sobre cómo queda integrada la sociedad, sobre las maneras de racionalidad a las que queda sometido el contexto en el que los individuos desarrollan su existencia. Pero esa introducción de los individuos socializados bajo el patrón de determinados controles sociales dominantes había de ser estudiada en la familia que, en tanto que lugar de socialización y de educación, es la que prepara a los individuos para enfrentarse y atender a los imperativos del sistema ocupacional y laboral, y también tenía que ser estudiada en el espacio público político y cultural, en el cual la cultura de masas produce, a través de medios de comunicación de masas una obediencia referida a las instituciones políticas. Los diversos colaboradores del Institut investigaron dos ámbitos, por una parte, “los cambios estructurales de la familia burguesa”, que habían desembocado en una debilitación de la autoridad y de la figura paterna y que, a su vez, habían inclinado a los individuos hacia intervenciones socializadoras en instancias

“extrafamiliares” y, por otra parte, también se ocuparon del “desarrollo de la industria cultural” que había despojado a la cultura de contenidos racionales y que la había predispuesto para ser usada con la finalidad de controlar y manipular a las conciencias, y más aún, para evitar la introducción de cualquier tipo de novedad en la esfera cultural. En esta cuestión del carácter ideológico de la cultura de masas, Adorno opondrá, junto con Löwenthal y Marcuse, de forma irreconciliable, el contenido experiencial del arte auténtico, al consumo cultural, mientras que Benjamin confiará en el surgimiento de iluminaciones profanas, aunque éstas habrán de emerger de una cultura de masas que carece de aura.

- d) la psicología social de la protesta paralizada y acallada. Las experiencias vividas por estos investigadores alemanes, emigrantes, alrededor de 1930, les llevó a que mostraran un creciente interés por los mecanismos con los cuales poder explicar el que los potenciales de protesta permanecieran acallados. En este sentido se inclinaban los trabajos acerca de la conciencia política de los empleados y, en concreto, acerca de la formación de los prejuicios antisemíticos²⁴.
- e) y f) la teoría del arte y la crítica del positivismo y de la ciencia. En su periodo clásico, la Teoría crítica mantuvo una relación afirmativa con el arte, debido al potencial de racionalidad propio de la cultura moderna.

Así, toda la controversia con la tradición, en términos de crítica ideológica, se propuso como objetivo principal la recuperación del contenido de verdad tanto de los conceptos como de los problemas filosóficos, esto es, la “apropiación de su contenido sistemático”, dado que la crítica estaba ya basada en supuestos teóricos, supuestos que eran los que permitían a la crítica hacer conscientes a los hombres de

²⁴ Estas investigaciones ya habían sido iniciadas por el Institut en Alemania, y prosiguieron en América hasta finales de los años cuarenta.

las posibilidades para las que “ya estaba madura la situación histórica”. Una crítica inmanente desarrollada en torno a las figuras del espíritu objetivo, y capaz de diferenciar entre lo que el individuo y las cosas pueden ser, y lo que fácticamente son, no sería posible sin una teoría de la historia. Habermas advierte cómo Marcuse, Horkheimer y Adorno, merced a sus trabajos de crítica ideológica, percibieron que el desarrollo de las fuerzas productivas, incluso el propio pensamiento crítico, se inclinaban cada vez más hacia una asimilación en su contrario.

La tentativa de una teoría crítica de la sociedad planteada en términos interdisciplinarios no tuvo una permanencia prolongada en el seno de la Escuela de Frankfurt, y fue limitada a ciertas especulaciones e hipótesis esbozadas en la *Dialéctica de la Ilustración*. La perspectiva de una filosofía de la historia como base para el desarrollo de la Teoría crítica, como núcleo sobre el cual elaborar un programa de investigación empírica, no constituía un suelo lo suficientemente firme. Lo que también se pone de manifiesto, como señala Habermas, si se atiende a la carencia de una esfera objetual delimitada de forma clara, como es la de la práctica cotidiana de la comunicación del mundo de la vida, en la que quedan encarnadas las estructuras de racionalidad, y en la que también se pueden identificar los procesos de cosificación. Habermas ha tratado, por medio de su teoría de la acción comunicativa, de que la filosofía de la historia quede eliminada del materialismo histórico²⁵, para lo cual considera que son necesarias dos abstracciones: 1) la abstracción del desarrollo y evolución de las estructuras cognitivas respecto de la

²⁵ Mientras que las categorías básicas de la Teoría crítica enfrentan la conciencia de los individuos, de manera directa, a los mecanismos sociales de integración que se limitan a prolongarse intrapsíquicamente, sin embargo, la teoría de la acción comunicativa se asegura del contenido racional de las estructuras antropológicas profundas a través de un análisis que, en principio, es sólo reconstructivo, es decir, planteado en términos “ahistóricos”. Este análisis describe las estructuras de la acción y del entendimiento que pueden ser inferidas a partir del saber intuitivo de aquellos miembros competentes de las sociedades modernas, y con este análisis se cierra el camino de una posible vuelta a una filosofía de la historia que no podría proporcionar las claves para diferenciar problemas de lógica evolutiva de problemas de dinámica evolutiva.

dinámica de los acontecimientos históricos; b) la abstracción de la evolución social con respecto a la concreción histórica de las formas de vida. Esta teoría ya no se iniciará a partir de ideales concretos, sino que se orientará conforme a las posibilidades de los procesos de aprendizaje (posibilidades que queden abiertas con el nivel de aprendizaje históricamente alcanzado). Esta teoría tendrá que negarse a establecer clasificaciones normativas, ya sea de totalidades, de formas de vida, de culturas, de formaciones sociales, o de periodos históricos. Pero también deberá atender a muchos de los propósitos propios del programa interdisciplinar elaborado por la Teoría crítica, ya que ésta sigue constituyendo un ejemplo ineludible de propuesta coherente, en la que se buscan los puntos de engarce entre los diversos ámbitos investigadores.

Odiseo: la Mitología elevada a Ilustración

El núcleo del concepto “dialéctica de la Ilustración” se encuentra en la noción misma de “razón”o “racionalidad”, en tanto que a ella están vinculados los más importantes valores para la humanidad: libertad, justicia y solidaridad. Aquello que instó a Horkheimer y a Adorno a escribir la *Dialéctica de la Ilustración* fue el ansia de salvar a la propia Ilustración, para lo cual resulta necesario tomar conciencia de su “dialéctica”, es decir, ilustrarla sobre sí misma, llevar a cabo una labor de ilustración sobre la propia Ilustración para que ésta no olvide ni ignore esa dialéctica, para que reflexione acerca de

sí, de su condición. Se trata, no de negar la Ilustración, sino de que ésta alcance su plenitud.

En el origen de la *Dialéctica de la Ilustración*²⁶ está la dramática situación histórica, vivida por los adalides de la Teoría crítica, que les lleva a advertir que la humanidad, en lugar de haber avanzado en pos del reino de la libertad, en lugar de querer apresar la totalidad de la Ilustración, más bien ha retrocedido, y se ha sumido en un “nuevo género de barbarie”, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano. Horkheimer y Adorno perciben en esta situación la autodestrucción, el fin de la Ilustración, y pretenden comprender las razones que han llevado a ese olvido de los valores del ser humano. Y para ello parten, precisamente, de la *Odisea*, del mito, en tanto que éste es ya Ilustración, y el proceso de conocimiento que en él se produce se convierte en poder, en dominio del hombre sobre aquellos acontecimientos inexplicables pero a los que otorga sentido por medio de diferentes narraciones, de diversas historias que se tornan

²⁶ La documentación recogida por G. Schmid Noerr, para la edición de las *Obras completas* de M. Horkheimer, ha permitido conocer cómo fue la elaboración del texto de la *Dialéctica de la Ilustración*: 1) *Prólogo* (1944-1947), procede de Horkheimer, con algunas correcciones de Adorno; 2) *Primer capítulo*, que en el manuscrito llevaba el título de “Mito e Ilustración”, en la edición privada de los *Fragmentos* el de “Dialéctica de la Ilustración”, y en la edición como libro el de “Concepto de Ilustración”, procede de Horkheimer, pero con una más amplia participación de Adorno, tanto en su elaboración como en las apreciaciones; 3) *Segundo capítulo*, o primer *excursus*, “Odiseo, o mito e Ilustración”, lleva la firma de Adorno, sin apenas apreciaciones por parte de Horkheimer; 4) *Capítulo tercero*, o segundo *excursus*, “Juliette, o Ilustración y moral”, que en el manuscrito llevaba por título “Ilustración y rigorismo”, denota la impronta de Horkheimer, sin apenas correcciones por parte de Adorno; 5) *Cuarto capítulo*, “Industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, fue elaborado en una primera versión, no conservada, por Adorno. Ese texto, fruto de una de las investigaciones llevadas a cabo por Adorno para el Institut, fue corregido por él mismo, dando lugar al nuevo texto conocido como “Segundo esbozo”, que llevó por título “El esquema de la cultura de masas”. Este nuevo texto fue sometido a una minuciosa corrección por parte de ambos (Horkheimer y Adorno), y dio lugar al texto definitivo que entró a formar parte de los *Fragmentos*. Esta versión, definitiva, recoge tan solo la mitad del texto original de Adorno. Y tanto en la edición privada de 1944, como en la de 1947, el texto del capítulo concluye con la promesa de ser continuado, lo que ponía de manifiesto la intención de los autores de integrar, en una edición posterior, el resto del texto. Aunque, dada la ruptura del trabajo y colaboración entre ambos, la observación fue eliminada en la reedición alemana del año 1969; 6) *Quinto capítulo*, “Elementos de antisemitismo. Límites de la Ilustración”, tuvo un proceso similar al anterior, aunque con procedencia inversa. Fue redactado, en su mayor parte, por Horkheimer, y corregido y reelaborado por ambos. El texto recoge material investigador de Horkheimer. La tesis VII, añadida en la edición de 1947, fue igualmente elaborada por él y corregida y reelaborada por ambos, con añadidos de Adorno. En la redacción de las tres primeras partes también participó de manera muy activa L. Löwenthal; 7) Por último, los aforismos del capítulo final “Apuntes y esbozos”, son de Horkheimer, con excepción de las “adiciones”, que son de Adorno. El texto de este último capítulo recoge igualmente sólo la mitad del texto original redactado por Horkheimer; el resto de los aforismos fueron recogidos en el volumen número 12 de las *Obras completas* de Horkheimer.

en explicaciones definitivas que proporcionan un rumbo, una dirección, un atisbo de claridad a la existencia. Por lo tanto la Ilustración se presenta como un proceso de progresiva racionalización y búsqueda de la liberalización aunque, bajo el signo del poder, pueda degenerar en un proceso alienador, en tanto que cosifica a la naturaleza y, con ella, al ser humano. Adorno y Horkheimer aseguran que la naturaleza se venga, se rebela por haber quedado olvidada por el espíritu en el proceso de Ilustración. Sin embargo, en las advertencias de Circe a Odiseo, puede percibirse la imbricación, la compenetración, la complicidad entre el mundo de los seres humanos y el universo mitológico, sin que se produzca ningún tipo de alienación de uno en el otro. Lo que se aprecia es ese vínculo entre el mito y el trabajo racional, entre un universo de narración y la necesidad de racionalizar y de establecer un origen, sin que esto suponga un estado alienante. Más aún, el encuentro de Odiseo con las sirenas pone de manifiesto la fuerza artística que subyace a toda música²⁷.

Y precisamente, en el pensamiento crítico, que se caracteriza por no detenerse, por avanzar en favor de los residuos de la libertad, de las tendencias hacia la humanidad real, es decir, por la convicción de preservar la libertad, por extenderla y desarrollarla, en lugar de acelerar el proceso hacia un mundo administrado, subyace la reivindicación, la petición de principio, de que la libertad social no puede dissociarse del pensamiento ilustrado, al igual que tampoco pueden separarse dominio de la naturaleza y progreso social. Aunque el crecimiento de la productividad económica lleve consigo la creación de unas mejores condiciones que favorecen la justicia, también proporciona a aquellos grupos sociales que disponen de un nuevo aparato técnico, una superioridad sobre el resto de la población. El ser humano queda anulado por los poderes económicos, que se elevan y aumentan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza. El espíritu queda así

²⁷ Las sirenas (“las que atan con una cuerda”, o “las que hacen perecer”), hijas del dios río Aqueloo y de la ninfa Calíope, eran unas temibles divinidades marinas cuyo aspecto era el de un pájaro con cabeza de mujer (*Apéndice documental*, texto 7).

desvanecido y se consolida como bien cultural, siendo distribuido con fines de consumo. De este modo, lo que se ha de intentar entonces, es que la Ilustración reflexione sobre sí, para que los individuos no se vean por completo traicionados.

¿Qué es lo que subyace al concepto de Ilustración? Ésta ha pretendido liberar a los seres humanos del miedo y convertirlos en señores, es decir, en individuos libres, emancipados. Del mismo modo que el Expresionismo buscaba la libertad compositiva en las obras musicales, para afianzar la autenticidad de los sentimientos transmitidos por el músico. Ahora bien, la Ilustración pretendía acabar con la imaginación por medio de la ciencia, disolver los mitos, mientras que el Expresionismo, a pesar de derivar en técnicas como la dodecafónica, trataba de acrecentar las innovaciones: la utilización de numerosas disonancias, el juego con las sonoridades, la densidad de las armonías, el creciente volumen... Los mitos, advierten Horkheimer y Adorno, se encontraban ya bajo el signo de la disciplina, del poder y del dominio exaltados como finalidad por Bacon. El mito pretendía narrar, contar el origen, nombrar, y con ello representar, establecer pautas, explicar... En los mitos, todo lo que sucede paga por haber sucedido, y esto mismo ocurre en la Ilustración: el hecho queda aniquilado nada más haber sucedido.

“La doctrina de la igualdad de acción y reacción afirmaba el poder de la repetición sobre lo existente mucho tiempo después de que los hombres se hubieran liberado de la ilusión de identificarse, mediante la repetición, con lo existente repetido y de sustraerse, de este modo, a su poder. Pero cuanto más desaparece la ilusión mágica, tanto más inexorablemente retiene al hombre la repetición, bajo el título de legalidad, en aquel ciclo mediante cuya objetivación en la ley natural él se cree seguro como sujeto libre. El principio de la

inmanencia, que declara todo acontecer como repetición, y que la Ilustración sostiene frente a la imaginación mítica, es el principio del mito mismo”²⁸.

Así, la Ilustración desvanece la injusticia de la desigualdad, de la dominación directa, pero la eterniza a la vez en la mediación universal, en la relación de todo lo existente con todo. El terror mítico de la Ilustración tiene por objeto al propio mito, ella lo concibe en conceptos y en oscuros términos, desde la perspectiva de la semántica del lenguaje, pero también lo percibe en toda expresión humana, en la medida en que ésta no se desarrolle en el contexto instrumental de la autoconservación. Y del temor del hombre, que se manifiesta en la búsqueda de la explicación, emerge el desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, en acción y fuerza, en mito y ciencia. Para Adorno y Horkheimer, con la expansión de la economía mercantil burguesa, el oscuro horizonte del mito es iluminado por el sol de la razón calculadora, bajo cuyos gélidos rayos maduran las semillas de la nueva barbarie. Bajo la coacción del dominio, el trabajo del hombre ha conducido lejos del mito, en cuyo círculo volvió a caer bajo el dominio.

El relato de Homero pone de manifiesto la conexión entre mito, dominio y trabajo. La rapsodia duodécima de la *Odisea* narra el paso ante las sirenas; advierte Circe:

“Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a su hogar, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos

²⁸ *Dialéctica de la Ilustración*, p.67.

de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, previamente adelgazada, a fin de que ninguno de ellos las oiga; más si tú desearas oírlas, haz que te aten en la velera de la embarcación de pies y manos, derecho y arrimado a la parte inferior del mástil, y que las sogas se ligen al mismo, y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas”.

Odiseo deja tras de sí todo aquello que pertenece al mundo de las sombras, y su pasado se convierte en un pasado mítico, puesto que el momento presente queda liberado del poder del pasado. Pero el canto de las sirenas aún no es tolerado por la praxis social, a pesar de que a él subyace un conocimiento: las sirenas conocen aquello que sucede en la tierra fecunda, y todo aquello en lo que Odiseo participó²⁹. Ahora bien, Horkheimer y Adorno advierten que, con esa evocación directa del pasado más reciente, las sirenas están amenazando con la promesa irresistible de placer. Si éstas conocen todo lo que sucede, a cambio exigen como precio el futuro, “y la promesa del alegre retorno es el engaño con el que el pasado se adueña de los nostálgicos”³⁰. Nadie puede evitar la seducción, el embrujo del canto de las sirenas... Sin embargo, Odiseo, hostil a la muerte, conoce dos posibilidades de escapar. La primera de ellas es la que aconseja al resto de sus compañeros, una vez que les tapa los oídos con cera les ordena que remen con la mayor de sus energías. Aquellos que quieran subsistir no deberán prestar atención a la “seducción de lo irrevocable”, sólo podrán hacerlo en la medida en que sean capaces de no escucharla. Adorno y Horkheimer advierten que de esto se ha encargado la sociedad:

²⁹ Las sirenas, dirigiéndose a Odiseo, exclaman: “¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes, pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra” (Homero, *Odisea*, Rapsodia XII).

³⁰ *Dialéctica de la Ilustración*, p.86.

los trabajadores han de estar concentrados y mirar hacia delante, el impulso que los fuerza a desviarse ha de sublimarse con esfuerzo adicional, de manera tal que se conviertan en individuos prácticos. La segunda posibilidad para escapar a la seducción de las sirenas es la que Odiseo se impone a sí mismo: atado al mástil de la nave, él escucha el canto, pero cuanto más fuerte es la seducción, con más fuerza se hace atar. Así, aquello que ha escuchado no tiene consecuencias para él, y hará señas para que lo desaten, pero ya será demasiado tarde, dado que sus compañeros, con los oídos tapados, sólo conocen los peligros del canto, y no su belleza, por lo que lo dejan atado al mástil para que se salve, y para poder salvarse con él. Están reproduciendo con su propia vida

“la vida del opresor, que ya no puede salir de su papel social. Los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis mantienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte” (*Dialéctica de la Ilustración*, p.87).

Odiseo, encadenado, asiste a un “concierto”, y escucha, impotente, cómo el grito por la liberación de los oyentes parece perderse, aprecia cómo el trabajo manual y el goce artístico inician una separación, fruto del afán de dominio social sobre la naturaleza.

Horkheimer y Adorno consideran que la reacción que se produce en la nave de Odiseo al pasar frente a las sirenas, es una alegoría que anticipa la dialéctica de la Ilustración.

“Así como la sustituibilidad es la medida del dominio y el más fuerte es aquel que puede hacerse representar en el mayor número de operaciones, del mismo modo la sustituibilidad es el vehículo del progreso y a la vez de la regresión. En las condiciones dadas, el quedar exento de trabajo significa también mutilación,

no sólo para los parados, sino también para el polo social opuesto” (*Dialéctica de la Ilustración*, p.87).

Odiseo se ve sustituido en el trabajo, no debe ceder a la tentación de abandonarse a la seducción, pero tampoco puede, en tanto que propietario, participar en el trabajo, e incluso se ve privado de su dirección. Y sus compañeros no pueden gozar de ese trabajo puesto que sus sentidos se encuentran absolutamente constreñidos de una manera violenta. Mientras el señor se degrada, los siervos sufren el sometimiento de sus cuerpos y sus almas.

En este sentido, Horkheimer y Adorno afirman:

“Ninguna forma de dominio ha sido capaz de evitar este precio, y la circularidad de la historia en su progreso queda coexplicada con esta debilidad, el equivalente del poder. La humanidad, cuyas aptitudes y conocimientos se diferencian con la división del trabajo, es obligada al mismo tiempo a retroceder hacia fases antropológicamente más primitivas, puesto que la duración del dominio comporta, con la facilitación técnica de la existencia, la fijación de los instintos mediante una opresión más fuerte. La fantasía se atrofia. El mal no consiste en que los individuos hayan quedado por detrás de la sociedad o de su producción material. Donde la evolución de la máquina se ha convertido ya en la evolución de la maquinaria del dominio, de tal modo que la tendencia técnica y la social, desde siempre entrelazadas, convergen en la dominación total del hombre, los que han quedado atrás no representan sólo la falsedad. Por el contrario, la adaptación al poder del progreso implica el progreso del poder, implica siempre de nuevo aquellas formaciones regresivas que convencen no al progreso

fracasado, sino precisamente al progreso logrado de su propio contrario. La maldición del progreso imparable es la imparable regresión.

Esta regresión no se limita a la experiencia del mundo sensible, ligada a la proximidad física, sino que afecta también al intelecto dueño de sí, que se separa de la experiencia sensible para sometérsela. La unificación de la función intelectual, en virtud de la cual se realiza el dominio de los sentidos, la resignación del pensamiento a la producción de conformidad, significa empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia. La separación de estos dos ámbitos deja a ambos dañados. En la limitación del pensamiento a tareas organizativas y administrativas, practicada por los superiores, desde el astuto Odiseo hasta los ingenuos directores generales, se halla implícita la limitación que invade a los grandes en cuanto no se trata de la manipulación de los pequeños. El espíritu se convierte de hecho en el aparato de dominio y autodomínio con el que lo confundió siempre la filosofía burguesa. Los oídos sordos, que permanecieron así para los dóciles proletarios desde los tiempos del mito, no representan ninguna ventaja respecto de la inmovilidad del amo. De la inmadurez de los sometidos vive la excesiva madurez de la sociedad” (*Dialéctica de la Ilustración*, p.88-89).

¿Qué sucede entonces? Que cuanto más sutil y complejo se muestra el aparato social, y el entramado económico, al cual el cuerpo se ha adaptado mediante el sistema de producción, más pobres resultan las experiencias, es decir, tanto más alienada está la expresión artística. Hoy en día, las masas manifiestan la regresión en su incapacidad para escuchar aquello que aún no ha sido escuchado, para tocar lo que aún no ha sido tocado... en definitiva, emerge una nueva forma de ceguera que sustituye a la ceguera

mítica. Los individuos vuelven a ese estado, contra el cual se había alzado el desarrollo social, en el que todos son iguales y se encuentran aislados en una colectividad dirigida. Remeros y obreros, todos se hallan esclavizados por un mismo ritmo laboral; las condiciones de trabajo en la sociedad son las que imponen el conformismo, de modo tal que la impotencia que puedan sufrir los trabajadores procede de la evolución de la sociedad industrial, en la que el destino se ve transformado por el esfuerzo, e incluso por el deseo de sustraerse a él. Ahora bien, el pensamiento escapa a las exigencias del patrón, éste no puede detenerlo cuando lo considera problemático. En el paso del mito a logos, el pensamiento tuvo un momento de pérdida de la reflexión sobre sí, a la par que el desarrollo de la maquinaria mutiló a los individuos, a pesar de constituir también un sustento para ellos. La máquina permite que la razón alienada pueda dirigirse a una sociedad que vincula el pensamiento (en tanto que aparato intelectual) con el ser viviente liberado, y lo percibe como sujeto real. A través del pensamiento los individuos son capaces de distanciarse de la naturaleza y ponerla frente a sí de manera que puedan dominarla. Y es que el sometimiento a la naturaleza consiste en el dominio sobre ella, sin el cual no existiría espíritu. Ahora bien, es necesaria la autorreflexión del pensamiento, el concepto, para evitar el dominio en cuanto tal, al que se opone la Ilustración, para impedir la proliferación de la mentira. La renuncia al pensamiento supone la renuncia a la realización del proyecto ilustrado. Por eso,

“la Ilustración se realiza plenamente y se supera cuando los fines prácticos más próximos se revelan como lo más lejano logrado, y las tierras de las que sus espías y delatores no recaban ninguna noticia, es decir, la naturaleza desconocida por la ciencia dominadora, son recordadas como las tierras del origen”(*Dialéctica de la Ilustración*, p.95).

¿Qué es entonces lo que lleva a Adorno a centrarse en la figura de Schönberg? El hecho de que su música, ya desde un primer momento, exige la activa y concentrada colaboración, la atención a la multiplicidad de lo simultáneo. Es decir, la capacidad de aprehender, con enorme precisión, caracteres que cambian con frecuencia en un ámbito muy reducido, así como la capacidad de entender la carencia de repeticiones. Esa música, plena de seriedad, de riqueza y de integridad, exige al oyente que componga y siga su movimiento interno, de manera tal que le atribuye una “praxis”, en lugar de una mera actitud contemplativa. Schönberg impone al tiempo libre una especie de trabajo, su “pathos” está al servicio de una música de la que el espíritu no se avergüenza y que, sin embargo, avergüenza a los dominantes. Con su música está liberando lo instintivo y amenazador que la música común trata de esconder, y pone la energía del espíritu en una extrema tensión. Schönberg fue fiel al programa de “lo espiritual en el arte”, al no partir en busca de abstracciones, sino espiritualizar la imagen concreta de la música. Modificó el lenguaje musical hasta extremos insospechados, y llegó hasta sus más profundos estratos. Su música tiene el núcleo en la embriaguez creadora, y no en la nostalgia ambiciosa, es una música insaciablemente generadora. Schönberg crea él mismo el material con el que trabaja, así como sus resistencias, agitándose contra aquello que no ha sido creado por él. La tradición y lo nuevo se imbrican, se entrelazan en él, así como también lo hacen el aspecto revolucionario y el conservador. Crea de forma incesante nuevas figuras,

“su inspiración melódica no puede satisfacerse casi nunca con una sola melodía, sino que perfila como melodías todos los incidentes musicales simultáneos,

dificultando precisamente con ello la comprensión melódica. El propio modo originario de reacción musical es en Schönberg melódico: todo en él es propiamente “cantado”, incluso las líneas instrumentales. Esto es lo que confiere a su música ese carácter articulado, vibrante al mismo tiempo y orgánico hasta el último sonido” (T.W. Adorno, “Arnold Schönberg”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, p.161).

Las primeras obras de Schönberg están compuestas desde sí mismas, y su expresión originaria recuerda la actitud humanística de algunos de los compositores del Clasicismo. Schönberg construye, reduce y acoraza la música, su intuición musical le llevó a componer desde lo musical mismo. Trató de resolver la tensión de los elementos precedentes de Wagner y Brahms, y eso le hizo desembocar en la pureza³¹. Lo que le interesaba era el qué, y no el cómo o los principios de selección. Es por eso por lo que no cabe cargar con una significación excesiva las diferentes fases de su obra. El núcleo es el dominio de la contradicción entre esencia y apariencia, los intervalos y disonancias del Schönberg maduro derivan de la composición interna de toda su música. La superficie queda rota por lo interno, que se hace manifiesto y aflora con independencia de cualquier forma estereotipada. Se eliminan así categorías ordenadoras que facilitarían la audición, pero que lo harían pervirtiendo la pureza en la configuración de la imagen.

“Riqueza y pléthora tienen que hacerse esencia, no mero adorno; pero la esencia, a su vez, tiene que salir a la luz, dejar de ser rígido esqueleto revestido por la

³¹ En el caso de Brahms (1833-1897), sus sinfonías eran clásicas en varios aspectos, por un lado, estaban expuestas conforme al plan habitual de cuatro movimientos, cada uno de los cuales goza de una forma reconociblemente emparentada con el esquema clásico. En ellas se muestran las técnicas clásicas del contrapunto y del desarrollo motivico y no tienen un programa específico, es decir, son música pura en el mismo sentido que las obras de cámara. Al mismo tiempo, las obras son románticas en lo que respecta a su lenguaje armónico y también en la sonoridad de la orquesta (*Apéndice documental*, texto 8).

música y hacerse concreta y manifiesta en los más sutiles rasgos de esa música. Eso era lo que Schönberg llamaba “subcutáneo”, la estructuración de los diversos acaeceres musicales de una totalidad consistente en sí misma” (T.W. Adorno, “Arnold Schönberg”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, p.163).

En Schönberg, los grupos musicales se encuentran en una sintáctica conexión, y constituyen una pregunta que se intensifica, y que recibe una media respuesta, provisional, a través de las transiciones. En un reducido espacio se suceden muy diferentes acontecimientos musicales, se produce una transformación radical, dominada por una economía melódica. Y lo que caracteriza el procedimiento schönbergiano no es otra cosa que la organización de la estructura musical, su alimentación de los “jugos de la tradición” le permiten tener la suficiente fuerza para oponerse a esa tradición con verdadera autenticidad. Lo propiamente schönbergiano se encuentra en

“el cambio más polícromo de configuraciones diversas y matizadas en exacto contraste la una respecto de la otra, y la retención al mismo tiempo de una universal unidad de las relaciones temático-motivísticas. Se trata de una música de la identidad y la no identidad. Todos los desarrollos tienen lugar de un modo más urgente y rápido de lo que espera la perezosa costumbre del culinario oyente; la polifonía opera con voces reales, no con contrapuntos de disfraz; los caracteres particulares se dibujan del modo más tajante, la articulación renuncia a todas las siglas ya listas para el uso, y el contraste, reprimido en el siglo XIX por la transición, se convierte en medio dador de forma bajo la constricción de una situación sentimental polarizada hacia extremos. Técnicamente, esta llegada

de la música a su mayoría de edad significa una protesta contra la estupidez musical. Si bien la música de Schönberg no es intelectualista, exige sin embargo inteligencia musical. Su principio fundamental es, según su expresión, el del desarrollo por variación. Lo que aparece exige su consecuencia, exige ser llevado adelante tenso y resuelto hasta el equilibrio. En esta música impera una obligación universal y una idiosincrasia contra todos los rasgos de la música que se parecen a rasgos del lenguaje periodístico. Se destierran la estúpida vaciedad de la frase y todo el mentiroso gesto que promete más de lo que cumple. La música de Schönberg hace al oyente el honor de no hacerle ninguna concesión” (T.W. Adorno, “Arnold Schönberg”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, p.163-164).

El elemento romántico es introducido por Schönberg en su integral componer. Su crítica se lleva a cabo sobre los materiales manifiestos del Clasicismo y del Romanticismo, sobre los acordes tonales y sus conexiones, sobre la equilibrada melodía y la relación interválica. Con Schönberg se rompe toda fachada tradicional, y proporciona al sujeto musical un interesante protagonismo, con el que elimina la tradicional figura de la objetivación. El principio técnico que se confía a su propio movimiento es el de la variación del desarrollo, por lo que la idea de desasir a la música de todo lo preconcebido y pre-pensado, no sólo desemboca en la elaboración de nuevos sonidos, sino que proporciona una atmósfera expresiva nueva, extraída de la reproducción de los sentimientos humanos. Schönberg mantiene el idioma musical, pero pretende extirpar de la música, desmontar en ella las superficiales capas encubridoras. Tanto los medios expositivos, como la sintaxis, se ven emancipados, como en su obra *Erwartung*, en cuya partitura se rompe con la arquitectónica tradicional, y se modifica en todo momento la

expresión. Su música es una música racional, transparente, que implica al sujeto que quedó alejado de la realidad, pero transformado a través de la abstracción y de una ejecución que constituye una realización integral de la conexión musical.

La obra se percibe como un campo de fuerzas que rebasa sus propios presupuestos materiales. Así, el *Quinteto*, una de las piezas más complejas compuestas por Schönberg, supone una lucha contra el color, arranca el color a la esfera ornamental y lo eleva a categoría de elemento compositivo. La disposición de los colores, la intensidad expresiva, y la enorme fuerza de la estructura, son los caracteres que rebasan y superan todo. Su música llega más allá de la esfera estética, y esto hace que la idea de la música se haga más transparente cuanto menos se aferran las obras a la mera apariencia. De este modo, aquello que hace de Schönberg el compositor elegido por Adorno, se puede vislumbrar en estas palabras del filósofo:

“El núcleo expresivo de Schönberg, la angustia, el temor, se identifica con la angustia de la mortal tortura de los hombres bajo el dominio total. Los sonidos de *Erwartung*, los *schocks* de la música cinematográfica del “peligro amenazador, temor y catástrofe”, alcanzan lo que profetizaban. Aquello que parecía expresar la debilidad y la impotencia del alma individual da testimonio de lo que se inflige a la humanidad en las personas de aquellos que tienen que representar como víctimas al todo que se lo inflige. Jamás ha sonado el espanto con tanta verdad en la música, y en el momento en que se hace sonido, esa música encuentra su fuerza liberadora gracias a la negación” (*Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, p.186).

La música de Schönberg se percibe como una fiel expresión de la protesta de la humanidad contra todo elemento represor, contra aquello que pueda coartar la libre creatividad. La fuerza crítica se ve plasmada y reflejada en un movimiento expresivo carente de precedentes.

Mahler, una figura de transición

Desde la muerte de Mahler, en 1911, su música ejerció una gran influencia y se extendió gracias a la fidelidad de discípulos y compañeros: directores como Walter, Kemperer o Mengelberg, y compositores relevantes como Schönberg, Webern y Berg. Para Schönberg la construcción melódica en Mahler resulta sorprendente, y cuanto más se mantiene el tema, mayor es el ímpetu final. La estructura de muchos de sus temas, revelan el procedimiento compositivo mahleriano, como el primer tema del *Andante* de la *Sexta Sinfonía*, que consta de diez compases, cuando habría de tener ocho, dada la constitución de su periodo. Esto se debe a que en el cuarto compás, la nota sol bemol se extiende a tres partes, lo que lleva a que la sucesión de corcheas se desplace cuatro compases y medio. En el caso de periodos simétricos, el consecuente tendría una duración igual, lo cual supondría nueve compases. El consecuente empieza en el quinto compás, y si no se produjera una nueva prolongación, como sucede en el séptimo compás, el periodo finalizaría en el noveno compás. Este tipo de desviaciones con respecto a la convención demuestran un alto sentido de la forma, y permiten que la orquestación (instrumentación) y la sonoridad carezcan de todo añadido superfluo, y que las relaciones de tensión y presión cobren protagonismo. Ante estas composiciones, al igual que ante cualquier otra, la labor de los músicos, afirma Mahler, consistirá en

tocar aquello que está en las notas. Así Schönberg considera el desarrollo musical de Mahler como uno de los más sugestivos:

“todo cuanto habría de caracterizarle está ya presente en la *Primera Sinfonía*; ya en ella aparece su “melodía vital” y la desarrolla, la despliega hasta la máxima dimensión. En ella están su devoción por la naturaleza y sus pensamientos sobre la muerte. Todavía en ella lucha con el destino, mas en la *sexta* lo reconoce y este reconocimiento es resignación. Pero incluso la resignación se hace provechosa y se eleva –en la *Octava*– hacia la glorificación de los mayores goces, una glorificación solo posible al que sabe que esos goces no habrán de ser para él; para el que ya se ha resignado; para el que ya ha comprendido que no son más que una alegoría de otros goces superiores, una glorificación del más supremo deleite. Verbalmente lo expresa así en la carta dirigida a su esposa, donde explica las escenas finales de *Fausto*:

“*Todo lo que pasa* (lo que interpreté para ti aquellas dos tardes) no es más que *apariencia*; naturalmente, inadecuado por su aspecto terreno..., *pero allí*, liberado de la corporeidad de la insuficiencia terrena, se convertirá en real, y, por tanto, no necesitaremos de más paráfrasis ni más comparaciones –apariencias-; *ya que fue hecho allí* lo que yo aquí traté de describir y que es *sencillamente indescriptible*. ¿Y qué es ello? De nuevo no me es posible decírtelo más que por medio de una comparación:

El Eterno Femenino nos ha arrastrado hacia lo alto..., allí estamos..., estamos en la quietud..., poseemos lo que en la tierra no pudimos más que anhelar, luchar por ello...”

El desarrollo musical de Mahler se produce en un sentido ascendente, y aunque en sus primeras sinfonías ya se pone de relieve su gran perfección formal, en los dos tiempos de su *Octava* ya se comprende que son de una longitud y amplitud inusitadas, que constituyen una única idea, dominada y calculada en el mismo instante, que convierte en realidad lo improbable. En *Das Lied von der Erde*, se manifiestan las formas más delicadas y concisas. Mientras que en la *Octava* se revela lo infinito, en esta obra se presenta la naturaleza finita de las cosas terrenales. Y en la *Novena* apenas se expresa en ella el autor como individuo, sino que con su tono aprehende las manifestaciones objetivas de una belleza que sólo puede ser percibida por quien sea capaz de apartarse del calor animal y que sienta la serenidad del hogar espiritual (A. Schönberg, “Gustav Mahler”, en *El estilo y la idea*).

La música mahleriana presentó un doble carácter: por una parte supuso la culminación del sinfonismo clásico-romántico y, por otra, sembró las semillas de la música futura³². G. Mahler no fue un compositor “ingenuo”, sino que su inspiración respondió a una sensibilidad cultural e histórica, llena de interrogantes y de respuestas, vinculada a las cuestiones radicales acerca de la vida y de la muerte, del origen y del destino de la humanidad. Su obra musical es una actividad filosófica, un diálogo interno que expresa la vivencia angustiada y esperanzada de la existencia, el trayecto hacia la muerte en busca de la inmortalidad, de la pervivencia eterna.

Fue el lenguaje mahleriano, con su transformación de lo prosaico en profano, con su ferviente y profunda humanidad, con su ruptura con respecto a los modos tradicionales y convencionales de comunicación entre compositor y público, lo que llevó a Adorno a

³² El proceso de invención de las obras de Mahler constituyó un ejemplo paradigmático para la música presente y futura, puesto que fue capaz de sintetizar lo más esencial de las antiguas formas musicales, con las más revolucionarias innovaciones, como la vuelta a la polifonía barroca con una nueva libertad.

indagar en el sentido de las obras de este músico, a interesarse por la estructura y por el contenido de sus trabajos. Y a considerarle una figura indispensable para comprender la música del siglo XX.

Ejemplo de varios pasajes de la *Novena Sinfonía* de Mahler³³:

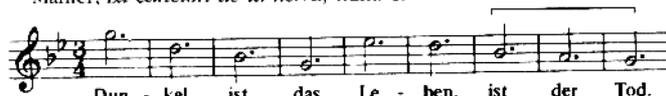
Mahler, *Novena sinfonía*, primer movimiento.



Mahler, *Novena sinfonía*, cuarto movimiento.



Mahler, *La canción de la tierra*, núm. 1.



Dun - kel ist das Le - ben, ist der Tod.

La vida es oscura, es muerte.

Mahler, *La canción de la tierra*, núm. 6.



Die lie - be Er - de all - ü - ber - all

blüht auf im Lenz und grünt auf's neu!

¡la amable tierra por doquier florece en la primavera, que reverdece!

³³ José A. González Casanova, en su libro *Mahler. La canción del retorno*, asegura que “la *Novena* y su mensaje es lo más enigmático que nos ha dejado escrito Mahler y sólo puede comprenderse una y otro en el contexto de toda su obra y de los rasgos más constantes y sobresalientes de su vida (...) El “Adagio” final de la *Novena*, introducido ya en le rondó burlesco, no sería, en este enfoque de la cuestión, un adiós postrero, un canto fúnebre a la propia vida, una despedida definitiva del mundo, sino la coda de una vasta sinfonía vital y artística que, desde su inicio, habría narrado siempre el mismo monomito primordial: el del viaje del héroe en busca del sí mismo perdido; viaje que no tiene otro fin temporal que el que, por supuesto, marca la aniquilación física, pero que perdura como condición arquetípica del ser humano por encima de sus avatares”. A su vez, el segundo movimiento de la *Novena*, “es una compleja síntesis de los *scherzos* mahlerianos que Deryk Cooke ha bautizado como “*scherzos* del horror” (de las sinfonías 6ª y 7ª) y del juego de danzas (*ländler*s y valsos) que caracterizan prácticamente todos sus segundos movimientos sinfónicos, dedicados a narrar la vida y el amor humano como deseo a menudo frustrado y siempre anhelante, lleno de ansiedad pero también de esperanza” (J. A. González Casanova, cap.X).

Las sinfonías mahlerianas contienen en sí una riqueza que no puede apreciarse a través de recursos tales como el análisis temático, puesto que éste tan solo se limita a aquello que sucede en la composición, dejando a un lado la composición misma, y tampoco la mera atención al mensaje resulta suficiente³⁴. Es decir, en Mahler existe un elemento que pertenece a lo musical puro, y que no se deja atrapar ni interpretar recurriendo al acontecimiento compositivo ni al estado anímico del compositor. Mahler se expresa a través del gesto de su música, y sólo podrá comprenderlo aquel que sea capaz de encontrar en la técnica los momentos expresivos, aquel que perciba las intenciones de la estructura musical. Las sinfonías de Mahler no ilustran una idea, sino que ellas mismas son una idea, cada pasaje es más que un simple estar ahí, va más allá de lo escrito en la partitura. En la música mahleriana se produce la metamorfosis de la experiencia de la vida, parecen hacerse realidad las ilusiones, anhelos y esperanzas, a la vez que se pone de relieve el desacuerdo con el mundo, que es lo que proporciona verdadera alma a las obras de Mahler³⁵. Es por esto por lo que Adorno considera que la música de Mahler

³⁴ En una de las cartas dirigidas a Mahler, escrita en Diciembre de 1904 por A. Schönberg, éste describía así la impresión y el sentido que las sinfonías mahlerianas despertaban en él: “Para expresar la inaudita impresión que me ha causado su sinfonía, no puedo hablarle como de músico a músico, sino como de hombre a hombre. Porque he visto su alma desnuda, completamente desnuda. Yacía delante de mí como un misterioso y agreste paisaje con sus abismos angustiosos y al lado de esto, prados soleados, alegres y graciosos, lugares idílicos de descanso. La sentí como un fenómeno de la naturaleza con sus sustos y desastres y a la vez con su arco iris plácido y radiante. ¡Qué importa que cuando después me hablaron de su programa, éste no parecía coincidir con mis impresiones! Importa si yo interpreto bien o mal el significado de las sensaciones que en mí han sido un acontecimiento. Y creo que he sentido su sinfonía. Experimenté la lucha por las ilusiones, sentí el dolor del desilusionado, vi la lucha de fuerzas buenas y malas, vi a un hombre esforzarse angustiosamente por lograr la armonía interior, sentí un hombre, un drama, una verdad, una verdad brutal. Tengo que expansionarme, perdone, pero sensaciones débiles no se dan en mí: o fuertes o nada. Con toda devoción: Arnold Schönberg” (Carta redactada por A. Schönberg en Viena, Diciembre de 1904, y que forma parte de la correspondencia recopilada por Alma Mahler en su obra *Gustav Mahler: Erinnerung und Briefe*, Alsart de Lange, 1940).

³⁵ Afirma P. Boulez que “la música de Mahler, no desmiente el argumento biográfico. Si bien sobrepasa la anécdota y la magnífica en beneficio de lo imaginario, no deja de estar por ello estrechamente ligada a lo vivido original, hasta el punto de que durante largo tiempo esto nos ha ofuscado. Mahler no teme dejar ver sus experiencias cotidianas de hombre o de músico: de ahí esa acusación que frecuentemente se le ha formulado, de música de Maestro de capilla, en otras palabras, música que traiciona su procedencia, que se interesa poco por la autonomía de la obra. En el caso de Mahler es relativamente fácil descubrir las fuentes musicales; de lo que habría podido ser debilidad extrae una de sus máximas fuerzas: la narración,

rompe con lo mundano, con la norma, saca a la luz lo que enfurece, y no cumple con las reglas. La música se exige a sí misma más de lo que puede dar, por lo que la ruptura resulta más difícil, ese afán de rompimiento apresa más a la música en su ámbito. Pero Mahler, con sus sinfonías, trata de desasirse de ese destino, y por ello Mahler forma parte de la tradición europea del “Weltschmerz”, para él las diferencias son las que albergan la esperanza (de ahí que vaya a jugar con los modos mayor-menor, y con los ámbitos de los tonos). Las sinfonías mahlerianas constituyen una protesta, protestan contra el mundo, contra su modo de evolucionar y contra su manera de avanzar. El mundo exterior aparece esbozado por Mahler al comienzo, mediante música programática para, poco a poco, introducir movimientos en los que los conjuntos de viento cobran el protagonismo. El discurso musical sigue una lógica, cercana a la hegeliana, en la que vida y muerte aparecen enfrentadas, en la que la vida muestra su fuerza, su poder y no se deja arrebatar su existencia. Es el reflejo del sujeto que no se deja vencer en su protesta. Adorno advierte cómo Mahler tuvo así presente que había un doble filo en esa relación entre el transcurso del mundo y el sujeto. La subjetividad le muestra al compositor que el transcurrir de la vida, el transcurso del mundo, no ha de ser rechazado de forma tajante y absoluta, puesto que la justicia y la injusticia, con respecto al sujeto, pueden convertirse la una en la otra desde la objetividad. Esta antítesis va cobrando forma en Mahler a través del contexto interno de sus obras. Así, en relación al Scherzo de la *Tercera sinfonía* mahleriana, afirma Adorno:

“El cono de luz que esta pieza proyecta ilumina esa humanidad al revés que, sometida al sortilegio de la autoconservación de la especie, lo que hace es devorar el *sí mismo* de la especie, y que, embrujando los medios y

que introduce como tal en una forma hasta ahora completamente autónoma, la sinfonía” (Pierre Boulez, prefacio al libro de H.L. de Lagrange, *Mahler* (París), recogido en *Puntos de referencia*, p.196-197).

transformándolos en funestos sucedáneos del fin escamoteado, se dispone a aniquilar a la especie misma” (p.26).

Mahler reflexiona sobre los animales porque éstos hacen ver al ser humano que su naturaleza está inhibida, que su historia natural se encuentra cegada, que ha de buscar su sentido, que ha de indagar sobre su ser. En Mahler la naturaleza recobra la memoria de sí y, gracias a ello, elimina la diferencia entre el ser humano y el animal. Ahora la música comienza a tornarse irreal, a mezclar los extremos, a jugar con la ambivalencia... poder, impotencia, sensualidad... arte y realidad dejan de ser idénticos, lo cual se percibe en la capacidad compositiva y en el desencantamiento de la música mahleriana. La primera lleva a la segunda en tanto que obliga a Mahler a moldear el rompimiento, a proporcionar una forma a la ruptura, que elimina toda la ingenuidad y extrañeza propias del arte. De manera que esto afecta al rompimiento mismo, puesto que, cuanto más lograda esté la obra, cuanto más congruente sea, más habrá perdido en lo que respecta a ser capaz de expresar lo que el lenguaje caduco no podría.

Con Mahler, con su integración compositiva, se inicia ya la crítica a la apariencia que la segunda Escuela vienesa, con Schönberg y sus discípulos, convertirá en explícita. Renuncia poco a poco a que sean los metales los que subrayen los temas principales, la sonoridad de éstos ya no es utilizada como recurso básico dentro del conjunto de la obra, sino que la violencia de estos instrumentos es usada para producir momentos de angustia, para pasajes cortos, y no en largos desarrollos. Se percibe así la tensión propia de la música mahleriana, que no queda resuelta, sino que queda expuesta en sus obras, puesto que en ellas la rotura, el rompimiento, se aprecia como un lugar hacia el cual avanzar.

“La sublimación del rompimiento, que viene exigida por la técnica, está ya implantada teleológicamente, sin embargo, en el rompimiento mismo. Para que la presentación de éste sea auténtica es preciso que la composición esté orientada hacia él. No sólo se modela la fibra compositiva de acuerdo con esto, sino que el instante mismo entra forzosamente en una conexión funcional con la fibra; esta conexión despoja cada vez más al instante de su literalidad, de su grosera materialidad” (p.31).

El rompimiento, “lo otro”, refuerza la forma, a la vez que estipula una antítesis absoluta. En Mahler la verdad se encuentra en “lo otro”, en aquello que no es inmanente y que tiene su origen en la inmanencia. Mientras que la música tradicional prefería sucumbir a que de ella pudiera emerger eso otro, latía en ella un pánico a que lo nuevo apareciera; la gran música abogaba por un sistema en el que las contradicciones no tenían cabida. Con Mahler el sistema empieza a resquebrajarse, la ley conforme a la cual se rige la forma no es otra que la de la fisura. Mahler introduce una mediación entre el transcurrir del mundo, y un transcurrir alternativo, mediación que se encuentra en el material compositivo, del cual el mundo se apodera para luego desasirse de él. Y es en ese lugar en el que la música de Mahler pretende encontrar lo inmediato, lo que podría hacer más llevadero el sufrimiento ante la enajenación. Sus sinfonías llevan el canto hasta el extremo de lo amorfo y de lo abstracto; lo sobrenatural adquiere el sentido de los fragmentos carentes de sentido de las cosas naturales. La naturaleza en Mahler niega el lenguaje artístico musical y depende de él por ser su negación, su proceder técnico se basa en la protesta contra el ideal compositivo de la belleza, así Mahler afirmaba que cuando quería obtener un sonido suave y contenido, “no hago que lo toque un instrumento capaz de darlo con facilidad, sino que se lo confío a aquel instrumento que

sólo sea capaz de producirlo con dificultad, forzándose a sí mismo, e incluso sobreesforzándose y sobrepasando sus límites naturales” (citado por Adorno, p.34). Los pasajes mahlerianos en los que aparecen sonidos naturales están definidos por diferencias nítidas frente al lenguaje musical superior, en comparación, a su vez, con la sonoridad normal agradable, del mismo modo, la belleza natural aparece definida como “la desnaturalización de la segunda naturaleza”, es decir, en oposición a las depuradas categorías formales del buen gusto. El tono compositivo es exagerado por Mahler para poder desligarlo de la convención en que el lenguaje formal se había convertido en el ámbito de la música occidental. La oposición entre el intento de rompimiento y el lenguaje musical despoja a este último de su condición *a priori*. Música y lenguaje de la música comienzan a reflejar el mismo antagonismo propio de la sociedad, la armonía entre lo interior y lo exterior, característica del Clasicismo, ya no puede establecerse fácilmente.

“A Mahler su momento histórico no le permite ya seguir considerando que el destino del ser humano sea conciliable, en las circunstancias establecidas, con los poderes institucionales; éstos le fuerzan a él, a Mahler, si quiere ganarse la vida, a hacer aquello que le contraría, sin que él se reencuentre a sí mismo de alguna manera en ello. La vida musical oficial –algo que Mahler no dejó de despreciar ni siquiera cuando era director de la Ópera de Viena y una estrella entre los directores de orquesta– le remachó esto, hasta el aniquilamiento, a aquel compositor que para componer su música no disponía más que de los meses de vacaciones. Lo superior, para lo que la realidad no tiene más que burlas, degenera en ideología” (p.36).

Aunque para Mahler, la música siempre habrá de contener el anhelo de aspirar a lo que está aún más allá de las cosas de este mundo. Mahler recuperó la memoria de las víctimas del progreso (incluyendo las víctimas musicales), recogió y salvó los elementos desechados por el incipiente proceso de racionalización y de dominación ejercido sobre el material. Se resistió a la violencia utilizando ese material, y se labró un lugar propio entre la regresión, al valerse de esos materiales que habían sido degradados, y el progreso, al anticipar elementos y caracteres que el siglo XX desarrollaría³⁶.

Adorno asegura que el

“procedimiento utilizado en cada caso por Mahler se guía por el contenido musical específico y por la concepción del decurso total de la obra, no por principios de ordenación tradicionales. El rompimiento, la suspensión y el cumplimiento son, sin embargo, géneros esenciales de la idea mahleriana de la forma” (p.65)

Para Mahler resultan esenciales los episodios, de los que se sirve a modo de caminos indirectos que más tarde se manifiestan como el más directo de los caminos. Se trata de la búsqueda de lo “en sí”, de la idea del cumplimiento, que constituye un desencadenamiento, un paradigma físico de la libertad. Esta idea mahleriana del cumplimiento se encuentra en la estructura de sus sinfonías, obras post románticas, extensas, complejas desde el punto de vista formal, de naturaleza programática y

³⁶ “Hay creadores cuyo poder nace de una fuente única, y se amplifica según ciertos datos constantes: así me parece que ocurre con Mahler” (...) “La amplitud y la complejidad del gesto, así como la variedad y la intensidad en los *grados* de la invención: he aquí lo que hace actual a Mahler; he aquí lo que lo vuelve indispensable para la reflexión de hoy sobre el futuro de la música” (P. Boulez, “¿Mahler actual?”, prefacio al libro de Bruno Walter, *Gustav Mahler*, recogido en *Puntos de Referencia*, p. 245-253).

compuestas para un gran número de ejecutantes³⁷. La historia de la música del siglo XIX, asentada en el uso de los cromatismos y de la sensible, multiplicó las tensiones y casi eliminó las distensiones, lo cual hizo que tanto el contenido como la técnica se fueran reforzando. Mahler pretendía compensar las tensiones, por lo que se aferró al diatonismo³⁸, y se centró en las formas musicales, puesto que la mera tonalidad no resultaba suficiente. De este modo, la energía de los caracteres no debía ser nunca menor que la energía potencial de la tensión. Esta misma idea fue heredada por Schönberg, quien afirmó que la teoría musical trataba siempre del principio y de la conclusión, pero no de las cosas esenciales que sucedían entre medias. De esta manera, Schönberg compensó las tensiones a través del compendio dinámico de la forma, es la “consciencia de sí” de aquello que Mahler sintió. En el procedimiento compositivo aflora lo que no es intercambiable, y no se trata de mantenerlo al margen como si fuera una visión poetizante. Por ello para Adorno la lógica compositiva de Mahler se asemeja a la lógica filosófica, que defendía la imposibilidad de pasar a lo incondicionado sin recaer en lo por entero condicionado. Mahler apresa, en aquellos fragmentos de sus obras en los que se manifiesta el cumplimiento, lo que está presto a huir, lo que en otras obras y en otras épocas no se habría demorado. La presencia de “lo otro”, de aquello que surge en la intención del rompimiento, no queda asegurada por el desplazamiento

³⁷ Su *Segunda* sinfonía, estrenada en 1895, requería, además de una gran sección de cuerdas, cuatro flautas (dos de ellas pueden ser sustituidas por flautines), cuatro oboes, cinco clarinetes, tres fagots, un contrabajo, seis trompas, seis trompetas (además de otras cuatro con percusión en un grupo aparte), cuatro trombones, una tuba, seis timbales, numerosos instrumentos de percusión, tres campanas, cuatro arpas, un órgano, una soprano, un contralto, y un coro. Por su parte, la *Octava*, compuesta entre 1906 y 1907, conocida como la *Sinfonía de los mil*, necesita una formación aún más grande de instrumentos y cantantes.

La instrumentación utilizada por Mahler, y sus detalladas indicaciones de los fraseos, del tempo, de la dinámica... así como el empleo ocasional de instrumentos singulares (como las mandolinas), no constituyen simples manifestaciones de su ingenio, sino que son una parte fundamental del pensamiento del compositor. El violín solista del scherzo de la *Cuarta* sinfonía, con todas las cuerdas afinadas en un tono entero más agudo de lo normal, pretende sugerir el sonido del violín primitivo medieval (“Fiedel”), a la vez que representa musicalmente la “Danza de la Muerte”, uno de los temas predilectos de la pintura alemana antigua.

³⁸ La escala diatónica es la calificación que recibe la escala llamada “natural” (sin alteración), que consta de cinco tonos y dos semitonos (como por ejemplo la escala de do mayor).

de la inmanencia de la forma. Lo que se produce es una reflexión que parte de lo preso en sí mismo, de lo encerrado en sí, que pretende llegar más allá de una simple alegoría de lo Absoluto. El recurso a la forma ofrece la posibilidad de recuperar las suspensiones, los momentos de tensión necesarios para acceder a la esencia misma de la obra. El vínculo que Mahler mantiene con lo precedente permite la valoración del instante en el drama sinfónico.

“En Mahler el rompimiento es instantáneo; las suspensiones se dilatan; y los cumplimientos son formas temáticas específicas” (*Mahler*, p.68).

Ese alzarse más allá de la promesa para cumplir lo prometido, esa manera de alcanzar un punto culminante y no derrumbarse y no eliminar la ilusión, como harían otras músicas, todo esto que caracteriza la composición mahleriana, es el modo como satisface al espíritu salvaje, al espíritu no domado, que se niega a aceptar que la música sea sólo apariencia, bella sonoridad, apacible discurrir.

De este modo, la suspensión y el cumplimiento son las categorías de las que Mahler se vale para poner de relieve la idea de que las categorías formales pueden deducirse a partir de su sentido, la idea de que existe una doctrina material de las formas. En la música mahleriana las categorías formales abstractas quedan recubiertas por categorías formales materiales, e incluso, en ocasiones, esas categorías formales abstractas, se tornan vehículos de sentido, mientras que, en otros casos, aparecen principios formales materiales que subyacen a los principios materiales abstractos y, aunque estos últimos sirven de apoyo a la unidad, no proporcionan por sí mismos un plexo musical de sentido. Así, las categorías formales materiales de Mahler adquieren una nitidez especial en los pasajes en los que la música se disipa caleidoscópicamente, en los

lugares en los que el entramado musical parece caer, parece descender hasta quedar reducido a figuras micrológicas. Afirma Adorno entonces que

“Si en los campos de cumplimiento se realizan las promesas hechas por la evolución, en los derrumbamientos acontece aquello de que el decurso musical tiene miedo. Los derrumbamientos no se limitan a modificar la composición, que en ellos se haría menos compacta o quedaría enteramente reducida a polvo. Los derrumbamientos son partes formales concebidas como caracteres. La teoría material de las formas debería tener como objeto todas las secciones formales de Mahler que, en vez de ser rellenas de caracteres, son formuladas por su propia esencia como caracteres” (*Mahler*, p.70).

En los campos de derrumbamiento las formas adquieren un carácter dinámico, pero esa evolución no supone una eliminación de las divisiones formales tradicionales, ese dinamismo proporciona espacialidad, esas partes de primado del derrumbamiento deciden acerca del contenido de la música.

Los caracteres que aparecen en las obras mahlerianas forman parte de una imaginaria en cierto modo romántica, en el sentido de que el universo musical se aferra a una ilusión, a un universo social difícil de recuperar. Mahler defiende, musicalmente, la astucia del campesino frente al poder de los señores, se coloca del lado de los marginados, de los presos, de los pobres, de los niños, de los perseguidos..., en definitiva, de las “posiciones perdidas”. En Mahler queda así un núcleo de “realismo socialista”, de protesta surgida de la verdad, la belleza y la bondad. El concepto de humanidad que subyace a la música mahleriana se nutre de los desheredados, de los recuerdos, de las aflicciones, de todo aquello que, olvidado y dejado a su destino, ha de ser aprehendido,

ha de ser tomado en consideración. Pero las obras de Mahler están impregnadas de la imaginación de su época, lo que no impide que se alcen contra la economía de mercado, que se desliguen del tradicionalismo europeo. Las interrupciones y las rupturas son fenómenos que ponen de relieve la evolución y por ello fueron recogidos por la segunda Escuela Vienesa, porque todo movimiento, toda frase musical, todo fragmento, todo pequeño motivo, desempeñan un papel primordial, nada hay superfluo ni innecesario. Así se manifiesta la evolución, en una apertura de la música en la que percibimos los extremos, y en la que las sonoridades y los contornos aparecen claramente difuminados. La música fluye más rápido cuando la armonía avanza, y subraya el carácter de la obra. A su vez, la articulación de la música es proporcionada por el lenguaje sonoro, y habrá de cuidarse de la articulación que éste le proporcione³⁹.

La excesiva precisión buscada por Mahler, proviene del conocimiento del compositor con respecto a su lenguaje, tanto los signos como los caracteres funcionales, esto es, los elementos micrológicos que proporcionan un aspecto más conclusivo a la forma, Mahler los tomó de la música tradicional, pero los transformó, otorgándoles independencia, valiéndose de ellos sin atender a las estructuras tradicionales. Es así como puede componer melodías que albergan en sí la esencia de los elementos conclusivos de la sonata, por ejemplo el intervalo de segunda descendente, que es el preferido por Mahler. Ese intervalo posee la melancolía del recuerdo, y la expresión de los hablantes que no enfatizan las terminaciones de las frases. La música adquiere el gesto de lo lingüístico, el intervalo goza de una función gestual, lo cotidiano cobra relevancia, pero no hay necesidad de introducir significaciones superfluas. La manera en la que la música de

³⁹ El *Quinteto de Viento* de Schönberg puede ser considerado, en este sentido, un ejemplo paradigmático. El propio Schönberg, en su obra *Funciones estructurales de la armonía*, aseguraba que “La música clásica fue compuesta en uno de los períodos apolíneos cuando la aplicación de disonancias y su tratamiento, así como el tipo y alcance de modulación, estaban dominados por reglas que eran la segunda naturaleza de cada músico. Su musicalidad se ponía en cuestión si faltaba a este respecto, si era incapaz de permanecer instintivamente dentro de los límites de la convención aceptada. En ese tiempo la armonía era inherente a la melodía” (A. Schönberg, “Evaluación apolínea de una era dionisiaca”, en *Funciones estructurales de la armonía*, cap.12).

Mahler descende sigue el decurso de la pendiente del lenguaje musical, las diferencias de intención vienen representadas por las diferencias de acento que, en el caso de las obras mahlerianas, la intención no es otra que la búsqueda de consuelo en la aflicción. La singularidad apresa el sentido propio de la ejecución pautada de la totalidad, lo que lleva a que las composiciones, a lo largo de su desarrollo, vayan preguntando por la forma, pregunta que será tanto más obstinada cuanto menos esté dada la forma en la sustancia; la forma se hace “acontecimiento”, cada movimiento de las sinfonías de Mahler trabaja para llevar a cabo la tarea del todo.

“Los movimientos sinfónicos mahlerianos son, sin embargo, todos ellos, si se los toma como una totalidad, ríos en los que van flotando todos los detalles que allí han caído, pero que jamás succionan enteramente lo particular” (*Mahler*, p.75).

Esos movimientos no pueden hacer desaparecer lo característico, se orientan hacia la totalidad pero en oposición antitética al último Romanticismo, puesto que éste caracterizaba el detalle, y lo hacía de modo tal que lo rebajaba a mera mercancía⁴⁰. Incluso las primeras obras de Mahler compuestas según las normas de la época, tenían en sí esa sensación del todo, ese latir de la totalidad cual si quisiera deshacerse de limitaciones. La relación entre el todo y lo individual se torna aporética, la totalidad se impone relativizando al individuo, pero los detalles deben conservar su esencia, no

⁴⁰ El siglo XIX está considerado en la historia de la música como el siglo del Romanticismo. Ya en las obras de Beethoven pueden reconocerse gran parte de los elementos románticos, siendo Beethoven el paradigma y figura emblemática de este periodo. El Romanticismo surgió sin que se llevara a cabo ruptura alguna con respecto al lenguaje musical, a los géneros y a la armonía del Clasicismo. Introdujo un nuevo elemento poético, metafísico, que comportó un desplazamiento del equilibrio entre idea y representación, entre sentimiento y razón. Se produjo un predominio de la “expresión del yo”, y el “subjetivismo”, la “emoción”, y el “principio dinámico” que está relacionado con el espíritu de la época, hicieron que se desarrollaran todos los parámetros: las estructuras, las formas, las técnicas interpretativas, el sonido, así como el trabajo con los instrumentos y con la orquesta (*Apéndice documental*, texto 9).

rendirse ante la idea del todo. La importancia de Mahler radica, en buena medida, en que trató de solventar esta aporía, a veces partiendo de lo individual para alcanzar el todo, otras evitando la rotundidad de la totalidad⁴¹. La renuncia a los temas fijos, así como el poco rigor de la formulación individual, son el recurso usado por Mahler para lograr que las composiciones vayan más allá de sí mismas y de su limitado ser como son. El material es penetrado por la subjetividad, de manera que la intención objetivista de Mahler encuentra aquí su límite. El todo objetivo a que aspira la música mahleriana evita sacrificar la diferenciación subjetiva y la objetividad propia. La música mahleriana se aleja así del primado del todo sobre las partes del Clasicismo vienés, que llevó a que las formas musicales se parecieran las unas a las otras en muchos aspectos, ese temor del Clasicismo ante los contrastes extremos es el elemento característico para la constitución del todo mahleriano, se valió de lo “electrizante”, de lo drástico, de lo vulgar... de todo aquello no admitido por la música superior, aunque todo ello transformado, introducido en otro contexto. La recepción del último movimiento de la *Sexta Sinfonía* de Mahler muestra la madurez de su música, su verdadero carácter, el anticipo de lo disonante en la preponderancia de lo tonal⁴².

“La caracterización, que es la objetivación de lo expresivo, va hermanada con el sufrimiento. Su componente de dolor aceda, en las obras tardías, la entera

⁴¹ Afirma Adorno que Mahler “unas veces hace experimentos con lo individual durante todo el tiempo que sea necesario hasta que de ello, de lo individual, resulta un todo. Otras evita adrede, con mucha habilidad, una totalidad rotunda: la ausencia de esa rotundidad se convierte entonces en un sentido negativo” (*Mahler*, p.76).

⁴² La *Sexta sinfonía* en la menor fue compuesta entre 1903 y 1905 en Maiernigg. Su extenso movimiento final, con una duración de media hora, fue compuesto en el verano de 1904, y la instrumentación de la obra fue finalizada en 1905. Los movimientos de que consta son los siguientes: 1) Allegro energico, ma non troppo. Vehemente pero poderoso; 2) Scherzo. Impetuoso; 3) Andante moderato; 4) Finale. Allegro moderato. Allegro energico.

En la *Sexta sinfonía*, Mahler utilizó un gran aparato orquestal para su época, al que añadió una percusión inusual, formada por glockenspiel, triángulos, platillos, tambores, xilófono y esquilas (“Herdenglocken”). La percusión y el viento metal predominan en todo momento en la orquesta, lo que provoca una acumulación de masas de sonido difíciles de penetrar desde un punto de vista analítico.

compleción de Mahler. Su música tonal, preponderantemente consonante, tiene en ocasiones el clima de la disonancia absoluta, la negrura de la nueva música” (Mahler, p.77).

Lo sombrío y lo eruptivo, ambos elementos aparecen unidos e incluso adquieren una desproporción extrema en el desarrollo de sus sinfonías. El mismo material sonoro se emancipa, los instrumentos se elevan de forma independiente por encima del todo orquestal, y el equilibrio que en Wagner aún se mantenía en lo orquestal, Mahler lo rompe en los movimientos de sus obras.

¿Cuál es entonces el sentimiento que tiene de la forma? Lo trasmite a través de las largas melodías que emergen en medio de los estallidos, haciendo que los extremos se toquen en el contexto, que la aguda melodía pueda eliminar los diques, las trabas puestas por la totalidad. Para Mahler el tiempo musical no contiene sólo relaciones de simetría, sino que en él nada es indiferente a la sucesión, lo idéntico y lo no idéntico se contienen de forma mutua⁴³. Las combinaciones de timbres transparentes y de sonidos menos definidos, no son únicamente refuerzos de la sonoridad, sino delineaciones de lo que aún no ha sido, de lo que nunca nadie ha escuchado. El conjunto de las obras mahlerianas goza de un hilo conductor, de un vínculo subterráneo que las comunica, ninguna de sus obras representa un universo cerrado, monolítico, y en sus sinfonías late una tensión que perdura a lo largo de diferentes movimientos y que no encuentra respuesta hasta que no vuelve a aparecer el modelo inicial, el contrapunto que dio lugar al desarrollo. “Nada de lo que oís es verdad”, proclama el bufón de la *Cuarta Sinfonía*.

⁴³ “La *Primera sinfonía*, en la que Mahler no se enfrenta aún con el peso de la tradición, posee una especial riqueza de caracteres antiformalistas. Esa sinfonía lanza contrastes sin ninguna mediación, hasta el punto de que la aflicción y la burla son ambivalentes. El popurrí de su tercer movimiento se declara vencido por el curso del mundo, al que desespera de llegar a dominar, y coordina, ya bastante al comienzo, pero sobre todo en la aceleración súbita, cosas incompatibles” (Mahler, p.79).

Esta sinfonía, formada por cuatro movimientos en sol mayor con el lied final “Wir geniessen die himmlischen Freuden” (“Disfrutamos de los goces celestiales”), que Mahler ya había compuesto en 1892 sobre un texto de la colección *El cuerno mágico del muchacho* y que ya había querido utilizar como séptimo movimiento de su *Tercera Sinfonía*, titula los movimientos de los que consta del siguiente modo: Primer movimiento (Circunspecto. Sin apresuramiento); Segundo movimiento (Sosegado. Sin precipitación. Se suele aludir a este movimiento como “scherzo”, puesto que así lo denominó Mahler en su manuscrito); Tercer movimiento (Tranquilo. Poco Adagio); Cuarto movimiento (Plácido). Esta sinfonía se considera breve, en comparación con el resto de las obras sinfónicas mahlerianas, y fue compuesta en la época en la que Mahler llevaba dos años dirigiendo la Ópera de la Corte de Viena. La comenzó en 1899 y la concluyó en 1900, aunque la última revisión tuvo lugar en 1902. Resulta posible reconstruir con bastante precisión, en cuanto al contenido y al proceso, la genealogía de esta sinfonía, si se siguen las anotaciones, ordenadas por años, de su amiga la violinista Natalie Bauer-Lechner. Así, esta sinfonía en sol mayor con solo para soprano y textos de *El cuerno mágico del muchacho*, se apoya en el lied *La vida celestial*, concluido en 1892 y que Mahler convirtió en movimiento final de su sinfonía. Procedió de manera gradual para conseguir conducir a un final la cadena de pensamientos que lleva desde la vida “terrenal” hasta la “celestial”. Para Mahler, experto hombre de teatro, se trataba de construir una dramaturgia conforme a la cual poder ordenar los contenidos de los “cuatro actos” distribuidos en cuatro movimientos. De modo que, el primer movimiento, compuesto en sol mayor, en la medida en que dibuja el drama de la vida terrenal, sirve como planteamiento del tema. El movimiento finaliza con júbilo contenido con una coda cuya intimidad serena hace olvidar el dramatismo de la vida terrenal. En el segundo movimiento se reflexiona acerca de la oposición entre la serena

intimidad y ese dramatismo de la vida terrenal. En determinados pasajes se consiguen visiones espantosas teñidas de ironía a través de numerosas figuras de contraste (la voz independiente de un corno de sonido amargo, notas contrapuntísticas de los instrumentos de metal y madera, notas cortantes del arpa...), así como por medio del efecto que se logra cuando el viento madera recubre, al sonar con mayor volumen, el sonido de los violines que tocan *pianissimo*. El tercer movimiento vincula la forma sonata y la técnica de la variación y, siguiendo la estructura dramática de la sinfonía, el último movimiento, el cuarto, presenta la transfiguradora imagen de los goces del paraíso. Comienza en sol mayor y termina en mi mayor, que ya fue utilizado en el final del movimiento anterior. Mahler se valdrá de un lied para solista y orquesta que había compuesto en 1892, y al que había titulado *La vida celestial*, pero que lo había tomado de la colección *El cuerno mágico del muchacho*. Aunque Mahler abrevió el texto e introdujo algunas modificaciones. El gran desarrollo, subrayado por los contrabajos y por los golpes de la madera en las cuerdas, es interrumpido por primera vez por un estribillo sobrio (“Sankt Peter im Himmel sieht zu”), acompañado por arpa y por cornos. La tercera vez que suena este estribillo, el movimiento pasa quedamente del sol mayor al mi mayor, y a las palabras “Kein Musik ist ja nicht auf Erden”, a la que va unida una delicada melodía. La orquesta finaliza la sinfonía *pianissimo*, evocando una atmósfera tranquila y cargada de paz interior.

La sinfonía mahleriana se extingue con la promesa de que todas las cosas resuciten para las alegrías pero, con ello, parece que la sinfonía ya dominará para siempre, por medio de ella afirma y niega, niega la alegría, advierte acerca de lo inalcanzable que resulta, mas afirma que queda la esperanza del anhelo. En Mahler cada tema posee una esencia bien definida más allá de lo empírico que representan las notas. Su trabajo lo lleva a cabo con un material que es sedimento de lo lingüístico y musical, en el que expresa sus

intenciones, un material que es sedimento de una significación que posee fuerzas, que le permite liberarse de la rigidez de la cosificación. De ahí la idea concreta en la que la música mahleriana puede convertirse, que forma parte de la innovación de la concepción mahleriana. En su música vinculó lo inmediato con lo no inmediato, puesto que la forma sinfónica ya no era garante del sentido musical. De este modo, la forma en Mahler se asemeja a la forma de la novela, a lo sublime de la presentación, cada sinfonía abre un horizonte de experimentación, por eso sus obras se construyen desde abajo; Adorno advierte que

“en las obras mahlerianas no se compone música desde arriba, desde una ontología de las formas, sino que el movimiento del concepto musical comienza abajo, comienza en cierto modo con los hechos de la experiencia; luego se da a esos hechos, en la unidad de su sucesión, una mediación; y al final se hace saltar de la totalidad el destello que brilla por encima de los hechos. En este aspecto Mahler contribuye de modo decisivo a la liquidación de la tradición” (*Mahler*, p.88).

Para Mahler componer una sinfonía era construir un mundo con todos los recursos de la técnica presente, pero el problema de la técnica mahleriana radicaba en cómo lo individual musical puede convertirse en una forma una vez que ha quedado emancipado de los esquemas, y cómo puede, desde sí, dar lugar a conexiones musicales autónomas. La evolución de su música se produce por la crítica que cada obra lleva a cabo con respecto a lo precedente, aquello que compone se convierte en “algo otro”, en una compleja estructura que proporciona mayor colorido y riqueza a la sucesión de sus sinfonías, incluso el volver sobre elementos propios anteriores infunde rasgos de

progreso a sus composiciones. La técnica de Mahler aportó la preocupación por conseguir una composición plástica y una presentación real de la música. Esta inteligencia musical mahleriana le llevó a apartarse de la ideología musical de su época y de la influencia del Romanticismo. Su “fórmula técnica” constituye un reflejo de las figuras que son completamente otras, y a su vez son idénticas. Así, mientras que en Beethoven la magnífica estructura temática es un resultado de la técnica, en Mahler hay una continua modificación de los microorganismos musicales en el interior de los perfiles de las figuras principales (como, por ejemplo, en el primer movimiento de la *Tercera Sinfonía*). La concepción que Mahler tiene de los temas es una concepción “gestáltica”, considera los temas como una totalidad (“Gestalt”), que goza de un contenido motivico móvil, de esta manera anticipa parte de la técnica dodecafónica de Schönberg, en el sentido de contar con módulos rítmicos más o menos estables, que se llenan con notas de formas seriales cambiantes. Por eso el tema en Mahler no es concebido como algo colocado de forma precisa, y que luego es modificado. Los temas principales de muchos de sus movimientos se desligan y desarrollan de un modo peculiar con respecto al decurso efectivo de la música, como si ese decurso no fuera el propio de la historia de tales temas. Además, los núcleos temáticos cobran una autonomía con respecto al sujeto, se independizan del dominio del sujeto, lo que hace que lata en ellos un elemento de indefinición al sustraerse de la mano del compositor, que los esculpiría hasta hacer de ellos algo absolutamente definido y definitivo. Esta concepción, este empleo que Mahler hace de los núcleos temáticos, permite que no tengan barreras dentro de la forma, y que sólo sea la relación entre ellos la que cree la perspectiva de un todo. El principio que rige la continuidad temporal en la música de Mahler es el de la negación de la violencia, a la vez que su técnica se apoya en la variante, que es el escenario del lenguaje mahleriano. Las variantes se convierten en

fórmulas técnicas que se desvían ante aquello que tiene razón, ante lo que es reconocido como “lo oficial” porque está por encima del resto.

“Es muy posible que la técnica de la variante tenga su raíz en una experiencia que sin duda ha hecho tempranamente toda persona dotada de musicalidad, y que queda sofocada únicamente por un respeto contra el cual inmunizó a Mahler su respeto al objeto mismo: la experiencia de que muchas veces las variaciones, después de su tema, resultan decepcionantes; las variaciones se aferran al tema, le privan de su verdadera esencia, y, con todo, no despliegan verdaderamente algo que sea “otro”. Las antiguas variaciones figurales estropean siempre de ese modo el tema, pero esto también sigue ocurriendo en variaciones del tipo beethoveniano, como en algunas del segundo movimiento de la *Sonata a Kreutzer*. La variante mahleriana critica esto de un modo productivo. De acuerdo con su ley, jamás debe la desviación debilitar su modelo, ni en lo referente a su intensidad ni en lo que respecta a su sentido” (*Mahler*, p.118-119).

La experiencia que Mahler fue adquiriendo llevó a que su técnica cobrara mayor precisión, hasta el punto de concentrarla en notas críticas que formaban parte de un motivo, o que se encontraban en el interior de un tema. La forma, tomada según la doctrina tradicional, es decir, en tanto que arquitectura intratemporal, estaba fuera, desde hacía tiempo, del juego de relaciones y tensiones entre las categorías clasificatorias, previas (pertenecientes a la tonalidad), y el impulso creativo individual. En Mahler la tensión de las secciones da lugar a que broten unas de otras, a que se desplomen y alcancen el culmen, con lo que superó el elemento de tensión del sinfonismo anterior. “La emancipación de Mahler con respecto a la sonata había sido

mediada por la sonata misma. En las sinfonías de la época intermedia, Mahler había absorbido la idea de la sonata, para, al final, configurar su música de tal manera que cada compás se halla a igual distancia del centro” (*Mahler*, p.127)⁴⁴. Sus sinfonías permiten que lo cualitativamente otro se convierta en algo por completo inmanente a la composición. Por eso para Adorno, el “nominalismo mahleriano”, es decir, la crítica de las formas a partir del impulso específico,

“afecta también a aquel tipo de movimiento sinfónico que, siendo una herencia de la suite, se había mantenido desde Haydn con gran tenacidad: el minueto y el Scherzo. Únicamente Mendelssohn había dado una interpretación distinta a este tipo de movimiento. El *Länder*⁴⁵ de la *Primera Sinfonía* mahleriana es aún tradicional porque se orienta por Bruckner no sólo en su clase de temas, sino también en los planos armónicos que se desplazan unos a otros con rudeza y que, sin embargo, son en sí estáticos en cada caso; en el trío hay una riqueza armónica y una *finesse* que no se dejan burlar por el modelo estilístico de la danza campesina. La delicadeza vienesa de este trío retorna en la Segunda música nocturna de la Séptima y también, desde lejos, en *La canción de la tierra*; ya se dejan caer resignadamente las terminaciones. Si el vals de *El cazador furtivo*, sobre todo su desintegración en fragmentos hacia el final, tiene algo mahleriano, la *Primera Sinfonía* de Mahler se lo agradece citándolo” (*Mahler*, p.132-133).

⁴⁴ Adorno advierte que la relación que la obra mahleriana mantiene con la sonata es bastante dispar. En la primera de sus sinfonías falta el tema cantable ortodoxo y, el compositor tiende, en general, a formular de forma escueta los segundos complejos temáticos. En la *Tercera Sinfonía* se despega del poder de la sonata, puesto que la introducción, la exposición y el desarrollo son desproporcionados si se los analiza según los criterios de la forma sonata. La *Quinta Sinfonía* sí se acomoda a la idea de sonata en cuanto que se despliega en dos primeros movimientos. En la *Sexta Sinfonía* atiende al esquema de la sonata en el primer movimiento.

⁴⁵ Antigua danza popular del sur de Alemania y del Tirol. Durante el siglo XVIII tenía un compás ternario y similar al minueto pero, a partir del siglo XIX, adoptó el estilo del vals.

La crítica llevada a cabo por Mahler introduce en el ámbito de las fuerzas del componer la forma del Scherzo, y mezcla y combina de forma contrapuntística y simultánea los temas. Para alcanzar la realización Mahler se vale de todas las dimensiones, por eso en su obra se encuentra el estadio previo a la obra artística integral.

“El carácter antagónico de la técnica mahleriana –técnica de la plenitud hostil a toda repetición, por un lado, y técnica de la totalidad que se va concretando, que va avanzando, por otro– no afecta sólo a la forma, en sentido estricto, de los complejos sucesivos; ese antagonismo atraviesa todas las dimensiones compositivas” (*Mahler*, p.137).

La irregularidad métrica de la prosa sinfónica mahleriana hace que cuando se lleva a cabo la repetición del pensamiento inicial, no se haga en un tiempo fuerte perteneciente al primer compás, sino en el tercer tiempo, que es relativamente débil. La técnica de la variante hace que la rítmica sea un recurso esencial, y que en algunas obras, los puntos de gravitación de las figuras principales se desplacen por corcheas. Además, Mahler encadenó los motivos, lo que proporcionó más riqueza y densidad al contrapunto. Su escritura, una escritura tripartita, de melodía, complejo de voces secundarias y bajo, esto es, una escritura a tres voces, que se ve oscurecida por duplicaciones de acordes, pretende presentar lo simultáneo de una forma sencilla, clarificar la plenitud sucesiva. Así, el procedimiento compositivo de Mahler pretende una integración cada vez mayor, de manera tal que los elementos que han producido el todo sean reforzados, retroactivamente, por él, lo cual otorgó relieve a las composiciones posteriores. Esta mayor densidad de la textura sinfónica mahleriana robusteció tanto su armonía como el

contrapunto⁴⁶, aunque pocas veces hizo uso del contrapunto en la totalidad de un movimiento de sus sinfonías, por lo general se valió de él tan sólo en secciones que adquirieron carácter gracias a ello. A pesar de su pensamiento polifónico, Mahler no experimentó el contrapunto como algo inmediato, sino como el producto de una mediación, porque para él la polifonía era la tendencia hacia los sonidos caóticos e inorganizados, la tendencia hacia una simultaneidad no sometida a reglas, una simultaneidad del “mundo” del que la música mahleriana pretendía ser un eco. En el contrapunto encontraba Mahler la forma enajenada de sí misma, una penetración recíproca de los sonidos, puesto que la multiplicidad del contrapunto era también un principio de organización, un “orden”.

“El entrelazamiento de las voces, esa integralidad de la música que nada deja fuera, inunda en cierta medida la totalidad del espacio musical y expulsa inhumanamente de la música al oyente virtual, convirtiéndose para éste, en un primer momento, en el símil de un contexto funcional asfixiante que no deja salida” (*Mahler*, p.143).

El contrapunto mahleriano se diferencia del de Strauss o Reger (contrapunto neoalemán), por la autonomía, mientras que los otros, se caracterizan por la claridad. Componer utilizando el contrapunto significaba para Mahler el añadir a una primera melodía una segunda que no por ser segunda era menos melodía que la primera y que, no se parecía mucho a ella, pero tampoco la despreciaba con su desarrollo. La escritura

⁴⁶ “En la *Cuarta* fue donde por vez primera dedicó Mahler atención al contrapunto, para integrarlo luego, en la *Quinta* y en obras posteriores, como una de las dimensiones de la composición” (*Mahler*, p.141). El “contrapunto”, palabra que deriva de la expresión “punctum contra punctum” (nota contra nota), nació de la práctica de la escritura musical que en sus orígenes indicaba las alturas de los sonidos por medio de puntos. Ya en la actualidad, se denomina así al régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces en una composición, que conservan su independencia, pero que se encuentran armónicamente vinculadas al conjunto.

se ve enriquecida por la constante superposición de voces en estratos, que hacen de cada re-exposición de un complejo formal algo “otro”, sin que el núcleo quede afectado, de ahí que Mahler llegara a ser uno de los mejores maestros del contrapunto libre, aunque su técnica contó con una limitación, las voces melódicas se elevaban por encima de una voz muy grave, y gozaba de funciones armónicas, o bien un bajo o bien una voz pedal, es decir, en Mahler continúa primando la estructura armónica que impide un intercambio sin más de lo de arriba y lo de abajo, algo que luego Schönberg sí llevará a cabo. Así es que, ese límite tonal Mahler lo compensa con la espontaneidad de su escritura, y con la instrumentación, en la que puede conseguir la interacción de cada una de las dimensiones compositivas y del conjunto en cuanto tal. En el fenómeno sonoro se relacionan lo esencial y lo accidental, y se definen los contornos, lo que rebela que la capacidad de Mahler para la instrumentación requiere de un conocimiento de las posibilidades musicales para configurar lo que está latente, esto es, lograr efectos para evitarlos, para frasearlos, etc. Por lo tanto, la instrumentación se convierte en un arte, más aún, en un campo de fuerzas, no en un estilo, en el que prima la integración, el vínculo, por encima de la caracterización, se trata de una sonoridad ligada homogéneamente.

“La música mahleriana se vuelve incorpórea porque su sonido es el que corresponde a su específico modo de ser. Incluso la sonoridad, que es, de todas las dimensiones de la música, la más sensual, se convierte en vehículo de espiritualidad” (*Mahler*, p.152).

Con Mahler las sonoridades se desarrollan más allá del espacio sonoro cerrado, tienen un despliegue libre, al margen de la unidad sensible del conjunto de la sonoridad. Pero

la claridad en Mahler, esto es, la sonoridad a través de la cual se muestra todo aquello que acontece en la composición, está vinculada con la desintegración, cuando más diáfananamente se perciben los elementos de la composición, más se alejan unos de otros y más renuncian a una identidad. En tanto que totalidad simultánea, la sonoridad resulta de las pretensiones de las sonoridades singulares, lo cual será exigido por Schönberg en la interpretación de sus *Cinco piezas para orquesta*, op.16. Pero Mahler aún no piensa en centros de gravitación, no se atiene a lo “primero” desde el punto de vista musical, en sus sinfonías se manifiesta la duda ante el principio de la “prima musica”. El movimiento del contenido sinfónico es un movimiento de vaivén, un movimiento de contraposición y de yuxtaposición, de trabajo con sonoridades nunca antes escuchadas gracias a esa impronta del sufrimiento en el lenguaje, incluso, en ocasiones, la fuerza final de la música emerge de manera que lo inerte vuelve a formar parte de la existencia, debido a que el tiempo de la música es un tiempo que fluye, que no se pliega a la racionalización del sujeto, que llega a negar el tiempo musical.

“Muchas cosas que a individuos demasiado prácticos en la vida real no les resultan nunca suficientemente caprichosas en el arte, fueron “queridas” efectivamente por Mahler, en el sentido en que Schönberg decía que quien nada busca nada encuentra. A menudo formula Mahler una figura musical porque así viene exigida aquí y ahora. El espíritu que quiere abandonarse pasivamente al material sensible, primero tiene que procurarse ese material, o que preparárselo, con el fin de poder obedecerlo. La mentalidad objetiva ha menester, para realizarse, de la intervención subjetiva. Nada de lo que penetra en la totalidad épica deja de modificarse. La idea específica, no esquemática, de cada uno de los movimientos de las sinfonías mahlerianas es el imán que atrae sus figuras

parciales. Mahler no esquiva la aporía que hay en que lo individual carente de vínculos no se integre, más tarde, en un todo más que si está ya preformado de acuerdo con las exigencias de ese todo; no se limita a obedecer a sus temas entregándose a su poder, sino que él mismo se desliza dentro de ellos. A menudo se les puede notar a esos temas que están ahí en razón de la función que han de cumplir –por ejemplo, la de un contraste extremo–; el tema cantable del primer movimiento de la *Sexta Sinfonía* es el ejemplo típico de tal necesidad forzada. Es imposible corregirla, puesto que brota del problematismo objetivo de las formas” (Mahler, p.158-159).

La totalidad surge de impulsos individuales contingentes, al margen de modelos preestablecidos, aunque es necesario que contengan en sí la potencia del todo, lo cual sólo es posible si la comprensión ya alberga en sí la capacidad para dirigir la obra. El sujeto de Mahler constituye una voluntad política no consciente de lo que es, de ahí el vestigio ideológico que hay en sus obras, y el elemento de violencia estética que se percibe en su melodizar.

“Mahler se vio obligado a ejercer un dominio completo sobre los materiales derivados, con el fin de lograr que lo petrificado y lo muerto se pusieran en marcha. Los temas secundarios, rotos, con que Mahler opera, carecen ya de aquel impulso primario con el que tal vez en otro tiempo pudieron vivir por sí mismos. Pero Mahler quiere ir más allá, no quiere resignarse. Ese conflicto se transforma en un factor compositivo. Puesto que no se llega a la identidad del acicate subjetivo y la ley objetiva del movimiento, las líneas melódicas se

prolongan más allá de lo que consienten tanto ellas como su armonía implícita”
(Mahler, p.161).

Fue en la “nueva música”, donde surgieron las grandes melodías libres, gracias al cromatismo emancipado. Mientras que Mahler manipuló las melodías siguiendo una ley estructural, y una voluntad artística que no olvida que, a pesar de la preocupación por el detalle, es necesario atender al todo. Parece así que lo que en la obra permanece es la propia época “aprehendida en pensamientos”, y que esa permanencia prolonga la vida de la obra encadenándola al concepto de propiedad, acercándola a la cosificación, en lugar de considerarla conforme a categorías de despliegue (de desarrollo) y atrofia, de construcción de la duración... propias de las obras, que permiten desasirse de la música de género y alcanzar una emancipación formal con respecto a la estructura. La “nueva música” se apartó de la forma sinfónica como tal, puesto que el nivel de los constitutivos estéticos por un lado, y la estructura social por otro, impedían la obra maestra (en *La mano feliz* de Schönberg latía el potencial de la sinfonía, que éste no culminó).

En la última etapa de Mahler las situaciones extremas del alma son expresadas a través de unos materiales musicales que terminan distanciándose por entero de sí mismos y alcanzan su momento más elevado en una saturación (lo general se satura de lo particular). Tanto en Mahler como en Proust la melancolía y la felicidad tienen su propio ámbito, aunque en ambos casos se manifiesta la fuerza de la esperanza, sin la cual no emergerían las imágenes del olvido, aquello que permanece oculto. La música de Mahler se adelantó a la música de su tiempo porque convirtió lo impermutable en universal, en un elemento accesible a todos. Sus sinfonías tienen unos movimientos que, si se los toma de forma íntegra, parecen proporcionar al contenido musical el aspecto de

ser “algo por vez primera”, ese carácter lo adquiere la música sinfónica mahleriana gracias a la permanencia de lo expresado, que el lenguaje musical convierte en sollozo. Así, la música dice más de lo que dice, y se transforma en algo cotidiano que se nutre de lo significativo y lo hace aparecer, pero no sometida a ello. Mahler desaparece ante lo que aparece, e impregna su música con el aroma doloroso del recuerdo. En sus composiciones se valió del pentatonismo, y también de las sonoridades de Oriente, consiguiendo cualidades nuevas que habían desaparecido tras Debussy⁴⁷. El primado de la tonalidad y de la cadencia comienza a ser socavado por la evolución de un material vinculado al exotismo, a los elementos y caracteres de Oriente. Por ello, comprender la música es hacer que converjan la musicalidad del sujeto y la filosofía de la música⁴⁸. La concepción mahleriana no es otra que un todo, que no sigue los esquemas establecidos de antemano y que nace de acontecimientos singulares, que brotan unos de otros con sentido. Es la vida misma lo que el individuo percibe en la obra mahleriana, la esperanza que se despliega en promesas y que propicia al hombre un espacio en el cual apresar el sentido de los instantes que forman su vida⁴⁹. Cada campo compositivo adquiere su propia tensión, en ocasiones extrema, y la música llega a desestructurarse, pero su flujo interior se impone de modo tal que ni siquiera el vacío deja de ser

⁴⁷ Uno de los compositores franceses más ilustres y una de las influencias más poderosas en el curso de la música del siglo XX fue la de Claude-Achille Debussy (1862-1918), cuyo estilo se integra en el Impresionismo musical, una perspectiva de la composición destinada a crear atmósferas e impresiones sensoriales por medio de armonías y timbres. De este modo, puede acercarse a la música programática, pero difiere de ella porque no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con la ayuda de sugerentes títulos y ocasionales reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danza, trozos de melodía y otros elementos (*Apéndice documental*, texto 10).

⁴⁸ “Lo que el exotismo aporta en *La canción de la tierra* es, sobre todo, el principio temático de la construcción. De la escala pentatónica elige Mahler el grupo de las notas críticas, la sucesión melódica de la segunda y la tercera, es decir, la desviación de la escala diatónica, que procede por segundas. Esa sucesión forma un motivo primordial (*Urmotiv*) latente” (...) “El unísono impreciso, un unísono en el cual las voces que son idénticas entre sí divergen un poco en el ritmo y que desde las Canciones de los niños muertos representa un correctivo impuesto por la improvisación a los Lieder artísticos demasiado pulidos, ese procedimiento está utilizado de un modo enteramente consecuente en *La canción de la tierra*” (*Mahler*, p.183).

⁴⁹ Esa posibilidad de aprehender el sentido de la vida a través de las obras mahlerianas lo expresó Bruno Walter (1876-1962; director de orquesta alemán, nacionalizado francés en 1938, y estadounidense en 1946; dirigió la orquesta de la Ópera de Berlín y la Sinfónica de Nueva York), en una de sus cartas dirigidas al propio Mahler, fechada en junio de 1910 (*Apéndice documental*, texto 11).

música⁵⁰. Tanto la *Sexta* como la *Novena Sinfonía*, ahondan en el dulce recuerdo de la vida, y justo por eso, porque la vida, en tanto que recuerdo, es dulce, también es dolor⁵¹. El diálogo sinfónico se impone y transmite sus intenciones al conjunto, los elementos motivicos de los complejos principales se van independizando y los pensamientos secundarios sirven de puente, la instrumentación se convierte en el medio de presentación de la música, y la dinámica, ligada pero divergente, tiene, como espacio de producción, la interpretación. Sólo a la música le está permitido vincular en un mismo movimiento, la forzosidad del morir, con la vida terrenal, el decurso del mundo devasta el corazón de aquel yo que no esté enredado en el devenir del mundo, en el ir y venir de la existencia⁵². El carácter expresivo se torna, con Mahler, en material, al igual que en Schönberg los grados cobran autonomía y se disocian, aunque haya una sucesión. El sentido de la música mahleriana se encuentra en que es una expresión subjetiva, ya no del compositor mismo, sino del desertor, del que grita sabiendo que nadie le oirá, pero lo hace para que quede constancia, para que sea dicho. La música reflexiona y percibe

⁵⁰ Por esta razón, cuando Adorno se refiere a *La canción de la tierra* de Mahler, sinfonía de 1908, para voces de tenor y contralto (o barítono) y orquesta, basada en poemas chinos de la versión de Hans Berthge, escribe: “Para la mirada de la música, para esa mirada que abandona la tierra, ésta se convierte en una esfera abarcable con la mirada, tal como entretanto se la ha conseguido fotografiar desde el espacio cósmico; no es el centro de la creación, sino algo diminuto y efímero. A tal experiencia se agrega la melancólica esperanza puesta en otros astros que estarían habitados por seres más felices que los humanos. Pero la tierra alejada de sí misma carece de la esperanza prometida en otro tiempo por las estrellas. La tierra se sumerge en galaxias vacías. En ella hay belleza como reflejo de una esperanza pretérita que llena el ojo moribundo, hasta que éste se hiela bajo los copos del espacio desprovisto de límites. El instante del arrobamiento ante semejante belleza tiene la osadía de plantar cara al sometimiento a la naturaleza desencantada. Ninguna metafísica es posible, y esa imposibilidad se convierte en la última metafísica” (T.W. Adorno, *Mahler*, cap.VIII, “La larga mirada”, p.188).

⁵¹ En este sentido, la última de las sinfonías de Mahler, la *Décima Sinfonía*, trasluce esa alusión a la vida y a la muerte, y representa una red de complejos momentos vitales, previos a la muerte del compositor, y a la publicación e interpretación póstumas de la obra. Mahler llevó la forma sinfónica hacia un camino que tendría gran influencia en el desarrollo de la música occidental, creando una forma que incluía la tradición de la canción, el género vocal, en un entramado sonoro en el que plasmar las contradicciones del nuevo siglo, en una música que, aún con elementos de la tradición, ya anticipaba la disolución de la tonalidad (*Apéndice documental*, texto 12).

⁵² “A la pregunta: “¿Cuánto cuesta el mundo?”, con la que, según se dice, explicó Mahler el último movimiento de la *Séptima Sinfonía*, la *Burlesca de la Novena* da esta respuesta: nada. Pero esa pregunta es la misma que la del jugador que, *à la longue*, es forzoso que pierda frente a la banca. Comprar el mundo es arruinarse. El virtuosismo, el dominio absoluto como juego, condena a la vez a total impotencia a quien tiene ese dominio. En todo virtuosismo, también en el compositivo, el sujeto se autodefine como simple medio, y con ello se somete, cegado, a aquello que él se jacta de sojuzgar” (*Mahler*, p.198).

que el mundo tiene un destino que ya no depende del individuo, por lo que las sinfonías proclaman la libertad de los que carecen de ella, puesto que para Mahler son ellos los que encarnan la libertad. Por eso, las

“huellas de los recuerdos de la infancia, cuyo brillo es tal que parece como si sólo por ellas mereciese la pena vivir, son el lugar en donde la música mahleriana se aferra a la utopía” (*Mahler*, p.177).

Sirinx: el surgimiento de la expresión en la ausencia

¿Qué es entonces lo que hace de la música un arte superior y transgresor de fronteras?, ¿un arte que manifiesta con su sonido aquello que en el ser humano aún permanece mudo, en silencio? En un principio el sonido carecía de alturas tonales determinadas, así como de gradaciones tonales. Éstas se fueron instaurando a raíz de la invención de la flauta pánica, un instrumento fácil de transportar y de manejar, propio de los pastores, y con el que podían expresar sus sentimientos de una forma más cercana que a través de los instrumentos dedicados al culto. El sonido de la flauta de Pan, de la siringa, estaba destinado a conquistar a la amada lejana, de ahí que la música comience como una llamada “dirigida a lo que se echa de menos”, por ello la flauta pánica se considera el origen de la música en tanto que expresión humana de un sueño, de un deseo sonoro. Y esta idea se encuentra recogida en una bella fábula cuya interpretación da cuenta del origen y contenido del arte musical. En el libro I de *Las Metamorfosis* de Ovidio, Mercurio, para adormecer a Argos, “el de los mil ojos”, le relata de dónde procede el poder de la música:

“En los montes de la Arcadia, ninguna ninfa más hermosa que Siringa. Ninguna otra desdeñó más faunos, sátiros y silenos. Únicamente Diana pudiera competir con ella, ya que el arco de ésta era de cuerno, y el de aquélla, de oro. Pan, coronado de ramillas de pino, la encuentra un día en que bajaba Siringa del monte Liceo. La ve y le habla así: “Cede, ¡oh, bella ninfa!, a los deseos de un dios que desea llamarse tu esposo”. La ninfa, insensible a esta aspiración, se limita a huir; y como Pan se lanza en su persecución, llega hasta el arroyo Ladon y allí suplica a sus hermanas las ninfas que la socorran; conviértanla éstas en cañas, y cuando Pan llega no puede abrazar sino a un manojo de huecos canutillos cuyo rumor tanto le agrada que decide adaptar sus armonías a ellos. “Os abrazo, ¡oh, cañas! –prorrumpe–, y desde hoy os abrazaré, como esposo, de mil maneras diferentes y siempre ardorosas.” Y desde ese día, un nuevo instrumento de música asombra al mundo, y lleva su nombre evocador, el de la ninfa: Siringa”⁵³.

Así surge la flauta de Pan y, mientras la toca, el dios crea una unión con la ninfa⁵⁴, la desaparecida pero, a la vez, no desaparecida, que queda en cierto modo retenida en sus

⁵³ Publio Ovidio Nason, *Las Metamorfosis*, Libro I.

⁵⁴ Las ninfas, “mujeres con velo”, son una personificación de las fuerzas de la naturaleza, son unas divinidades secundarias, benevolentes, que velan por la salud y el bienestar de los seres humanos, protegen a los jóvenes y a los recién casados. Se encuentran en los lugares de la naturaleza, en bosques, arboledas, montañas, fuentes, lagos, grutas... También son las guardianas de la fertilidad, y como tales para los griegos se identifican con la lluvia, con el aire, con los ríos, con los manantiales y con las fuentes. De su unión con los mortales surgieron los héroes y los semidioses. Se distinguieron diversas categorías de ninfas: las náyades, ninfas de las fuentes, de los arroyos y de los ríos; las cincuenta nereidas, ninfas del mar, cada una de las cuales representaba un aspecto de las ondas; las oceánidas, que residían en los fondos marinos más inaccesibles; las híades, ninfas de la lluvia, fueron las nodrizas de Zeus, el cual las colocó en el cielo; las oréades, ninfas de las montañas; las driadas y hamadriades, vinculadas a los árboles, en particular a los robles y las encinas, las primeras sobrevivían a la destrucción de los árboles, mientras que las segundas nacían y morían con el árbol al que protegían; las cincuenta danaides; las meliades, ninfas de los manzanos; las limoniades, ninfas de las praderas y de las flores; las alseides, que frecuentaban las florestas. Las ninfas eran veneradas en los “ninfecos”, grutas naturales o santuarios provistos de nichos donde se colocaban estatuas y fuentes. Uno de los más conocidos era el de Atenas, situado en la denominada “colina de las ninfas”. Los romanos también construyeron grandes santuarios, la mayoría de las veces junto a los palacios y las termas.

manos como sonido de la flauta⁵⁵. Asegura E. Bloch que en la fábula de Ovidio se dan el recuerdo del tiempo originario, de la historia primigenia de la música como un “pathos” de lo que falta, y que eso es lo que la priva de sentimentalidad y lo que la hace objetiva con auténticas alegorías⁵⁶. Ahora bien, hay que atender al hecho de que, por muy profundamente que se interprete en la historia de Sirinx la “necesidad” de música, es cierto también que el contraste de la flauta de pan con los instrumentos de percusión, y los instrumentos cúlticos, con los sonidos apagados, estridentes, discordantes... pone de relieve la introducción, en ese mundo de sonido cúltico, de un instrumento que permite percibir una tonalidad ordenada y, además, con esta unión de siringa y ninfa, Ovidio ha sido capaz de caracterizar el punto hacia el que se dirige la serie tonal, esa serie que es una línea trazada en lo invisible. Es una especie de paradoja: la música que emana de la flauta es la existencia manifiesta de algo desaparecido, y este lamento alcanza lo que se encuentra más allá de las fronteras, que es captado por el sonido en el consuelo. La ninfa desaparecida permanece como sonido, y hace resonar su carencia en él. El sonido es producido por un hálito fecundador, procede de un espacio vacío, y se desarrolla en ese espacio que hace resonar. La ninfa se convierte en caña, y el instrumento que de ella nace se llama siringa.

⁵⁵ Pan era el “dios de los prados”, hijo de Hermes que adoptó la forma de un carnero para seducir a Dríope, hija de Driops. Vivía en Arcadia con los pastores y se dedicaba a guardar los rebaños, a cuidar de las abejas, y a jugar y a bailar con las ninfas del monte. Participó en la batalla contra los gigantes, a los que hizo huir con una trompeta que él había fabricado, tras lo cual se unió a la corte de Dioniso (*Apéndice documental*, texto13).

⁵⁶ Para Bloch, toda gran obra de arte, en tanto que apunta al futuro, no contiene en ella tan solo lo manifiestamente logrado, sino también lo prometido, por eso las grandes obras, gozan de esa juventud eterna que las hace imperecederas, ellas muestran como anticipación algo de lo imperecedero que el ser humano busca. El arte no es, por tanto, ilusión vacía, el arte es lo logrado, la plenitud posible, un núcleo de posibilidades logradas. De esta manera Bloch analiza en su obra la historia de la producción artística humana en sus diferentes modos, se centra en la literatura, en la pintura, en la arquitectura y en la música. Y precisamente a la música dedica gran parte del *Espíritu de la Utopía (Geist der Utopie)*, puesto que la música representa para él una llamada de futuro que surge del “fondo escatológico del alma humana”. La música alude a la esencia de lo que buscamos y de lo que somos, el asunto de la música es el ser humano, la búsqueda de su libertad y liberación, el anhelo del rostro humano. Para Bloch es en la música donde nace el deseo absoluto de la vida, la voluntad de la realidad plena y cumplida de la esperanza; la música goza de un carácter abierto puesto que apunta hacia algo posible que es aún anhelo no logrado de plenitud.

Bloch advierte cómo el sonido, que no goza de un lugar determinado en el espacio, expresa la falta, en el caso de la flauta pánica, la ausencia de la imagen amada, que sólo se le aparece al artista vinculada a un pensamiento musical, a un motivo de carácter apasionado pero elegante y tímidamente manifestado.

Esta misma idea se encuentra en la *Symphonie fantastique* de Berlioz, en ella la ninfa siringa recorre los cinco tiempos de la obra a modo de tema femenino. E. Bloch analiza la obra de Berlioz y afirma que

“desde la ejecución deslumbrante y a menudo, intermitente retorna la idea del primer tema: primero, oscurecida, hundiéndose en capas cada vez más profundas; después, con gran magnificencia, si bien con la magnificencia de una simple imagen del anhelo que se ha hecho aguda y significativa, evanescente. El retorno del tema en do mayor al final del primer tiempo es la dicha, pero como algo inalcanzado; es la estrella, pero como situada en la lejanía. Y Stella abandona el primer tiempo, titulado “Sueños, penas”; atraviesa el scherzo, “Un baile”; el adagio verdaderamente único, “Escenas en los campos”; atraviesa la marcha final, “En camino hacia el lugar de ejecución”, y atraviesa la fuga final, “Sueño en una noche sabática”... (...) En todo momento, empero, también en el último tiempo permanece Stella tan echada de menos como presente musicalmente; resuena también bajo las gesticulaciones, las campanas tocando a muerto de la bacanal, el *Dies irae* parodiado que constituye el final de la *Symphonie fantastique*. (...) El trazado de líneas en lo indivisible se hace deslumbrante en Berlioz, como se hace demoníaco el lamento por Siringa. Aquí alienta lo echado de menos, incluso lo incondicionado, no en el final, la parte siempre más problemática de toda sinfonía; alienta en el leve tronar de la escena

en los campos, en la respuesta que, si bien no lo es, mantiene en conexión la respuesta no encontrada, estableciendo la pausa significativa antes del trueno en esta coda. Y todo ello con un adagio sutil y su alargada, extraña sonoridad, con un resto que no es más que silencio” (E. Bloch, “Héroe extravagante y ninfa: “Symphonie fantastique”).

Pero el sonido no tiene como finalidad simplemente el ser ejecutado sino que pretende crear una tensión, que se convertirá en una tensión física y psíquica, y que hará que el individuo sea capaz de anticipar, de percibir los tonos contenidos en la melodía y, como consecuencia, que haga suya la expresión. Una expresión que es fruto del músico, de la época, y de la sociedad en la que surge, y no por tanto algo meramente subjetivo. Los anhelos del individuo y las controversias sociales se ven reflejadas en el material sonoro. Bach, Mozart, Beethoven, Händel... todos ellos contaban con un trasfondo social que influyó en la composición de sus obras, en la elección del material sonoro y en la ejecución e interpretación musicales. Se trata por lo tanto de la música como modo de expresión: su significación, su reproducción, su intención, su influencia... La expresión musical supone articular un ámbito que se extiende más allá de lo actual y presente, y constituye un acceso privilegiado a la esfera de los afectos y sentimientos humanos, a la esfera de lo inacabado, de lo indefinible, de lo indeterminado. Por ello, la música se percibe como el

“arte de la pre-apariencia que se refiere de la manera más intensa al núcleo existencial originante (instante) del ente, y de la manera más expansiva, a su horizonte” (E. Bloch, “Expresión humana, inseparable de la música”).

El arte de la música tiene, entonces, imbricadas en sí, ya desde la siringa, necesidades humanas e implicaciones sociales. Sus técnicas y sus medios dependen en buena medida de la situación social cambiante, y de las relaciones existentes entre el material musical, el artista, y la sociedad. Formas como la fuga representan la sociedad estamental estática, mientras que la forma sonata, en la que dos temas entran en conflicto, manifiesta la dinámica capitalista. La música atonal y la técnica dodecafónica no se hubieran desarrollado en sociedades carentes de problemas. Por eso no sólo la expresión musical, sino también las formas musicales, constituyen un reflejo y están en relación con las vicisitudes del ser humano, con sus vivencias y sentimientos. De ahí que existan dos clases de música que se unen y fusionan en el compositor, por un lado la música del sentimiento anímico expresado a través de sonidos y, por otro, la forma musical pura, abstracta⁵⁷.

Pero la música busca un lenguaje en el que poder expresar lo presentido, y en el que poder expresar la existencia entera, porque el arte musical va más allá del sentimiento presente, y se implica en el más hondo contenido del sentir humano. La música se percibe como lo que aún está en proceso, como el sonido logrado de lo que se está conformando.

“El sonido habita, en efecto, allí donde los ojos no tienen nada que percibir, allí donde otra secuencia comienza. Y, sin embargo, el sonido no solo se queda en el interior, sino que, al contrario, su interioridad posee una relación subterránea con aquella exterioridad que no es solo tal exterioridad” (E. Bloch, “Música descriptiva”).

⁵⁷ Esto ha dado lugar a dos significaciones del vocablo “música”. Significa lo “absolutamente incondicionado”, que entraría dentro del ámbito de la tonalidad espectral, de lo difuso, de aquello que no queda apresado en la racionalidad que todo lo mide; pero también significa “maestría”, razón matemática, perfección arquitectónica, ciencia regulada.

El arte musical, uno de los más cercanos al ser humano, pone de manifiesto, además de lo caótico del estremecimiento (que queda albergado en la naturaleza del mito), el universo humano, incluso en aquellos momentos en los que la música romántica hacía referencia al mundo de la naturaleza. Ninguna música deja de contener, a pesar del material tonal que emplee, un elemento más: el hombre. En ella está contenido lo indeterminado, lo indeterminable y lo extraterritorial, es decir, las figuras que traspasan las fronteras de la esfera tonal. Y estas figuras se convierten en articulaciones del individuo, del existir mundano, que van cobrando intensidad a medida que el lenguaje las apresa, a medida que quiere aprehender su esencia. La música contiene en sí la universalidad: sus melodías gozan de un efecto lírico, las fugas tienen un efecto épico, las sonatas un efecto dialéctico... pero en todas sus formas late la necesidad de percibir no sólo la existencia de un sí mismo, sino también la existencia del mundo, de un espacio en el que se produce el encuentro entre el hombre y las cosas.

Los comienzos del sonido como algo cautivador, como algo que contiene un gran atractivo, parecen consolidarse a lo largo del desarrollo musical, a medida que las tensiones entre la disonancia y la consonancia se acentúan. En lugar de la tonalidad clásica y romántica, aparece la denominada música atonal, carente de tono fundamental y, tras ello, la elaboración del método dodecafónico, con un trabajado material sonoro⁵⁸.

En la nueva música reaparece lo mudable y lo cambiante, pero en una lucha que mantiene la esencia conflictiva que era propia de la forma sonata⁵⁹, aunque con una

⁵⁸ Para Bloch, la música de Schönberg expresa la situación de un sujeto en una época turbia. La música se convierte en una especie de existencia que se va formando en tanto que aconteciendo, y el arte de Schönberg refleja el espacio y la atmósfera, la anticipación de lo que aún está en suspenso. “Esta música, diferente ya de todo nihilismo por su audacia y su *ratio*, está llena de las llagas de una época de transición dura y nada paradisiaca, pero así mismo llena de la figura chispeante indeterminada, o todavía indeterminada, de su fisonomía”. Así es que la música del siglo XX muestra un carácter expresivo pleno de sinceridad. (E. Bloch, “El espacio vacío, sujeto de la sonata y de la fuga”)

⁵⁹ La sonata es una forma de composición musical para uno o más instrumentos que, a partir del siglo XVIII, y hasta finales del siglo XIX, evolucionó y quedó estructurada de la siguiente manera: primer

nueva intención, retomando su carácter revolucionario que se encontraba en la tensión entre los dos temas principales, tensión que en la nueva música se traduce en la no resolución de los acordes. La innovación de esta nueva música se encontró en que ya no había un tema protagonista que se situaba al inicio de la pieza, sino que la composición se va haciendo, se va constituyendo detalle a detalle como una arquitectura en la que el final no se percibe a modo de cerrada conclusión. Aunque también la forma de la fuga siguió presente, dado que se encontraba contenida en la misma forma de la sonata, puesto que fue en los límites de la forma sonata donde pudo la fuga desligarse y liberarse de su antiguo suelo. A pesar de la dialéctica expresa propia de la sonata, en algunas obras del siglo XX, como en *Wozzeck* de Berg⁶⁰, se recurre a la fuga doble, lo que consolida la idea de la apertura que supuso la nueva música, esto es, la posibilidad de utilizar todo recurso para mostrar y expresar la intensidad de la existencia humana.

“En su insuperable proximidad existencial, la música es el órgano más cercanamente afín y más público de esta incógnita: el *existere* en emanación, que busca el alumbramiento en preludios concéntricos. Y el mundo o la exterioridad

tiempo, *allegro*, en cuyo desarrollo intervienen dos temas de diferente carácter y en el que se especula con los contrastes tonales derivados de la modulación; segundo tiempo, *lento*, que se encuentra vinculado a un desarrollo simple sobre estructura libre; tercer tiempo, *minué o scherzo*, que goza de un esquema integrado por dos secciones; cuarto tiempo, final *allegro*, que generalmente suele ser un *rondó*.

⁶⁰ Los trabajos que Adorno redactó sobre *Wozzeck*, una de las obras más relevantes de la Segunda Escuela vienesa, no dejaron indiferente a Benjamin quien, en 1937, le escribió: “En lo primero que me sumergí tras mi llegada fue en su Berg. No me resulta difícil verbalizar mi experiencia decisiva con su escrito; gracias a usted he visto claro que la fortísima impresión con la que *Wozzeck* se apoderó de mí aquella tarde berlinesa fue la señal de una experiencia turbadora de la que no he sido consciente, pero de la que podría identificar todos y cada uno de sus detalles. Entre los motivos que cruzan sus estudios me ha resultado particularmente clara la relación de Berg con la tradición, y no en menor lugar allí donde enlaza usted con su interpretación de Mahler. He aquí la concepción fundamental: al igual que el trabajo técnico anónimo, por así decirlo, del discípulo de Schönberg ha sosegado la tradición del siglo XIX en nombre del maestro allegándole su propio tono de lamento, así la música del mismo Berg me ha resultado no menos convincente, a mí, que carezco de todas las mediaciones necesarias para acceder a ella (...) Pero no quiero despedirme provisionalmente de su trabajo sin decirle con qué claridad he reconocido motivos que me conmueven en todo mi ser en su glosa al *Wozzeck*, p.48. Tengo la intención de hablar con usted en la próxima ocasión muy especialmente sobre este punto y sobre la irrupción en el tiempo. Espero de usted que me explique entonces el concepto de “transición mínima”, que me gustaría tomar prestado de la teoría de la composición (?). Por lo demás, ya sólo su interpretación del aria del vino garantiza que volveré con frecuencia a este libro, que para mí cuenta, a través de las paredes del cristal, entre lo más bello que ha escrito usted” (Carta de W. Benjamin a Wiesengrund Adorno. San Remo, 21 de agosto de 1937).

con la que la *moralitas musicae* mantiene su relación subterránea, una relación de la permanente corriente de fondo o de la fluencia tonal *ante rem*, este mundo no es el ya llegado a ser, sino el que aquí se agita, el que, como *regnum hominis*, nos aguarda en el futuro, en la angustia y en la esperanza. La relación con este mundo presta a la música un carácter, pudiera decirse, de seismógrafo social, que la hace reflejar grietas debajo de la superficie social, expresar deseos de cambio, es decir, esperanza” (E. Bloch, “Música descriptiva”).

La música abre un nuevo orden, un nuevo ámbito de libertad, por eso no está tan lejos de lo humano ni de la sociedad, por eso a menudo el individuo apela a ella, a su intensidad, para configurar su existencia, para dar razón de aquello que parece ser ajeno a la racionalidad y de lo que, sin embargo, acaba dando cuenta la razón musical.

CAPÍTULO II

La Irrupción

La producción filosófico musical de T. W. Adorno permitió percibir la relevancia de la aparición del Expresionismo en el entramado musical. *Nocturno* (escrito en homenaje a Alban Berg), *Reacción y Progreso*, *Nuevos ritmos...* ya evidenciaban las categorías centrales que luego serían tratadas en *Filosofía de la nueva música* (aunque esta obra supuso, ante todo, un estudio acerca de dos compositores, Schönberg y Stravinsky, que representaban, respectivamente, para Adorno, el progreso y la restauración). El ensayo, de 1928, sobre el *Quinteto de viento* de Schönberg, que anunciaba la idea de la "construcción interna de la sonata", pretendía seguir el punto de vista de un análisis de las obras dodecafónicas de Schönberg consideradas como composiciones, es decir, en relación con su dependencia musical. A su vez, tanto Webern como Berg, dejaron de considerar la serie como un fin en sí, y sólo la tomaron como un medio de representación de lo compuesto.

Se advierte entonces la necesidad de retomar las controversias surgidas pero consideradas conforme a un cuestionamiento filosófico, enraizado en una reflexión estética que ponga de manifiesto cuáles fueron los elementos más significativos e influyentes para el desarrollo de un pensamiento estético musical, pensamiento éste que no queda al margen de la sociedad, sino que constituye un cauce expresivo de inquietudes cuyo germen se encuentra en las vivencias de los individuos.

Con la desaparición de los principios restrictivos de la tonalidad, queda resquebrajada la concepción de la música tradicional, que tenía como núcleo compositivo la limitación de combinaciones sonoras en sentido vertical. No hay convenciones que prohíban al

compositor la búsqueda de las sonoridades que necesite en un determinado momento, y sólo para ese momento, no hay obligación de adaptarse a un carácter tradicional, casi más, la evolución de los elementos insta al compositor a abordar la sonoridad de una manera radicalmente nueva: tratarla como parte indispensable de la obra a través de la cual se codifica la expresión.

Es aquí donde se percibe la posible traslación del afán y búsqueda de la emancipación social (ideal básico de la Teoría crítica) al Expresionismo musical. El compositor se ha emancipado al mismo tiempo que lo han hecho los sonidos. Es así como la idea de una total organización racional del material musical (que ya estaba recogida en la *Gesamtkunstwerke* wagneriana), y que llevó incluso en el Romanticismo a una fusión entre sonoridad instrumental y armonía, se realiza en Schönberg: en su música el desarrollo de las diferentes dimensiones se produce de manera tan separada que, finalmente, convergen y se consigue la unidad elaborando cada parte de forma individual. En el periodo expresionista de Schönberg la convergencia aparecía en el concepto de "melodía tonal" o "melodía de timbres" (*Klangfarbenmelodie*), que conlleva que la fuerza melódica proviene de un cambio instrumental de sonidos idénticos, sin que haya una melodía en el sentido tradicional. Subyace a los ideales del Expresionismo musical una coherencia de construcción que oriente los estratos del material sonoro hacia una organización integral. Aunque hay que tener en cuenta que esa organización de la obra será fruto de la subjetividad estética, desligada de la convención, autónoma con respecto a las pautas tradicionales, que persigue organizar la obra con absoluta libertad. Se pasa de la necesidad de organizar la obra musicalmente, a la necesidad de seguir el impulso propio, lo que posibilita la autonomía de la subjetividad.

El Expresionismo musical basa su fuerza epistemológica en el hecho de que supera en sí mismo, conservándola, la diferenciación técnica del Romanticismo (en el ámbito de la tonalidad Brahms explotaba por completo las fórmulas y residuos de la tradición, las formas convencionales, lo que le permitía crear, nuevamente, y en cada momento, la unidad de la obra: partiendo de la conservación llega a una extrema variedad). El sujeto al que va dirigida la música expresionista es el sujeto emancipado, que ha de "enfrentarse" a esta música totalmente desprovisto de anclajes habituales (en el sentido de no considerar la obra tan sólo como medio para el disfrute). Ha de ir más allá de la mera apariencia y percibir el elemento de denuncia, la fuerza crítica que subyace a las nuevas formas compositivas. Es por ello por lo que no se ha de tratar de buscar una fundamentación al Expresionismo (cosa que, en cierto sentido, pretende Adorno), sino percibir cómo en su seno, en su núcleo originario, se encuentran intereses que se elevan por encima de un vano placer expresivo.

Los acontecimientos sociales precipitaron un proceso revolucionario en el entramado musical que culminó en el Expresionismo: en la reivindicación de la libertad compositiva como trasunto de la necesidad de emancipación de todo individuo, de ahí la importancia de la autenticidad en la composición.

Las expresiones puras, aisladas, liberan elementos de lo intrasubjetivo, con lo que la coherencia expresionista, que polariza la estructura musical hacia sus extremos, lleva a que la sucesión de éstos constituya de nuevo una estructura. Se podría decir que la disolución de las categorías tradicionales revierte en la creación de nuevas categorías, y que por lo tanto el Expresionismo estaría quedando igualmente preso en un marco que le impone determinados esquemas compositivos, llevándole otra vez a la totalidad convencional de la cual huía, y recayendo así en la concepción de la obra de arte acabada. Sin embargo, y a pesar de algunas críticas vertidas por T. W. Adorno, el

Expresionismo cristalizó en una obra de arte acabada pero conforme a parámetros muy distintos de los mantenidos por el Clasicismo. De manera tal que cualquier acusación de documentalismo ha de ser desmentida desde la propia comprensión de la categoría de obra de arte (como acabada y conclusa en sí misma pero con un doble carácter), que mantiene el Expresionismo.

La autenticidad del sonido: una emancipación sin parámetros

El desarrollo y evolución de la música, ya desde mediados del siglo XIX, alentó la disociación entre la complacencia del público (burgués) y la necesidad de que la obra fuera auténtica. Es decir, afloró una pugna entre por un lado el placer que hasta ese momento se suponía que había de proporcionar cualquier composición musical (y su posterior audición o, en el caso de las óperas, su posterior puesta en escena), y por otro los sentimientos más íntimos e intereses de denuncia del propio músico. Esta quiebra u oposición condujo a que buena parte del público no reconociera el alcance de unas obras que, con el tiempo, han podido llegar a ser consideradas magníficas composiciones que aúnan: expresión, sentimiento, ideales, denuncias, reivindicación, ruptura, rebeldía... Se podría decir que el Expresionismo musical desencadenó una lucha crítica cuyo desarrollo pretendía alcanzar la fusión de todos aquellos componentes indispensables para conseguir la unión entre obra, artista, público, sentimiento y expresión (este quinteto sería la plasmación del pentagrama a nivel no abstracto). La innegable fuerza del nuevo entramado musical se encuentra en la perfecta conjugación de esos cinco elementos, a través de los cuales puede rastrearse el germen del Expresionismo. Desde el momento en que el proceso de composición se mide tan solo según la propia

conformación de cada obra, y no siguiendo una serie de razones aceptadas de antemano, ya no resulta posible un aprendizaje para discernir entre "buena o mala" música. Junto con las formas expresivas han de cambiar también las concepciones estimativas, las valoraciones habrán de hacerse según nuevos parámetros. Quien pretenda juzgar tendrá que considerar los problemas y antagonismos de la creación individual. Aunque para el público, que se encuentra fuera de la producción, la superficie de la música expresionista se le aparezca como extraña e inusitada, los principales compositores están condicionados por unos supuestos sociales y antropológicos que son los mimos que condicionan al oyente. Las "insoportables" disonancias están poniendo de manifiesto la propia situación social y quizá por ello no resultan fácilmente aceptables. El embrión de la nueva expresión está muy ligado a la realidad sociopolítica y antropológica, desmembrando experiencias para crear complejas estructuras comunicativas, mientras que la música tradicional, más distante y lejana, conserva una pasión desligada del momento experiencial presente. La sustancia artística perdura en el seno de la obra clásica, pero el público sólo percibe su atmósfera, y por eso la acepta. Sin embargo, la fuerza crítica de las nuevas obras, el desgarró que provocan induce, en principio, a un rechazo, porque suponen la manifestación de aquello que el ser humano es.

En el seno mismo del Expresionismo musical late la necesidad de revelar las injusticias a través de una emancipación carente de parámetros y pautas tácitamente aceptadas a modo de normas estereotipadas que supongan un impedimento para la libre reivindicación. Y es la autenticidad del sonido, esa búsqueda de sonoridades inéditas, lo que proporciona un espectro de libertad que, llevado al límite, permite crear una atmósfera propicia para que el individuo experimente su realidad dentro de un

entramado críticamente constituido. La "nueva música" debe, aunque siga siendo música, diferir en sus partes esenciales, de la música compuesta con anterioridad.

El espíritu del conjunto de la música atonal: el logro de una emancipación sin parámetros, la manifestación de una crítica social y la quiebra músico-expresiva; se encuentra en una obra absolutamente atonal: *Wozzeck*, de Alban Berg, que ha conseguido ser reconocida como la obra emblemática del periodo expresionista. La progresiva debilitación de la tonalidad funcional que se produjo a finales del siglo XIX, desembocó en una evolución natural de la música hacia la atonalidad, hacia la búsqueda, por parte del compositor, de una creatividad extrema, con la cual inducir al oyente a la imbricación en ese universo de denuncia a partir de la renuncia a una mera expresividad carente de contenido.

***Wozzeck*: El triunfo de la atonalidad**

La dificultad de *Wozzeck* reside en que cuanto más se adentra uno en sus estructuras, más compleja se percibe su construcción. La hondura de sus contenidos filosóficos, dramáticos y humanos, así como el tratamiento de éstos, pone de manifiesto la importancia que la carga emotiva, proporcionada por el músico, supuso para la composición.

La comprensión de la complejidad del lenguaje, medio tonal medio atonal de Berg, requiere concentrarse, con intensidad, en la propia audición de su música. A través de una toma de contacto, aunque sea engañoso, con el pensamiento y la expresión musicales que imperan en la escena, se pueden percibir al menos sugerencias muy generales, y más o menos asequibles, sobre el contenido de la obra. En una segunda

audición *Wozzeck* se tornará más cálida y viva, más cercana, dejando traslucir la pureza de sus elementos, así como su asimilación.

Alban Berg asumió un auténtico reto al pretender ponerle música sin apenas cambiar nada (salvo la supresión de algunas escenas), al dramático texto que Büchner dejó a su muerte bajo el título de *Woyzeck*, Berg, gran lírico, hizo del texto romántico un texto en que cada palabra es portadora de su significación recibida, un texto en el que se plasma la fría crueldad que se ensaña con una especie de prototipo del dolor humano, sin otra razón de existir que la de constituir una víctima ejemplar, una abstracción de víctima. Carecería de sentido tratar de extender la magnitud del conjunto a lo largo de una expresión musical que le impusiera su propia duración (ello supondría forzar una fusión entre música y texto que contravendría la emancipación tonal). Pero Berg consiguió componer una música que, insinuante ante el texto, aprovecha las pequeñas asperezas de su superficie para asirse ahí al texto. Y consigue que, aún a expensas del perfecto sincronismo de su ritmo con el de un texto reducido a lo esencial, puedan surgir otros planos cuya variedad, de gran complejidad polifónica, se percibe con claridad y transparencia debido a la habilidad tímbrica.

Wozzeck, compuesta entre 1917 y 1921, y estrenada en 1925, constituye un ejemplo descollante de ópera expresionista, así como un documento histórico impresionante.

El libreto (que como ya apunté, fue esbozado por Berg partiendo de fragmentos de un drama de Georg Büchner (1813-1837)), presenta al soldado Wozzeck como un símbolo de "Wir arme leut" ("Nosotros, las pobres gentes"), víctima desventurada de la sociedad que le rodea, que despreciado, y traicionado en el amor, se ve impulsado al asesinato y, por último, al suicidio. La música es continua a lo largo de cada uno de los tres actos y de sus cambiantes escenas (cinco por acto), que se ven enlazadas por medio de interludios orquestales (como en *Pelléas y Mélisande* de Debussy). La música de Berg

se ve unificada, en alguna medida, por la utilización de diversos *leitmotifs*, aunque hay un mayor predominio de la orquestación según formas cerradas, adaptadas de la tradición clásica (suite, rapsodia, marcha, passacaglia, rondó, sinfonía, invenciones...) y otros sutiles medios. El tercero de los actos está formado por cinco invenciones: Invención sobre un tema (seis variaciones y fuga); Invención sobre una nota (si); Invención sobre un ritmo; Invención sobre un acorde; Invención sobre una duración (la corchea), concluyendo con un *perpetuum mobile*⁶¹.

Ahora bien, es necesario hacer referencia, antes de continuar, al problema del teatro lírico, dado que toda obra musical destinada a la escena implica, en principio, una toma de postura por parte de su autor, con respecto a dicho problema. En el momento en que una forma artística descansa en una convención tan exigente, resulta evidente que cada cual se situará siguiendo sus propias consideraciones, entre los dos extremos: o bien una estilización, próxima a la ceremonia ritual; o bien un realismo tan cercano a lo cotidiano como sea posible. La posición adoptada influirá, en gran medida, en la relación que se establezca entre voz y orquesta.

Cabe preguntarse cuál fue la solución adoptada por A. Berg con respecto a esta cuestión, debido a que, a pesar de percibir en él las influencias tanto de Wagner como de Debussy, su solución no fue la de ninguno de ellos.

En el caso de Wagner, su gran desarrollo sinfónico, con el alargamiento de las dimensiones y elementos musicales, aunque permitiera matizar, por el juego del *leitmotiv*, la expresión de los sentimientos y el curso de los acontecimientos, reduce la acción a grandes esquemas dramáticos. Es decir, termina haciendo de las voces elementos constitutivos de la polifonía instrumental.

⁶¹ *Lulú*, compuesta entre 1928 y 1935, y cuya orquestación aún no estaba completada al morir el compositor, Alban Berg, es una ópera también expresionista, más compleja y de mayor grado de abstracción, aunque contiene un simbolismo que supera a *Wozzeck*, su música se organiza de manera más estricta en lo que respecta a sus líneas dodecafónicas, no obstante, no carece de algunas implicaciones tonales.

Por otra parte, en Debussy las voces quedan separadas del flujo orquestal, para hacer del texto literario una declamación rítmica y ondulante, que une los valores musicales muy matizados de la lengua francesa, pero que no está copiada en la expresión natural de la palabra. El diálogo entablado en *Pélleas y Mélisande* revela un carácter ceremonial alejado del naturalismo. Debussy crea un estilo a partir de la aceptación de la convención, sin embargo, la contribución de Alban Berg con *Wozzeck* se encuentra en hacer del rechazo de la convención la constitución de un estilo. A pesar de que la convención básica del teatro lírico aún subsiste, debido a que se trata de una acción dramática contada, no hay otra obra de este género en la que los personajes transmitan tanto en la escena la impresión de hablar su papel. Incluso resulta desconcertante que a través de un análisis de lo que cantan, se puedan percibir más melodías características que en Wagner o en Debussy.

Para el oyente, el sentido melódico de estas líneas vocales pasa casi desapercibido por dos razones:

- 1) su cromatismo y las armonías más o menos atonales que las sustentan no proporcionan señal alguna que pudiera fijar ante él una construcción de algún modo estática, tal como sucede en las arias clásicas;
- 2) Berg consiguió, gracias a la contextura rítmica de su música, hacer coincidir casi dos duraciones cuya incompatibilidad de origen, constituye uno de los mayores problemas del teatro lírico, de la puesta en escena de la creación lírica: la duración dramática y la duración musical.

Ante este problema encontramos que, por ejemplo, Mozart confía la duración musical a las arias, en que toda acción queda en suspenso, y la duración dramática a un "recitativo secco", cuya expresividad va mucho más allá que la expresión de la palabra, conservando para las escenas de acción un estilo trepidante, propio de la "commedia

dell' arte". Es un procedimiento convencional que en pleno siglo XX Stravinsky renovó en el *Rake's Progress*.

En Berg se aprecia cómo su texto está rodeado de un estilo melódico en extremo riguroso, que pocas veces prolonga los valores. Por medio de la declamación rítmica (que introduce ante la ausencia de recitativos), Berg logra una plasmación de la palabra intrínsecamente musical con la que cubre las dos duraciones opuestas: como consecuencia de ello, y para seguir el movimiento, la trama sinfónica se ve reducida a límites insospechados, a pesar de lo cual, la fuerza del contenido es igual o mayor, que la de aquellas obras en las que se alargan los tiempos.

En *Wozzeck* la partitura desborda un lirismo concentrado, cuya intensidad emotiva compensa la inexistencia de unos largos y liberadores desahogos. Los elementos temáticos imbricados unos en otros y regidos por un rico contrapunto, se suceden en un enunciado elíptico, donde es necesario reconocerlos bajo sus aparentes formas encubridoras, puesto que es aquí donde el uso del *leitmotiv* se encuentra complicado por los diversos juegos de escritura (retrogradaciones, inversiones, etc.) tan frecuentes en la Escuela Vienesa.

La perspectiva de T. W. Adorno: su caracterización de *Wozzeck*

Para Adorno, *Wozzeck* obliga a reflexionar sobre la relación entre la obra musical y la obra literaria, debido a que en este caso las exigencias de la obra musical equivalen a las de la obra literaria a la que sigue. Para lograr comprender qué tiene que ver la ópera reelaborada por Berg con ese fragmento literario, con ese esbozo intencionado de Brüchner, y qué fue lo que indujo al compositor a unirlos, hay que recordar que entre la

composición y la literatura median cien años. Es como si la obra compuesta por Berg reflejara la madurez de la propia obra de Büchner durante ese tiempo de olvido⁶².

La ópera *Wozzeck* pretende ser una revisión de la Historia pensando también la Historia, por ello dice: lo que habéis olvidado, lo que ni siquiera habéis experimentado nunca, es tan ajeno, tan verdadero, tan humano, como yo mismo, y al presentároslo lo alabo.

La composición quiere hacerle justicia a la obra literaria, su función es poner de manifiesto lo cerrado que se encuentra el carácter abierto, y lo completa que está la incompletud de la obra de Büchner. Esta versión interlineal del texto no sólo interpreta los sentimientos de las personas de la obra, sino que también lleva a cabo por sí misma la transformación de un esbozo realista en una composición que rezuma elementos ocultos, en la que los silencios entre palabras encubren un exceso de contenido. La música de *Wozzeck* revela ese exceso de contenido, esas palabras ahorradas.

Su estilo es el de una perfecta adecuación sin rupturas a la obra literaria. La música se desliza sobre el fragmento puliendo y suavizando las aristas, consolando a la obra en su desesperanza. Lo determinante es la falta de rupturas, el carácter interrelacionado e interconexo de la música, y esto requiere la máxima disciplina de construcción y sonoridad para evitar hundirse en lo difuso, en una acústica caótica. Es por eso por lo que para Adorno toda la música de Berg vive en una tensión entre el inconsciente, que trata de asomar, y un sentido arquitectónico casi óptico, para las superficies cerradas. El propio Berg aseguró que *Wozzeck* era una ópera *piano* con estallidos. La economía del sonido impulsa la densidad de la textura a través de la total claridad y univocidad de cada uno de los acontecimientos musicales. Se podría afirmar que es una creación sencilla porque en ella no hay ninguna voz instrumental ni ninguna nota que no resulte necesaria para la realización del sentido musical de conexión de la obra. El significado

⁶² El escrito *Acerca de la caracterización de Wozzeck* tiene como base un artículo para el programa del teatro de Colonia de la temporada 1958-1959, así como algunos fragmentos de una recensión de abril de 1956 publicados en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

de la auténtica instrumentación puede ser apreciado en *Wozzeck*, la dimensión sonora es el sector esencial de la composición, y toda la estructura, desde la articulación de la totalidad hasta las pequeñas nervaduras de la estructura motívica, se torna evidente en los valores colorísticos. No aparece ningún color que no tenga una función precisa para la presentación de la cohesión musical. La disposición formal corresponde siempre a la disposición orquestal; las combinaciones de conjunto y los efectos *tutti* se encuentran en cuidadoso equilibrio. Así afirma Adorno que el arte del "cemento sonoro", del deslizamiento imperceptible de un color a otro, no tiene precedente. En Berg, debido a la supeditación de la orquesta a la construcción musical, todo tiene un aspecto de claridad casi geométrica, como en un diseño arquitectónico, y la completa riqueza de la composición aparece desvelada en la ejecución. La desbordante substancia musical hace que nada haya superfluo en la partitura. La complejidad que en el extracto para piano tienen algunas escenas, ganan en la partitura una transparencia y plasticidad difícilmente alcanzadas por el teatro operístico. El carácter cerrado, concluso, de la estructura que, a pesar de toda expresión dramática, evita los violentos y primitivos contrastes, se consigue mediante la construcción. Se percibe el lenguaje de la libre atonalidad en una obra escénica de considerable duración. El abandono de la tonalidad obligó a desarrollar con mayor energía otros recursos que crean una contundente coherencia estructural. Esos recursos son los del trabajo motívico-temático llevados luego a escena en toda su extensión.

En *Wozzeck* la música anuncia también una nueva aspiración a la autonomía dentro de la ópera. La técnica de Berg es opuesta por completo a la del nuevo Clasicismo: se busca un abismamiento sin reservas en el texto. Se produce un desarrollo intenso basado en la articulación, la estructuración y la variación, tan solo comparables a las de la gran música, como las obras instrumentales de Schönberg o Brahms. Este inagotable

despliegue permite su autonomía, mientras que las músicas de ópera más alejadas de la escena amenazan con la monotonía y el tedio. Ésta es la ambivalencia de *Wozzeck*: que logra la autonomía musical no oponiéndose a la palabra, sino obedeciéndola con la finalidad de salvarla. El sonido, por su parte, es resultado de los acontecimientos puramente musicales y temáticos, una exclusiva creación de ellos.

Es la música del vulgo, la miserable y pobre dicha de los soldados y las modistas, lo que se compone y recoge en la obra es su propia extrañeza cosificada, pero no con burla, sino como expresión de una compasión carente de límites.

La creación es tan perfecta que no se le pide al oyente más que una tranquila disposición para recibir todo lo que ella expresa con prodigalidad. El humanismo se percibe como núcleo vertebrador: el oyente no ha de asustarse o huir ante un amor que busca sin reservas a los seres humanos allí donde están más necesitados.

En escena: el flujo del actuar, el flujo del vivir

Como ya he señalado, *Wozzeck* consta de tres actos (constituido cada uno de ellos por diversas escenas), y resulta conveniente hacer un mínimo esbozo de esos actos para que la apreciación del conjunto se vea enriquecida al desvelar los momentos críticos que respaldan esa fuerza del Expresionismo.

Primer Acto

Escena I

Ya desde los primeros compases (sin considerar algunas anotaciones a lápiz, trazadas con precisión en el papel), encontramos el motivo del Capitán, que será uno de los verdugos de Wozzeck, a la vez que una de las víctimas de su propia neurosis. Con el personaje del Capitán se nos presenta un espíritu angustiado ante el paso del tiempo. En todo momento no dejará de recomendar: "*Langsam, Wozzeck, Langsam*" ("Despacio Wozzeck, despacio"), aunque esto no impedirá su escapada rápida, con precipitadas semicorcheas y fusas que, casi al instante, suspenden su entusiasmo en una aceleración sincopada.

Durante toda la escena hay una contraposición entre las palabras tranquilizadoras y la obsesión por el movimiento. Los motivos destinados a circular en la obra están sugeridos por un exacerbado cromatismo y un crisol de detalles de escritura casi invisibles, muy frecuentes en esta primera escena. Uno de ellos, de gran importancia, surge en el momento en que el Capitán reprocha a Wozzeck su ausencia de moral, dado que tiene un hijo "sin la bendición de la Iglesia". "Ay de nosotros los pobres!, Mi Capitán, el dinero... el dinero... Quien no lo tenga... ¡cómo va a traer un ser al mundo dentro de la moralidad!" ("*Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat!...*"). Esta frase, larga y melódica, cuenta con todos los elementos para ser desgarradora, valiéndose de un séptima mayor y una subida cromática sobre la repetición del monosílabo: "*Geld, Geld...*" ("dinero, dinero..."):

Wir ar - me Leut! Sehn sie,

Herr Hauptmann, Geld Geld! — Wer kein Geld hat!

Se produce, desde este primer contacto, una relación entre los personajes que continuará en las sucesivas escenas; pero que a su vez manifiesta también la ausencia de relaciones: el Capitán monologa de forma incoherente, como si el silencio le atemorizase; Wozzeck comienza respondiendo con monosílabos, y después ya lo hace con mayor amplitud, aunque con frases rudimentarias, pronunciadas de manera sucesiva, con blancas entre cada una. Su actitud pasiva muestra a un hombre, más que humilde, humillado.

Realmente son dos seres aislados, entre los cuales no existe contacto. Al margen uno del otro, sin embargo ambos se encuentran encerrados a disgusto en su propia piel. Es la música la que circula entre ellos, pero sin unir aquello que Büchner no quiso unir.

Escena II

Esta segunda escena, a pesar de que en ella no sucede nada decisivo, permite profundizar más aún y tiene una gran importancia por la claridad que arroja sobre el personaje de Wozzeck. Penetramos en su existencia desgraciada y en su mente traumatizada por la miseria, por las maldades y engaños que le rodean, por los supersticiosos temores de un hombre que no ha sido capaz de superar una infancia falta de cariño. Wozzeck no representa ni al "miserable" romántico, ni al proletario más o menos organizado. Es el pobre hombre vulnerable, blanco sin defensa de un destino que no puede comprender ni asumir, sino sólo padecer y sufrir hasta la muerte, dada y recibida por su propia mano.

Encontramos a Wozzeck cortando cañas, con su amigo Andrés, a las afueras de la ciudad. Empiezan a asaltarle ideas fijas: "*Der Platz ist verflucht! Siehst Du den lichten Streif da über das Gras hin?... Da rollt abends ein Kopf...*" ("Este lugar está endemoniado. En este lugar apartado, una cabeza rueda en la tarde, y quien la toca estará tres días después difunto en el serrín"). Andrés responde con canciones de caza, pero Wozzeck insiste y continua hablando de masones, que constituyen una de sus mayores obsesiones; habla de la tierra que se abre bajo sus pies y menciona un incendio, que asciende de la tierra al cielo.

Aunque es el carácter alucinado de Wozzeck lo que llama la atención, no deja de traslucir el impreciso anuncio, aunque amenazador, del drama que se desarrollará. Tal drama, reducido simplemente a la narración de los hechos, consiste en la historia de una falsa pareja cubierta de miseria, en la que la mujer (María), queriendo huir de la obsesión de lo cotidiano, se deja deslumbrar por la bestial virilidad de un Tambor Mayor barbudo; el hombre desgraciado, por su parte, se entrega a la obsesión de la idea

fija, después de su última desdicha. De manera que la consumación del asesinato y el suicidio se presentan como una especie de ceremonia purificadora, único y último acto de amor que el destino permite a esta pareja condenada de antemano. Esta historia, tanto en el caso de Berg como en el de Büchner, supera la anécdota realista que le sirve de pretexto, llegando más allá en su desarrollo del encadenamiento natural de los acontecimientos que la componen.

Todo el drama, incluida su conclusión, está contenido en cada una de las diferentes escenas. Está presente en los símbolos misteriosos del texto literario y también en la circulación de los motivos musicales vinculados (unos vinculados a lo que se dice y ve en la escena, y los otros a lo que se dirá más tarde cuando asuman con claridad su verdadero sentido, e incluso, su auténtica forma).

El motivo que se oye en la orquesta desde el principio de la escena es puramente armónico, compuesto por tres acordes profundos de los metales, matizados por la intervención de los oboes. La tranquilidad campestre inicial desaparece debido a los fantasmas que acuden a la mente de Wozzeck y que desarticulan esas armonías para hacer de ellas el material de unas variaciones libres, en oposición continua con la canción popular mediante la cual Andrés trata de serenar a su amigo y también a sí mismo.

Volviendo al motivo armónico, esos tres acordes parecen representar la indiferencia de la naturaleza, los límites a partir de los cuales empieza la soledad del héroe. Por ello vuelven a aparecer más tarde en otra escena del núcleo mismo de la tragedia, en la habitación en que Wozzeck intenta conciliar el sueño en vano entre sus compañeros dormidos. La misma tranquilidad y la misma silenciosa amenaza que se hará realidad con la llegada del Tambor Mayor, un animal lleno de vino que viene a provocar a Wozzeck para agredirle después de haber poseído a su mujer. Todo esto ante la

La escena, el aria, oscila entre dos polos: la ternura maternal y la insatisfacción de la mujer consigo misma que irradia compasión. En el siguiente estribillo se expresa esa ternura:

El - a po - pei - a, mein süs - ser Buh.

pp

Pero, debido a la excesiva obsesión de María por su propia condición, su pensamiento termina, en todo momento, en el terreno de su conciencia. Al término de ese pasaje la nana continúa en la orquesta hasta un reposo armónico (que volverá a oírse con la llegada de Wozzeck, aunque modificado levemente en el movimiento del bajo). Esta disposición armónica dominará en la orquesta en el tercer acto, en el momento de la muerte de María. Su muerte se encuentra ya presente aquí tal como la configura el tema de Wozzeck, que se inserta d modo brusco en el siguiente fondo armónico:

ppp

Wozzeck

Hay que tener en cuenta que A. Berg se vale de una serie de formas fijas tradicionales para desarrollar las diferentes etapas de su obra (suite, rapsodia, marcha militar, nana, allegro de sonata, fantasía y fuga, scherzo, etc., se van sucediendo a lo largo de su obra). La escena en que este recurso se llevó más lejos está en la visita de Wozzeck al Doctor, escrita en forma de pasacalle con veintiuna variaciones.

Escena IV

El enfrentamiento entre Wozzeck y su segundo torturador se lleva a cabo a través de un extraño diálogo, simétrico al de la primera escena, del que es complemento y antítesis. Si el Capitán aparecía obsesionado por el paso del tiempo, el Doctor pretende escapar mediante una continua trepidación. Aunque su relación con Wozzeck es la misma; locuacidad por un lado, laconismo por otro. También la misma crueldad saboreada de quien tiene poder y se sabe por encima del otro. La neurosis del Doctor, su obsesión, es diferente de la del Capitán, y se precipita sobre la persona de Wozzeck de otra manera. El Doctor es un pseudocientífico para quien Wozzeck es una cobaya con la cual experimentar.

La escena concebida por Berg en la que Wozzeck y el Doctor están solos, frente a frente, empieza con una ocurrencia burlesca acerca de la libertad del hombre para dejar de orinar cuando tiene necesidad, antes que hacerlo contra la pared, como un perro, situación ésta en la que ha sorprendido al soldado. Una sucesión de palabras desordenadas nos lleva a la "aberratio mentalis" de Wozzeck, de la que ya se tuvo una prueba en la segunda escena, aunque no se sepa ya si es espontánea o es una sugerencia del artista.

La escena extravagante, dispersa, hasta incoherente, está entrelazada por un motivo que la atraviesa a modo de hilo conductor: es el tema del "pasacalle", largo y en el que muchos sonidos se repiten, un tema atonal que permite, desde su primer enunciado, percibir los doce sonidos del total cromático, sin que se pueda hablar de "serie" (*Wozzeck* no es una obra dodecafónica). A lo largo de la escena este motivo no deja de reproducirse dado que se trata de un pasacalle, y su propia estructura, en relación con todo el fragmento, está construida con un rigor extraordinario. Es casi imposible descubrir su monótona presencia, la extensión de sus valores no admite la precisión rítmica que le imprimirá una personalidad fácilmente reconocible. Ante todo es una sucesión de extraños intervalos (cuartas y quintas disminuidas o aumentadas), pero que siempre está bajo el tejido polifónico. De toda la obra quizá sea esta escena la que, por su propuesta musical innovadora, suscita mayor admiración entre los profesionales. Aunque también es la que resulta más difícil asimilar.

Escena V

El núcleo se encuentra en la seducción de María, que se dejará tumbar bruscamente por el presuntuoso Tambor Mayor, siendo uno de los momentos de concisión más magistrales de la partitura.

Conviene detenerse en algunos elementos. Los diseños melódicos al pasar de María al Tambor Mayor, guardan perfiles próximos, pero no el mismo sentido. En el primer caso son de un ardiente deseo femenino, en el segundo de estúpida brutalidad. Durante los catorce compases en los que transcurre esta ceremonia de primitiva sexualidad, y antes del breve alboroto que precede al final, los bajos de la orquesta descienden poco a poco,

por semitonos, a lo largo de quince grados conjuntos. El combate amoroso (erótico) introduce, en las trompetas y trombones, un motivo a dos voces de contenido violento:



Este motivo volverá a oírse al final del segundo acto, en la trágica y penosa escena en que en la habitación de Wozzeck irrumpe el Tambor Mayor, le provoca, le agrede, y le deja en el suelo magullado y sangrando. Así culmina la posesión física de la mujer a la que Tambor ha forzado: con la agresión al hombre al que se la quitó. La música transmite que el placer que obtuvo es de la misma naturaleza.

De modo tal que el desenlace se encuentra ya contenido, en potencia, en esas dos escenas.

Otro ejemplo premonitorio aparece en el punto culminante de la escena entre María y el Tambor Mayor, en la habitación a la que ella le lleva. Este signo se reduce a una nota: *si*. Entre los diferentes centros de gravedad alrededor de los que se equilibra la evolución dramática de la obra, el más sorprendente es este sonido único que, en la complejidad de esta polifonía enormemente ajustada, circula y predomina en el centro de la acción, imponiendo poco a poco su presencia obsesiva, y terminará, tras la muerte de Wozzeck, por permanecer solo, a modo de alarido, amplificado, hasta llegar a un

paroxismo caso insoportable. Constituye, sin duda, el efecto más terrible que el teatro lírico haya inventado jamás. Es en el momento en que se consuma la traición de María cuando el intenso y breve arrebató lírico (ocho compases), la amenaza de ese *si* fatídico, anuncia lo que le aguarda.

El primer acto concluye con un estremecimiento armónico cuya nota superior es *si*. Con esta misma armonía concluirá tanto el segundo como el último acto, aunque bajo una forma menos reconocible.

Segundo Acto

Tras los datos del drama proporcionados por el primer acto, una serie de situaciones se sucederán en el segundo que culminarán en el desenlace que ocupa todo el acto tercero.

La sucesión de escenas del segundo acto es como sigue:

Escena I: Wozzeck sorprende a María llevando unos pendientes que le regaló el Tambor Mayor. Surge en él la sospecha, pero acabará disipada por la reacción de la culpable;

Escena II: Wozzeck conoce su desgracia de labios del Doctor y de su Capitán, a quienes encuentra en la calle;

Escena III: Acude a casa de María, ésta decide enfrentarse a él, y en el momento en que la va a maltratar deja escapar la frase que luego se convertirá en idea fija de Wozzeck : "*Lieber ein Messer in dem Leib, als eine Hand auf mich*" ("Antes un cuchillo en mi cuerpo que una mano sobre mí");

Escena IV: Wozzeck ve cómo, en el baile de la taberna, María baila cariñosamente con el Tambor Mayor.

Escena V: En el dormitorio del cuartel Wozzeck es molido a golpes por el Tambor Mayor. El acto termina con esta agresión que desemboca en el asesinato de María en el tercer acto.

Se encuentra en este segundo acto lo que parece ser la mayor innovación de Berg en Wozzeck: el uso de formas fijas de la música tradicional para proporcionar a cada escena estructuras experimentadas. Las cinco escenas se desarrollarán como una sinfonía en cinco movimientos: un "allegro" bitemático, una fantasía y fuga, un largo, un *scherzo* muy desarrollado y un *rondó marcial*.

Berg utiliza el *leitmotiv* ampliamente, pero hace de él, dentro de cada escena, el componente de un auténtico fragmento de música pura, superponiendo después sus estructuras en transparencia a las del texto literario, haciendo que entre ellas aparezcan acordes misteriosos o simetrías invisibles. La obra de Büchner se prestaba a ello debido a su riqueza expresiva.

El propio Berg, ante las críticas que le dirigieron escribió:

"A cada escena se le debía atribuir un aspecto musical propio e identificable, una autonomía coherente y claramente delimitada".

De ahí el uso de formas musicales que, como dice:

"no se empleaban , habitualmente, más que en música pura".

Y por último añade:

"Sea cual fuere el conocimiento que se tenga de la multiplicidad de las formas musicales contenidas en esta ópera, no puede haber nadie en el público que distinga estas diferentes fugas e invenciones, *suites* y sonatas, variaciones y pasacalles; nadie cuya atención esté absorbida por algo que no sea la idea de esta ópera, trascendente al destino individual de Wozzeck".

Quizás el éxito final de la insospechada complejidad del esfuerzo de Berg tenga como elemento fundamental el rigor formal.

Escena I

La situación dramática gira alrededor del hecho consumado que supone la falta cometida por María en el acto anterior; falta aún saboreada, aunque todavía un oscuro sentimiento de mala conciencia viene a quitar algo de bienestar al goce experimentado. Esta inquietud se expresa en el llanto del hijo de Wozzeck, que no acaba de dormirse. La forma es un *allegro* de sonata con dos temas, un desarrollo central y una reexposición, jugando sobre la oposición clásica entre sus dos temas antagónicos. El primer tema es el que corresponde a María que, reviviendo su adulterio, se contempla en un trozo de espejo con los pendientes que le regaló el Tambor Mayor. El segundo tema es una canción zíngara, que amenaza al niño con raptarle si no se duerme. Y, entre ambos, en la fórmula transitoria denominada puente, está la mala conciencia de María, que acaba convertida en indignación, y se expresa por medio de segundas menores.

Primer tema:



La canción zíngara:



Ésta es la transición colérica:



La parte central está constituida por el desarrollo clásico, cuyo desglose requiere, al menos, de un detallado análisis técnico.

El inicio del desarrollo lo marca María, embelesada en la contemplación de sus alhajas. La segunda fase se centra nuevamente en el niño y en las amenazas de la canción zíngara. La tercera fase la abre la llegada de Wozzeck, con él entran en juego extraños elementos: el motivo fatídico, vinculado al destino trágico del héroe, y otro motivo de gran importancia, que apareció con nitidez en la primera escena de la obra. Está vinculado a la idea de la miseria, tal como indican las palabras *Wir arme Leut*, que se cantan en ese instante. Estos dos temas serán los mismos que resuenen en el arrebató del interludio del tercer acto, y en el punto culminante de este fragmento.

En el momento en que Wozzeck se dispone a abandonar a María (momento en que termina el desarrollo central del *allegro* de sonata), se produce una especie de

suspensión del juego dramático y, de forma paralela, del juego musical. Un acorde perfecto de *do* mayor se extiende sobre los violines en *pianissimo*.

Hay unos compases de puro recitativo en que Wozzeck entrega a María el importe de su sueldo, más aquello que obtuvo del Capitán y del Doctor, ante lo que ella responde: "*Gott vergelts, Franz*" ("Que Dios te lo pague"), y se va. Entonces se inicia la reexposición del *allegro*, asumida por la orquesta, mientras que las breves intervenciones vocales de María se dividen entre la vuelta hacia sí misma (inicio tal vez del sentimiento de remordimiento), y una abrupta rebeldía: "*Ach! was Welt! Geht doch Alles zum Teufel: Mann und Weib und Kind!*" ("¡Ah, qué mundo éste! ¡Qué todo se vaya al diablo: hombre, mujer e hijo!"). Cae el telón con rapidez y es la orquesta la que continúa la reexposición iniciada. Reexposición que cada vez va siendo enriquecida con elementos más oprimientes, más violentos, hasta culminar en una precipitada cascada de semicorcheas, que representa la conclusión del motivo doloroso de Wozzeck, en una de las formas aproximativas que sólo abandonará a partir de la siguiente escena.

Escena II

Está formada por dos episodios subtítulos: *Fantasia* y *Fuga*. El virtuosismo de su escritura va acorde con su doble carácter caricaturesco y cruel. Los protagonistas son aquí el Capitán y el Doctor, sus figuras grotescas, de un grotesco casi lúgubre, llegan en su exageración más allá del humor negro, más allá del carácter cómico. Son más que ridículos gesticuladores, más que seres vulgares. Representan la mediocridad, la indecencia, la cobardía, la suficiencia y el sadismo. Son opuestos entre sí: uno es lentitud, el otro agitación. Por su diseño y color pertenecen al estilo medio realista y medio heroico de Daumier.

En la *Fantasia* aparecen primero frente a frente, y después, en la *Fuga*, es cuando Wozzeck tiene la desgracia de toparse con ellos.

El Capitán y el Doctor se encuentran en la calle, debido al violento carácter el Doctor emprende con todo lo que tiene a mano. En su diálogo con el Capitán remueve ante él el elenco de enfermedades más terribles. Ante esto el Capitán se crispa, se sofoca, y le supone un alivio el que aparezca Wozzeck, pues éste se convertirá en el objetivo de la perversidad de ambos hombres, dado que le dirigirán, a lo largo de una triple fuga, toda una serie de pérfidas insinuaciones, a las que Wozzeck no podrá ser ajeno y que provocarán su huida.

Sorprende en esta escena la naturalidad expresiva de la llamada declamación rítmica, a la que ya aludí cuando mencioné la habilidad de Berg para hacer coincidir la duración dramática y la duración musical, por lo general irreductibles entre sí. Es este uno de los ejemplos más elocuentes.

En la *Fantasia* se percibe el juego contrapuntístico entre los motivos representativos de los personajes. La *Fuga*, que comienza con la llegada de Wozzeck, revelará dos o tres secretos mal guardados.

Antes del inicio de la Fuga, el tema de la desgracia, asociado a Wozzeck, aparece cuando entra en escena, y lo hace por primera vez bajo su forma verdadera, pero con un matiz apagado que se sigue encontrando en las dos siguientes repeticiones.

La fuga es en realidad una triple fuga, esto es, a la exposición de un primer sujeto se encadena una nueva exposición sobre un segundo sujeto, vienen después los divertimentos en que los dos sujetos se combinan contrapuntísticamente, y por último aparece una tercera exposición sobre un tercer sujeto. Su desarrollo sigue la progresión dramática de los tres sujetos.

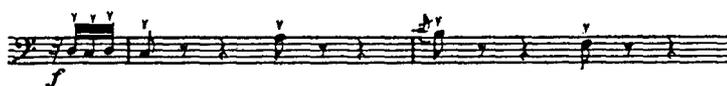
Cabe destacar que, frente a las insinuaciones de los dos hombres, Wozzeck permanece en silencio, hasta el momento en que la revelación de su desgracia no le deja ya lugar a dudas. Se limita entonces a decir: "*Was wollen sie damit sagen, Herr Doktor, und Sie, Herr Hauptmann?*" ("¿Qué quiere decir con esto, Doctor?, ¿y usted, Capitán?"), siendo éste el momento en que el tercer tema comienza la exposición de la tercera fuga. Este tercer tema es el del desgraciado destino de Wozzeck, que se reconoce porque Berg lo presentó íntegro al inicio mismo de la escena. Los primeros compases de esta fuga:



Por lo que se refiere a los otros dos sujetos, el primero es el del *leitmotiv* del Capitán, que ya apareció en el cuarto compás del primer acto de Wozzeck, y en ocasiones posteriores.



El segundo corresponde al Doctor:



Berg entrelaza con gran maestría las líneas de su polifonía para seguir, hasta en los menores detalles, el mórbido juego de los dos personajes. Incluso se aprecia, tras las reveladoras palabras proferidas por el Capitán, el tema ya conocido, pero frecuente en el drama, de la idea fija que llevará a Wozzeck al asesinato de María. Tema éste que, desde el punto de vista plástico, está adaptado a lo que quiere representar debido a su desplazamiento por semitonos hacia el agudo, regresando siempre a la misma nota de partida. Esta nota es un *si*, ese "fatídico" *si* protagonista de la escena de la posesión. He aquí el tema:



Escena III

Wozzeck, enterado por el Doctor y el Capitán de la traición de María, acude con premura a casa de la infiel, y la encuentra en el umbral de la puerta. El enfrentamiento es breve y violento y, para hacer más palpable la ruptura que existe en la pareja, Alban

Berg les separará musicalmente, asignándoles diferentes formaciones orquestales a cada uno de ellos.

Con la bajada del telón al final del anterior cuadro, la orquesta guarda silencio, tomando su relevo una formación de cámara, la de la “Kammersymphonie” de Arnold Schönberg, con lo que Berg rinde homenaje a su maestro. La música, cual caleidoscopio, refleja la confusión que rodea a Wozzeck.

Durante los siete compases en los que permanece bajado el telón, se suceden diversos motivos: variante invertida del tema de María, motivo de la idea fija identificada en Wozzeck, una ráfaga de la marcha militar que introdujo en la historia al insolente Tambor Mayor, el motivo armónico que será el de la muerte de María, y el motivo de Wozzeck (no el de su destino, sino el de su miseria y cólera creciente). Esto sucede rápidamente, con lo que no resulta fácil poder identificarlo. La misma rapidez marcará toda la escena, en especial la actuación de los dos cantantes, constituyendo un nuevo ejemplo de la declamación rítmica que vertebró la síntesis de la duración dramática y la duración musical.

La escena sigue un desarrollo paralelo al de la seducción de María por el Tambor Mayor, y también tendrá dos fases: un preámbulo y una violenta crisis. Desde el punto de vista musical, la simetría llega a ser casi idéntica cuando, ante la amenazante mano de Wozzeck, María grita: "*Rühr mich nicht an*" ("No me toques"), lo mismo que le había dicho al Tambor Mayor momentos antes de entregarse a él. En la primera escena, el antagonismo provisional y casi ritual, concluía con la unión de la pareja; la segunda escena concluye con el fracaso de la otra pareja.

Por ello, en las primeras réplicas en que Wozzeck casi parece preguntarse a sí mismo, al tiempo que pregunta, la orquesta de cámara mantiene el diálogo, y en cuando Wozzeck ataca diciendo: "*Da! Hat er da gestanden*" ("¡Ahí, ahí estaba!"), se producirá la

separación preparada por el compositor. *Wozzeck* vocifera sobre un *ostinato* rítmico, encomendado a los bajos de la orquesta de cámara. A él se le destina, a pesar de su rabia, un reducido soporte de una pequeña formación. A María se le conceden los recursos de la gran orquesta, no sólo para apoyar su agresividad en las réplicas, sino para transmitir un sentido erótico y profundo, pues, unidos a su voz, desfilan los temas que jalonaron su historia amorosa, desde el seductor encuentro hasta su caída. El conflicto entre ambas orquestas conducirá a una independencia rítmica que desembocará en polirritmia.

María y *Wozzeck* volverán a unirse brevemente: la gran orquesta guarda silencio, y María, con el respaldo de la orquesta de cámara lanza su terrible frase: "¡Antes un cuchillo en mi cuerpo que una mano sobre mí!", y *Wozzeck*, aturdido tras la huida de la mujer, repite: "Antes un cuchillo...". A partir de este instante la pareja se ha reformado, y lo ha hecho en la muerte, aún por llegar pero presente en la música.

Una transición orquestal, que se desarrolla con el telón bajado, conduce a la escena de la taberna.

Escena IV

De la anterior tensión dramática se pasa ahora a los *ländler* de una orquestina de baile popular. *Wozzeck* encuentra a María bailando un vals con el Tambor Mayor con una actitud muy amorosa. Como consecuencia habrá una breve intervención de un loco, breve porque aún no es el momento del sacrificio ritual que cerrará la acción dramática, para ello será necesaria la soledad, y el silencio de la naturaleza.

Pero esta escena de la taberna constituye una de las etapas más importantes en la progresión de los acontecimientos. Desde el comienzo del segundo acto venimos siguiendo el desarrollo de una sinfonía en cinco movimientos.

El primer movimiento (*allegro* de sonata clásica) ocupó la escena entre Wozzeck y María en la que los pendientes, regalo del Tambor Mayor, despertaron en Wozzeck la primera sospecha, mientras que la reexposición evoluciona sobre el interludio siguiente.

En el segundo movimiento (*fantasía y triple fuga*) Wozzeck conoce su desgracia de boca del Capitán y del Doctor.

El tercer movimiento (*largo*) acaba de ser examinado.

El cuarto movimiento de la sinfonía (la escena de la taberna) es un *scherzo* más desarrollado de lo habitual, y así como la fuga era una triple fuga, este *scherzo* es un triple *scherzo*. Mientras que la estructura de un *scherzo* normal es la de un minueto clásico, en este caso, el primer *trío* está enmarcado por dos movimientos de *scherzo*, en que el segundo es el punto de partida de un nuevo complejo de tres partes (con un *trío* en medio, es decir, un segundo *trío*). Después, la tercera parte se convierte en la primera de un tercer complejo: *scherzo, trío, scherzo*. A cada una de estas subdivisiones corresponde un acontecimiento escénico diferente.

La sucesión de estos acontecimientos en función de la acción dramática, y su adaptación con las estructuras musicales es como sigue.

El primer *scherzo* se produce, casi por completo, con el telón bajado. Se construye sobre un tema de vals lento, lo que se denomina *ländler*, es decir, una danza campesina, que surge de manera imperceptible, en el límite entre este cuadro y el anterior. El *ländler* está en sol menor, aunque en el segundo tema las armonías rompen el hilo que no era necesario mantener durante más tiempo. Al levantarse el telón, el *ländler* es retomado

por una pequeña orquestina de baile situada en el escenario (consta de seis o siete instrumentos, entre ellos guitarras, un acordeón y un bombardino)

Cuando se levanta el telón se nos introduce en el baile, en medio de una danza. Se ven dos bebedores ebrios hablando, y las dos frases que dicen al principio serán las que marquen el final del primer scherzo. Sigue pues en sol menor, como lo anterior, y se aprecia de forma inmediata la cadencia dominante-tónica de una ráfaga que procede de la melodía del ländler que comenzó en el interludio. No hay que olvidar esta cadencia que jugará un relevante papel en la siguiente escena, cuando se produzca la disputa entre Wozzeck y el Tambor Mayor.



Al entrar en el primer trío, es la orquesta grande la que vuelve a tener el protagonismo. Cambia el clima musical, y se oye repetir la frase: "*Und meine Seele stinkt nach Branntewein*" ("Mi alma –mi alma inmortal, añade esta vez – apestada a aguardiente"). En este episodio, un tanto caricaturesco, tanto Berg como Büchner contraponen al borracho triste y al borracho alegre. Al final del episodio, un ritmo de vals destaca sobre los profundos suspiros del bebedor pesimista, y la repetición de la danza, con la orquestina, en el escenario, lleva hacia el segundo scherzo.

Es aquí donde la trama se hace más tensa, entre los que están bailando se encuentran María y el Tambor Mayor, y sobre un brutal recuerdo del tema de Wozzeck, a cargo de la orquesta grande, aparece éste, que ve a la pareja abrazada, y oye cómo María

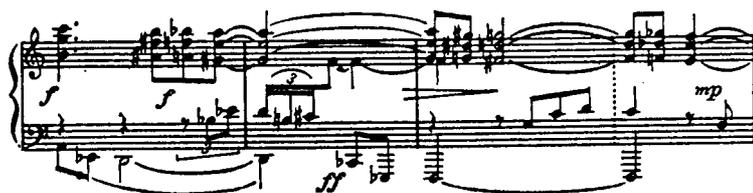
exclama: "*Immer zu, immer zu!*", es decir, "¡Para siempre, para siempre!", sobre este motivo de vals:



Desde este instante y en los siguientes compases, el discurso estará sembrado de referencias a los sucesos pasados y futuros, con la rapidez acostumbrada de Berg. En el momento en que Wozzeck va a abalanzarse, se tropieza con las parejas que se están separando al haber acabado el baile, por lo que vuelve a su sitio. Aparece entonces el coro de soldados y obreros que constituye el segundo trío. Se trata de un breve coro (cantan una canción de caza), que destaca por la disposición de sus seis voces que, partiendo del unísono, se despliegan en abanico hasta abarcar seis grados conjuntos diatónicos, para a continuación contraerse sobre cuatro grados en el interior de una quinta. Entre las dos estrofas, como si fuera para mantener a través de estas dos ráfagas de estilizado folklore el sórdido realismo de los amores que se presentan aquí, Andrés, el amigo de Wozzeck, entona una canción de cinco compases sobre las palabras: "*O Tochter, liebe Tochter, was hast Du gedenkt, Dass Du Dich an die Kutscher und die Fuhrknecht hast gehäng*" ("¡Hija mía, cómo has podido entregarte al cochero y al palafrenero! ¡Hallo!"). Y este "¡Hallo!", que reproduce el coro, es proclamado largamente sobre un agudo *si*; se trata de nuevo del *si* que aparece en la obra cada vez con más insistencia, y que representa la señal de las consecuencias que pronto tendrán ciertos abandonos consentidos de manera imprudente.

Sobre este segundo trío se encadena la tercera parte del *scherzo*, lo forman unas cuantas frases sibilinas y tensas que se cruzan Wozzeck y Andrés en el umbral de la puerta. Los

bajos de la orquesta tocan un fragmento melódico en un estilo de *ländler*, y sostendrá durante todo este episodio el *ländler* inicial de la escena repetido por la orquestina del baile. En esto Berg sigue la forma del *scherzo* sinfónico tradicional, que retoma la música ya escuchada tras la diversión del trío. La orquesta grande señalará elementos contrapuntísticos que tendrán como resultado este descenso cromático:



Descenso que volverá a aparecer en el tercer acto, cuando Wozzeck no se deje tragar por la aguas del estanque. En el presente pasaje, las palabras que le acompañan son: "*Im Kühlen Grab, da lieg ich dann noch besser*" ("En la tumba helada estaría mejor todavía"). De nuevo tiene lugar la permanente presencia de los acontecimientos que aún no se han producido pero que están en potencia en la mente de los personajes, incluso en la de los espectadores, pues Berg, a lo largo de su obra actúa sobre los nervios y el subconsciente del público por medio de una lenta y sistemática progresión, que nunca muestra las etapas de su recorrido ni los fines perseguidos.

Berg concibe el tercer trío como un melodrama, y no pone en acción más que a la orquestina del baile, donde le bombardino realiza una especie de parodia coral. Este coral se justifica por el discurso filosófico y moralizador del borracho triste que se ha subido a una mesa, que termina con las mismas palabras del inicio de la escena: "... y mi alma apesta a aguardiente", con la misma frase conclusiva.

En esta ocasión Wozzeck está presente, lo que explicará la referencia a esta melodía en su disputa con el Tambor Mayor ebrio en la siguiente escena. Y en seguida los soldados y los obreros atacarán a coro con su canción de caza, aunque se malogra a los tres compases en la cumbre de la primera subida de las voces superiores.

La transición que lleva al tercer scherzo se vale de elementos del primer trío tomados a contrapelo, yendo del final al principio, cuya demostración técnica es austera. Pero este movimiento en sentido contrario resulta oportuno para dar una idea del particular mundo del nuevo personaje que entra en juego en el mecanismo dramático de Büchner: un loco. Aunque su papel es corto, pretende poner a Wozzeck en la dirección de su crimen diciéndole una sencilla frase: "*Lustig lustig... aber es riecht... ich riech Blut!*" ("Mucha mucha alegría... pero esto apesta a sangre"). Entonces la orquestina de baile empalma el vals que bailarían María y el Tambor Mayor, mientras la orquesta grande, reflejando el desasosiego de Wozzeck, acentúa su creciente obsesión con un feroz ritmo indefinidamente repetido.

El *scherzo* concluirá en un interludio en el que un torbellino de temas se unen al espectáculo del baile y a la unión física de María y el Tambor Mayor, tal como lo percibe Wozzeck. Todo ello nos conduce a la siguiente escena.

Escena V

El escenario es el dormitorio del cuartel de Wozzeck, donde los soldados duermen, y surge un coro sin palabras, como si emanara de un sueño. Es un tema armónico,

subrayado por una nota obstinadamente repetida en un registro sobreagudo del contrabajo, que ya apareció en el primer acto, cuando Wozzeck, acompañado por Andrés, estaba ante una indiferente naturaleza con fantasmagóricas visiones que poblaban su espíritu inquieto. En la actual escena, en el centro de este sueño exteriorizado por las sórdidas voces de sus compañeros, Wozzeck ve un cuchillo en las sombras. Se lo dice a Andrés sobre una angustiosa música que contiene ráfagas de los *ländler* de la escena del baile, y la evocación del cuchillo resucita los bruscos acordes oídos en la misma escena, en la primera aparición de este dramático tema.

Conviene destacar que, en la soledad moral (pues la réplica de Andrés no es excesivamente rica) Wozzeck recurre a la oración, tal como también hará María en la primera escena del tercer acto. Constituye una especie de referencia espiritual que los autores quisieron ver en el drama, pero queda diluido ante el realismo sumario y brutal de la acción.

La entrada del Tambor Mayor ebrio inducirá el inicio de un *rondó*, el último movimiento de la sinfonía. El estribillo del *rondó* vuelve a introducir elementos temáticos propios del personaje del Tambor Mayor:



Y aparecerá tres veces: cuando entre en escena, en el momento de la disputa con Wozzeck, y a su salida. Las estrofas intermedias son dos: la primera consagrada a la provocación, la segunda destinada a la derrota de Wozzeck.

La provocación proviene del Tambor Mayor el cual, tras haber detallado ante toda la concurrencia los secretos encantos de María, invita a Wozzeck a beber con él. Él responde silbando despectivamente el final de la melodía que dos veces cantó el borracho de la taberna sobre las palabras "mi alma apesta a aguardiente". Esto será el desencadenante de la pelea. Cabe destacar que las principales referencias temáticas de esta escena de violencia están sacadas de la escena de la seducción de María, en el primer acto. Seducción no exenta de violencia, de una manifestación animal de primitivo erotismo, que reaparece aquí demandando una satisfacción complementaria. Así es que, tanto la conquista de María, como la agresión contra Wozzeck, siguen caminos paralelos, incluso en el punto culminante se producirá una identidad entre ambas imágenes musicales cuando, con Wozzeck en el suelo, el Tambor Mayor le esté propinando duros golpes.

En un determinado momento aparecerá el *leitmotiv* en los bajos: "¡Ay de nosotros los pobres!", que está presente aquí no para hacer más penosa la humillación de Wozzeck, sino para recordar que Wozzeck es, sobre todo, un drama de la miseria. Este *leitmotiv* es común a los dos miembros de la pareja, no exclusivo de Wozzeck, representando la imagen del círculo vicioso que les rodea.

Tercer Acto

En este acto se introduce un sensible cambio de atmósfera: cambio en la forma, en el lenguaje, en el estilo y en el espíritu de fondo.

El cambio en la forma se aprecia porque cada escena proporciona su peso específico de emoción, humanidad y sentimiento. Todo el contexto se subordina a una idea dominante. No se trata de dividir el discurso en elementos opuestos o inconexos, sino

que habrá una única idea vertebradora, un principio unificador, que podrá variar de una escena a otra pero que cuanto más tensa sea la situación, más sencilla habrá de ser la idea. Conviene no olvidar que este acto está formado por cinco invenciones.

En cuanto al cambio en el lenguaje, se lleva a cabo al ocupar la escritura tonal un lugar predominante, que guarda relación con el cambio en el estilo y en el espíritu. Desaparece lo pintoresco y la violencia se hace menos frecuente pero, por lo mismo, más impresionante (el asesinato llevará a la orquesta hasta el fortísimo sólo durante dos compases). Aunque lo caricaturesco parece ser más débil, de nuevo encontramos, en el lugar en que Wozzeck acaba de morir, al Capitán y al Doctor, pero ahora como dos vulgares cobardes. Del octavo al tercer acto se eleva el tono; ya en la escena del dormitorio, con la breve pero emotiva oración de Wozzeck, se anunciaba: "*Mein Herr und Gott... und führe uns nicht in Versuchung*" ("Señor mío, Dios mío, no nos dejes caer en la tentación. Amén"). Por su parte, María también seguirá esta línea al principio del tercer acto, en que hace su aparición la idea cristiana del pecado y del remordimiento. Como consecuencia estos dos sencillos seres, acabarán finalmente superando el abismo que el pecado abrió entre ellos, y será la muerte la que selle su nueva unión. Cabría preguntarse, y "¿porqué ha de ser la muerte?". Desde un plano meramente dramático, lo que induce al destino es la lucha con el Tambor Mayor, es la satisfacción erótica de la que es símbolo y que, al alcanzar psicológicamente a Wozzeck en su virilidad, consume lo irreparable, y destruye la unión de la pareja separada: "*Den Himmel gäb' ich drum... Wenn ich Dich noch oft so küssen dürft!*" ("¡El cielo daría yo por poder besar tus labios así muchas veces!") le dirá a María antes de matarla. "Pero no puede ser", y la frase "*Ich darf nicht*" utilizada por Büchner significa algo así como "No tengo derecho", o bien "No está permitido". Aquí está la carga dramática, la carga espiritual, que va más allá del caso concreto que el autor propone. Por eso A. Berg escribió "nadie del público debe

dejarse absorber por otra cosa que no sea la idea de esta ópera, trascendente al destino individual de Wozzeck". La falta cometida parece exigir un sacrificio expiatorio y un sacrificio sangriento; extremo éste que modificó el cristianismo, al haber asumido el sacrificio sangriento por una misma persona.

Pero tanto Wozzeck como María son personas sencillas, la falta exige el sacrificio y ninguno de los dos lo oculta. El grito lanzado por María: "*Hilfe!*" ("Socorro"), en el último momento, representa el grito del instinto. Se intenta que el asesinato de María sea un rito presentado por los dos oficiantes desde hacía tiempo. La extrema dulzura, la ternura contenida en la palabras de Wozzeck, hasta el estallido final, revelan que está lejos de perseguir la venganza.

Escena I

Se trata de una *invención* sobre un tema con algunas notas de gran belleza expresiva y serena, con una exposición en canon. La primera variación, más clara al piano debido a sus tesituras, es como sigue:



Se aprecia el diatonismo del tema, lo que no impide una escritura con abundantes cromatismos, aunque se impone una sensación tonal, como un presentimiento que confirmará la quinta variación, en un *fa* menor tan firmemente declarado que, por primera vez, aparece en la clave una armadura de cuatro bemoles. A este emotivo episodio le acompaña una melopea que María le canta a su hijo, huérfano dentro de

poco, anunciándole de una manera velada su trágico destino. Las siete variaciones sobre el tema de esta *invención* culminan en una fuga, cuyo sujeto es una inversión el tema. Éste es el sujeto de la fuga:



Esta evocación que María hace de María Magdalena, la conduce a un desesperado grito, que se convierte en un segundo sujeto de la fuga. Una breve prolongación orquestal llevará a un desvanecimiento del tema, al cabo del cual el bajo introduce y mantiene un *si* que estará presente hasta la muerte de María.

Escena II

Esta escena del asesinato encuentra su núcleo en el sonido eje del *si*, que acompaña toda la ópera, pero que se torna más insistente cuanto más se aproxima el desenlace, llegando en esta escena a una completa saturación. La obsesión de la presencia de esa nota actúa sobre el espectador casi sin que éste lo perciba, y su vagar alrededor del acto que se prepara irrumpe con plena evidencia tras la larga pausa que propician las últimas réplicas. Es un clima sonoro misterioso y angustioso el que se impone, en cuyo seno un *si* grave y cada vez más violento, es martilleado por un timbal.

El triple *forte* es alcanza en tres compases, y durante los dos compases en que, después de la cuchillada, el sonido se pierde, se suceden, en una serie de chispazos, los *leitmotiv* que jalonaron la historia de la mujer, cuyos últimos pensamientos se desvanecen. El grave *si* se alterna con el *fa* grave en el bajo de una armonía que ya en diversos momentos de la ópera desveló el fatal desenlace. Después el *si* se queda en solitario y comienza a cobrar protagonismo, al principio casi imperceptiblemente, hasta que termina absorbiendo el sonido de los demás instrumentos, invade la orquesta, y cristaliza en una especie de espantoso alarido, que se quiebra, de pronto, en un acorde mate, seco y brutal. El efecto vuelva a repetirse, y entre ambos instantes el bombo ejecuta violentamente un ritmo que será el motivo de la siguiente escena.

Ésta transcurre de nuevo en la taberna. El *si*, mantenido por la orquesta, deja paso a la penetrante sonoridad de un piano desafinado, es el mecanismo de una "invención sobre un ritmo" lo que subyace en la construcción de este fragmento. La escena, de morbidez escalofriante, es a su vez una de las más conmovedoras de la obra. El hecho de que Wozzeck, medio trastornado, entre en la taberna, siente a una muchacha en sus rodillas y entone una canción de cuartel no resulta algo inverosímil. Pero cuando Berg, para ilustrar esta canción en que un tabernero ofrece su hija a su clientela masculina, elige el motivo vinculado íntimamente al personaje de María, en tanto que compañera de Wozzeck y madre del hijo que tuvo con ella, parece que va más allá de las intenciones del propio Büchner.

El final de la escena, en que Margret advierte a los clientes al descubrir que Wozzeck tiene sangre en las manos y en la espalda, es de una gran fuerza dramática. Wozzeck huye de la taberna y va al bosque en busca del cuchillo que le delatará. Lo encuentra cerca del cuerpo de María, lo tira a un estanque, y se mete luego en el agua para

arrojarlo aún más lejos, y al ver cómo ésta se convierte en sangre se deja llevar por la corriente hasta que desaparece.

La escena de la muerte de Wozzeck tiene como subtítulo: "Invención sobre un acorde de seis tonos". Este acorde es el mismo que interrumpió el *si*, proclamado fuertemente por toda la orquesta después del asesinato de María. Al ser el mismo que ahora preside la muerte del asesino se percibe ese carácter de restablecimiento de la pareja que reviste esta doble muerte para el autor de la obra:



El momento más sorprendente de la escena es el deslizamiento paralelo de las seis notas del acorde a lo largo de una subida cromática, retomado en distintas tesituras para asegurar su continuidad. Es la impresión física del hombre abandonado a la corriente que asciende y poco a poco se ve sumergido en ella, hasta desaparecer por completo bajo las aguas.

El Capitán y el Doctor tendrán una breve intervención cuando, al pasar por el lugar, creen percibir lamentos y, atemorizados, optan por irse apresuradamente. Berg quiere luego provocar una desconcertante prolongación sinfónica, y sabiendo cómo puede cautivar la claridad tonal, debido a su oposición respecto del lenguaje utilizado en su obra, escribe el próximo interludio en *re* menor, que mantiene durante cuatro minutos, a pesar de un periodo intermedio en que la tonalidad se desvanece y se separa de forma provisional. El tema principal aparece por vez primera en la obra:



Esta melodía se prolonga en un segundo periodo por encima de la cual aparece, a modo de diseño contrapuntístico secundario, el tema de la taberna. Sin renunciar a la expansión lírica natural que conlleva la frase, Berg introduce en el desarrollo motivos de la ópera: el tema de Andrés, el de Wozzeck, el del Capitán, el del Doctor... Y en la medida en que van haciendo su aparición, la polifonía se contrae, se condensa, y se hace más arisca, el discurso melódico se diluye por saturación, al igual que la tonalidad. Encontramos así cómo la historia completa se presenta en un conciso resumen, al cabo del cual estallará, con gran fuerza, en los trombones, y en canon en las maderas, el tema que ha estado latente en toda la obra, el tema de la miseria: "¡Ay de nosotros los pobres!", que conduce a un acorde donde están escalonados los doce sonidos de la escala cromática. Es un acorde atonal por excelencia, pero el salto del bajo de *la* a *re* le proporciona el sentido de un acorde de dominante, y lleva a *re* menor para la última expresión del tema de la desgracia.

Serán siete compases, con una rememoración del motivo inicial, los que concluyan este fragmento y encadenen el muy breve final. El hijo de María y Wozzeck está jugando en la calle con sus amigos, se anuncia que han descubierto el cuerpo de la joven muchacha y entonces le gritan al niño: "*Dein Mutter ist tot*" ("Tu madre ha muerto"). De inmediato

se dispersan los demás personajes, dejando al niño solo por completo en medio de la escena gritando: "¡Hop, hop!", a lomos de un palo que le sirve de caballo.

A través del análisis, más o menos pormenorizado, de esta obra de Alban Berg he pretendido poner de manifiesto cómo inició, con un lenguaje y unos medios nuevos, el principio de una síntesis de diversos valores musicales y exigencias teatrales, una estrecha fusión que quizá también pueda ser percibida en algunas pocas obras anteriores como *Pelléas y Mélisande* de Debussy, o *Boris Godunov* de Mussorgsky. La concepción que *Wozzeck* representa no es la de la música pura, sino la de la expresión musical de una situación dramática.

El engarce: la fuerza crítica subyacente al arte

Una vez que se ha puesto de relieve cómo Alban Berg consigue que la música envuelva y penetre el texto, fluctuando entre la sombra y la claridad, se puede avanzar en busca de las redes que vincularon una corriente de pensamiento con esta corriente musical.

En su periodo clásico, la Teoría crítica mantuvo una relación afirmativa con el arte: Löwenthal y Marcuse⁶³ estuvieron preocupados en especial por la literatura clásica alemana, Benjamin y Adorno se ocuparon por las vanguardias literaria y musical sin descuidar los antecedentes de éstas. Las artes se convirtieron así en el principal objeto de estudio de una crítica ideológica que se impuso a sí misma como tarea la separación de los contenidos trascendentes del arte auténtico, fueran éstos utópicos o críticos, de

⁶³ En el "prefacio" de *La Dimensión Estética*, H. Marcuse expone el sentido de esta obra en la que aborda el ámbito artístico. Con este ensayo pretende contribuir a la estética marxista, aunque "cuestionando su ortodoxia". Por ortodoxia entiende "la interpretación de la categoría y verdad de una obra de arte en términos de la totalidad de las relaciones de producción prevalentes. Específicamente, esta interpretación sostiene que la obra de arte representa los intereses y la mirada hacia el mundo de las diferentes clases sociales de manera más o menos precisa" (*Apéndice documental*, texto 14).

los componentes afirmativos ideológicamente consumidos de los ideales burgueses. La razón va a ser considerada como la categoría fundamental del pensamiento filosófico, la única por la cual éste se mantiene unido al destino de la humanidad.

La discusión en términos de crítica ideológica con la tradición podría proponerse como objetivo la recuperación del contenido de verdad de los conceptos, la apreciación de su contenido sistemático, porque la crítica venía ya avalada por supuestos teóricos; en ese momento la Teoría crítica se basaba aún en la filosofía marxista de la historia, es decir, en la convicción de que las fuerzas productivas desarrollan una fuerza objetivamente efectiva. Sólo bajo este supuesto la *crítica* podría limitarse a hacer conscientes a los hombres las posibilidades para las cuales ya está madura la propia situación histórica. Una crítica inmanente, centrada en torno a las figuras del espíritu objetivo, capaz de diferenciar entre aquello que el hombre y las cosas pueden ser y aquello que fácticamente son, no sería posible sin una teoría de la historia. Sin esta teoría la crítica se vería abandonada a los criterios variables que de un modo contingente, pusiera a su disposición cada época histórica. El programa de investigación de los años treinta estuvo sostenido por la confianza en un potencial racional de la cultura burguesa, que bajo la presión del desarrollo de las fuerzas productivas se desataría en movimientos sociales. Sin embargo, Horkheimer, Adorno y Marcuse, merced a sus trabajos de crítica ideológica, vieron reforzada su opinión de que en las sociedades postliberales la cultura pierde su autonomía y queda incorporada al engranaje del sistema económico-administrativo. Y en la medida en que para estos autores la sociedad, totalmente administrada, sólo encarna ya una razón instrumental elevada a totalidad, todo lo que existe se transforma en abstracción real; y siendo así, lo atacado y deformado por esas abstracciones tiene necesariamente que sustraerse a toda intervención empírica.

Ahora bien, aunque la tentativa de una teoría crítica de la sociedad desarrollada en términos interdisciplinarios no tuvo una larga permanencia en el seno de la Teoría crítica, debido en gran parte a la envergadura del proyecto, las investigaciones que se iniciaron culminaron en importantes trabajos que abrieron el camino para ulteriores desarrollos⁶⁴.

La posibilidad de configurar un espacio privilegiado para la música dentro del entramado filosófico, a partir del cual reflexionar sobre su relevancia en relación con la necesidad de denuncia social, se percibe más fácilmente si atendemos al hecho de que las revoluciones no son exclusivas del ámbito socio-político, sino que el germen puede encontrarse en innovaciones que desbordan la pretendida sutileza que se les quiere atribuir.

Disonancias en la armonía

La fijación de un texto, una pintura o una melodía, llevan a que la obra se convierta en algo que sólo en apariencia es su contenido. La tensión existente en el proceso de creación de la obra queda resuelta en la obra misma; parece entonces quedar neutralizado el tiempo empírico por el propio tiempo estético.

El problema de cómo hacer posible lo imposible, que para Adorno gira alrededor de la legitimación de la verdad del arte conduce, sin embargo, mucho más allá de la apariencia que para él dota de contenido a la obra. Es el espíritu creador el que logra liberar de la esclavitud a la que fuerzan los materiales. Los procedimientos artísticos han

⁶⁴ Por ejemplo, Habermas ha establecido puntos de engarce para el desarrollo de su "teoría de la acción comunicativa". Afirma que las categorías básicas de la Teoría crítica enfrentan de manera directa la conciencia de los individuos a unos mecanismos sociales de integración que se limitarían a prolongarse hacia dentro (intrapsíquicamente). Sin embargo, la teoría de la acción comunicativa podría asegurarse del contenido racional de estructuras antropológicas profundas en un análisis que "inicialmente" es sólo reconstructivo, es decir, que es planteado en términos ahistóricos (*Apéndice documental*, texto 15).

tenido que reformar los momentos singulares para ser capaces de integrarse en el todo, liquidando a su vez la forma envolvente. Se trata de una integración en la totalidad pero huyendo de la armonía preestablecida. La armonía se revela en la disonancia, porque juzgada por su propio criterio, tomada en sentido estricto, la armonía es inalcanzable. La recurrencia al ideal clásico proviene del deseo de una purificación de la armonía, la cual es capaz de presentar como funcionando aquello que no lo está, de construir un entramado y llevar a resolución los diferentes elementos en conflicto. Su emancipación supone la evolución de los principios compositivos.

La rebelión contra la apariencia iniciada en el arte, y en la música en particular, no ha de ser entendida como una búsqueda de fundamento y exigencia de verdad, sino como una denuncia necesaria que pretende reivindicar la importancia del lugar que ocupa la manifestación musical en la lucha por la emancipación, por la no opresión. Expresión y disonancia se vuelven intercambiables, sinónimos singulares, mientras que lo consonante, lo tradicionalmente armonizado, pretende desplazar, de forma sutil, la fuerza de la expresión.

Expresionismo y apariencia son opuestos, las notas expresivas constituyen la línea de demarcación con respecto a la apariencia. Los valores expresivos del arte van más allá de lo viviente, a la vez que lo refuerzan, aportándole aquellos rasgos que transforman lo existente en manifestación perdurable, en eternidad no indiferente.

En este sentido, cabe hacer alusión al interés por el arte que se manifiesta en el *Excursus* de Adorno acerca de las *Teorías sobre el origen del arte*, en que asegura que los intentos por fundamentar la estética a partir del origen del arte como esencia suya son necesariamente decepcionantes. Apunta la importancia material que tiene el hecho de que el primer arte conocido, la pintura rupestre, pertenezca al dominio de lo visual,

conociéndose poco de la música de aquel periodo, y faltando indicios de otros caracteres que pudieran ser diferentes de la prehistoria óptica⁶⁵.

Las expresiones artísticas más antiguas son tan difusas que resulta difícil decidir sobre lo que se consideraba arte y lo que no. Incluso después el arte se ha resistido siempre al proceso de unificación, aquello que parece desaparecer en el ocaso del mundo antiguo no es algo difuso sólo por su alejamiento en el tiempo, sino porque se trata de salvar una parte de la vaguedad de ese concepto de cosa difusa que la posterior integración pretende suprimir. Quizá no carezca de interés el que las primeras pinturas rupestres fueran en extremo fieles a la representación del movimiento, como si intentasen imitar minuciosamente lo indeterminado, pero no lo sólido de las cosas. Serían entonces una expresión de rebeldía contra la cosificación. El Expresionismo también se alza, en cierto modo, contra un empleo contemporáneo del concepto de unidad que diluye y fomenta la desaparición de toda diversidad enriquecedora de formas. La liberalización de la expresión permitió a los individuos manejar mejor sus sentimientos, y esa pluralidad de interpretaciones heterogéneas surgió de la existencia de una multiplicidad de significaciones.

La verdadera fuerza de la reflexión se encuentra en percibir en las cosas más de lo que son, en transformar lo real bajo formas hiperreales, de modo que quien lo reciba halle en ello una significación más plena de sentido. Quien no hace proyección alguna no podrá entender la realidad que repite y falsea al impedir completamente la comunicación entre sí de las dispersas singularidades. Y es que sentimiento y razón no son absolutamente

⁶⁵ En lo que respecta a la génesis de la música, cabe apuntar que la mitología griega atribuía un origen divino a la música y citaba como sus primeros intérpretes a dioses y semidioses, tales como Apolo, Anfión y Orfeo. En este periodo histórico la música poseía poderes mágicos, curativos, purificadores de cuerpo y mente, e incluso se le atribuían milagros en el reino de la naturaleza. Desde los tiempos más primitivos la música resultó ser una parte fundamental de las ceremonias religiosas, así, en el culto a Apolo, era la lira el instrumento característico (junto con otros instrumentos de cuerda como el arpa, la *kithara*, el *phormix*...), mientras que en los cultos a Dionisos lo era el aulós (*Apéndice documental*, texto 16).

diferentes en el hombre y en su misma separación siguen siendo dependientes. La capacidad de estremecerse define la conducta estética y aúna el conocimiento.

Los límites

Adorno percibió cómo la revolución alemana también se estaba operando en el sector musical, reconociendo en la música la evolución de los procesos sociales.

En 1967 escribe las *Anotaciones sobre la vida musical alemana*, en la que alude a la necesidad de averiguar si el decrecimiento de la costumbre de hacer música de un modo activo en privado no remite a cambios estructurales ocurridos en la sociedad, cambios en los que se incluye la función de los medios de comunicación de masas a los cuales determinan.

Asegura Adorno que si al estudiar problemas significativos de la sociología musical se aplicaran a ellos las técnicas propias de la investigación social empírica, en vez de guiarse sólo por el esquema de la investigación de mercados ampliada a otros temas, el conocimiento teórico, cualitativo, podría tener la esperanza de recibir de ahí numerosos impulsos. El pensamiento, que en virtud de su propia definición es irrenunciablemente crítico, se torna por sí mismo en fuerza de oposición, con anterioridad a todo contenido objetivo particular. Desde este punto de vista, y de conformidad con consideraciones de principio de la teoría social, Adorno considera la composición como la clave de todo lo que con derecho se llama vida musical. La música, en tanto que no sólo es un arte dotado de esencia propia, sino que también es un hecho social, se vio pregnada de esa tendencia a la integración, a la uniformidad, propia de las formas sociales. A su vez, las ejecuciones esporádicas perfectas no formaban ya, en modo alguno, aquella especie de tradición establecida por los teatros de ópera alemanes de la gran época burguesa y que

fue uno de los fermentos esenciales de la cultura musical alemana desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX.

Aquello en lo que Adorno quería poner el énfasis era en la naturaleza contradictoria de la vida musical en su conjunto. Ciertos géneros musicales, así como ciertas prácticas, que parecían intactos (esto es, que mantenían un lugar en la sociedad sin estar sujetos a controversias), se volvían tan problemáticos al ser analizados desde dentro y en lo que respecta a su realización que, pese a la gran demanda de que eran objeto, cabía prever su colapso social e institucional. Tras la Segunda Guerra Mundial, la vida musical, a pesar de haber conseguido un equilibrio en lo que respecta a los hábitos de los consumidores, se encontró en una latente crisis en lo referente a sus posibilidades artísticas, en su contenido y estructura constructiva. Para Adorno, la cultura alemana que resucitó de las ruinas de la guerra quedó absolutamente socavada, y la música, la vida musical que ha de ser una vida por y para la música, se vio influida por la misma problemática que acuciaba a la sociedad. De hecho, la transformación de la música en mercancía fue fruto del desarrollo del mecanismo de la economía, dejando a la música desprovista de la espontaneidad natural propia de su manifestarse. La defensa contra la cosificación de la música ha de provenir no sólo de la reflexión externa a la música sino de su seno creativo.

El problema de la mercantilización, del carácter mercantilista de la música, ha preocupado a T. W. Adorno, debido, en cierto modo, a que con ello enlaza directamente con los intereses y líneas fundamentales de la Teoría Crítica. Señala, a este propósito, un hecho apenas atendido por la historia y por la sociología de la música: con frecuencia se afirma que el giro hacia un estilo galante estuvo en conexión estrecha con las exigencias de una masa de público burgués que buscaba en la ópera y en el concierto el mero entretenimiento. Los compositores tuvieron que enfrentarse a las demandas del

público, privados de la cobertura que antes les era proporcionada por la corporación gremial o la protección de un príncipe. En lugar de estar supeditados a los encargos, los compositores se vieron obligados a involucrarse en los entresijos del mercado, convirtiéndose, en mayor o menor medida, en órganos y apéndices del mismo. Esto llevó a que fueran los deseos de la dialéctica oferta-demanda, los que primaran en la producción compositiva. Este proceso condujo, por una parte, a una mayor superficialidad (en comparación por ejemplo con Bach), pero tampoco hay que olvidar (y es en lo que Adorno pone el énfasis), que a pesar de ello, las necesidades de entretenimiento acabaron transformándose en necesidades de multiplicidad de la música que se componía. La variedad dentro de los movimientos de una obra pasa a convertirse en presupuesto básico, en principio rector, de aquella relación entre unidad y multiplicidad del clasicismo vienés. ¿Qué es lo que indica tal variedad? Tal diversidad expresa un inmanente progreso de la actividad compositiva, un progreso que a su vez compensaría las pérdidas debidas a ese giro antes mencionado.

Al apuntar este hecho, se pone de relieve la capacidad de transmutación que determinados fenómenos, cuyo presupuesto es el comercio, pueden tener, desembocando, en su desarrollo, en calidad compositiva, que libera la producción y la fomenta. Adorno expresa esto de forma más general:

"la lógica autónoma de la música y las necesidades expresivas de las composiciones absorben las coerciones sociales que en apariencia se ejercen sobre la música desde fuera y transforman tales coerciones en necesidad artística: en niveles de una conciencia recta".

Ahora bien, también una música pregnada de ese carácter mercantil tiene impedimentos y conlleva humillaciones: la transformación de la música en mercancía ha sido la que ha impuesto en la sociedad una serie de categorías como variedad, dinamismo, organización, carácter inconfundible, constante novedad, virtuosismo y efectismo. Esto es, ha implantado unas categorías que, en cierto modo, han coartado la libre evolución y expresión de la música.

Ya en 1930 Adorno, con unas ideas más espontáneas y no tan dependientes de la ideología frankfurtiana y quizá no tan influidas por el desarrollo de los acontecimientos, defendía que la libertad del compositor no quedaba negada por una concepción que aunara la progresividad y la autenticidad de la obra. Una mayor libertad para el autor provendrá de un estrecho contacto con la constitución material, y no de una actuación carente de compromiso que imprimiría el sello de caduca a la obra. Aquél que se subordina a la obra misma, y que comprende la reclamación de aquélla, trabajando en el desarrollo de su sentido imprimiéndole a su vez algún rasgo personal, lleva a cabo la constitución histórica de la obra tal y como en ella se plantea la problemática y la exigencia, con una respuesta y una plenitud de realidad nueva, que no va a responder únicamente a la sola estructura histórica de la obra, sino que su fuerza representa la verdadera libertad del compositor. Autor y obra han de intercambiar constantemente la actitud dominante, porque es en ese intercambio donde emerge el sentido que ha de proporcionar coherencia al entramado artístico. El momento en el que la música invade al agente de manera tal que se desdibujan las fronteras entre "el mundo" y "su mundo", es cuando el compositor ha logrado penetrar, pero sin tomar a la música como un instrumento o un mero medio, sino como máximo nivel expresivo, en las entrañas mismas de la constitución del individuo para aunarlo con la estructura compositiva, estructura esta que viene definida por una pureza que pretende la liberación de

elementos superfluos innecesarios para alcanzar la más elevada forma de plasmar los sentimientos comunes a los individuos, a los pueblos, y a todos aquellos que están en el mundo. Las experiencias, reflejadas en la música, conservan su vigencia y parecen no perder ese momento de vida que las llevó a quedar eternamente prolongadas por medio de la sucesión de compases binarios y ternarios, sincopados y ritmados, que apresan la fugacidad del instante para hacerlo perdurar.

Emerge una nueva totalidad, en que las fuertes tensiones de disonancia de los tipos acordales de una armonía más desarrollada, ahogan el sentido de los materiales del pasado, que son diluidos en la nueva composición. Se percibe entonces la diferencia entre la creación y la copia estilística. Esta última renuncia por completo al enfrentamiento con los medios contemporáneos, pretendiendo rememorar un estado de pureza musical, por lo que no hay en ella afán de originalidad, sino búsqueda de viabilidad. Una completa copia de estilo (difícil de conseguir), englobará en sí una serie de medios tan fenecidos que, a pesar de que sea una copia bien lograda, no conseguirá que adquieran nueva vida. La frescura, la viveza que pueda provocarnos un pasaje de una obra pasada se encuentra en la fuerza inicial con que fueron anotados y hechos legibles bruscamente los compases en una escritura transparente.

La intención del progreso de la música es arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales. Una música liberada en la sociedad contemporánea no puede ser olvidada ni despreciada, aunque su imagen resulte negada, su sentido invade la expresión, la cual intenta ser el reflejo de aquello que permanece enmudecido por los acontecimientos. Es la destrucción del poderío del principio de la tonalidad y de la dominante, bajo el cual quedaron reducidas las diferencias cualitativas en la música, lo que permitió un avance y una evolución que, a pesar de no estar completamente desligados de determinadas pautas y normas propias de la técnica compositiva, desembocaron en una mayor libertad

que se tradujo en obras muy significativas del Expresionismo musical, manifestación a su vez de un humanismo real, de un conocimiento brillante y cálido.

En *Nocturno* (1929), Adorno alude a la ininterpretabilidad de las obras, dado que los contenidos que la interpretación pretende captar se han visto por completo transformados en la realidad, haciendo imposible una neutralidad interpretativa en el sentido de no estar influida por el contexto sociohistórico.

El contenido original de las obras ha venido evidenciado por la historia, a la vez que la interpretación ponderada (fruto de la unión entre forma y obra misma) deviene hoy fragmento, escisión de ese conjunto integrado, en favor de una mayor preocupación por el contenido expresivo reflejo de un alejamiento de las envolturas que les sirvieron de origen.

Antiguamente la libertad de la interpretación estaba regulada por la objetividad incluida en la obra, vinculada a su material correspondiente como su forma indisoluble. De esta manera, el intérprete se acercaba a la obra convencido de estar en posesión de una auténtica comprensión, lo que le permitía participar de su circunstancia. Sin embargo, las innovaciones de 1900 en adelante, indujeron una libertad interpretativa cuya magnitud lleva a veces a una inexorable inabordabilidad, incluso al ocultamiento de la circunstancia de la propia obra. Aunque es ese mismo velo es que insta al intérprete a esforzarse en busca del sentido primigenio, carente de impurezas. Las transformaciones que puede sufrir una obra ya se encuentran implícitas en ella, y no dependen tan solo del intérprete, pero es a través de este último como la primera recobra parte del origen y de la viveza inicial.

La libertad del artista, así como del creador, y la del reproductor, descansa, para Adorno, en el derecho que tiene a realizarse al margen de toda exigencia de la sustancialidad correcta. Nada más eterno existe en la obra que lo que aquí y en este

momento ilumina su imagen y se manifiesta poderosamente. Y si no existiese en la obra nada más permanente que "la obra en sí", la obra estaría muerta. El orientarse acerca de lo permanente de una música y combatir la actual transformación de la interpretación, no significa salvar la obra eterna del envejecimiento, pero tampoco únicamente, como pretende Adorno, "jugar la carta del pasado contra el presente", sino encontrar en el tiempo el aliado para desvelar el máximo sentido, la sustancia, la célula y germen musical. No todo el pasado ha de ser imposible de restituir a la obra, aunque el intelecto deba esforzarse sobre todo en que se realicen aquellos valores que pertenezcan a la plena actualidad de la obra, a la vez que un completo desvelamiento restaría interés. La interpretabilidad aparece así ligada a la actualidad, de ahí que la inmortalidad de la obra tenga un límite conceptual cuya superación consiste en la traslación del concepto a la partitura, en la transformación musical de lo teóricamente insuperable.

La destrucción de la obra proviene, ante todo, de la destrucción de su interioridad. A partir de Beethoven surgió la espontaneidad autónoma del hombre moral como origen constitutivo de lo formal (la autonomía se percibe como la fuerza motivadora de las formas). La crítica, en tanto que observa la obra y el contenido por separado a través del tiempo, sólo observará el silencio de la obra, la mudez absoluta de ritmos, la falta de coherencia en la sucesión de compases... la obra actual se manifiesta con autonomía bajo la fuerza de la vida, mientras que la obra decadente es escenario de una disociación entre lo que era y lo que es. Así, problemas como el que planteó la forma sonata habrían de ser retomados de nuevo, como ya puso de manifiesto el *Quinteto* de Schönberg⁶⁶, dado que constituye la forma pura subyacente a toda una posición subjetiva que en ella

⁶⁶ Cuando bajo el influjo de su emancipación armónico-contrapuntística, Schönberg emprendió la crítica de la sonata, era aún tan poderosa la forma en sí, que la transformación de los medios que su intención requería, no resultaba posible aún de una forma completa. El interés de Schönberg en renovar el lenguaje musical a través del Método fue el germen, en cierto sentido, de las críticas a las formas establecidas, lo cual no supone una no valoración de las mismas, sino una transfiguración crítica de ellas para conseguir mejores resultados expositivos y expresivos.

se engendra. La autenticidad exterior de la música quedará restituida en el momento en que se eliminen determinaciones materiales ahistóricas de la música.

El *Quinteto de Viento*

Cabe hacer una breve referencia al texto que en 1928 T. W. Adorno escribe en relación a esta obra dodecafónica (*Zwölfton*) de Schönberg (*El Quinteto de Viento*) como importante aportación a esa técnica por él desarrollada.

En primer lugar hay que apuntar que es esta la primera obra de Schönberg en que cristaliza su nueva técnica, a la vez que muestra la viabilidad de sus principios con respecto de la forma sinfónica, partiendo de una absoluta negación de la tonalidad (esto es, una no admisión de la escala distribuida tonalmente). En el *Quinteto* no se encuentra un sonido cuyo lugar no esté determinado por dicha técnica, lo que ha llevado a la consideración de que la estructura dodecafónica total de la obra proviene de una pura operación deductiva. A su vez, esta consideración de que la naturaleza de la pieza se encuentra en una deducción a partir de series dodecafónicas, lleva al razonamiento de que si cada sonido de la obra puede ser deducido, también lo podrá ser la obra en su totalidad.

Sin embargo, aquello que conviene cuestionarse es: "¿realmente es susceptible de deducción el *Quinteto*?", ¿se agota en el dodecafonismo, o permanecería algo en él, en el caso de eliminar sus elementos dodecafónicos?... más aún, ¿puede una obra ser únicamente fruto de una operación deductiva, de una técnica al margen de todo sentimiento y tan sólo atendiendo a la deducción numérica, matemático-perfecta?...

Es precisamente en este sentido en el que puede afirmarse que la formulación de las series dodecafónicas, la formación de temas a partir de esas series, el empleo en sentido

vertical y el elenco de sonidos complementarios, todo ello, constituye, de por sí, un producto de la fantasía, y su origen, lejos de ser matemático, se encuentra en principios por completo musicales.

Por otra parte, el orden del material sonoro de la forma que supone la técnica dodecafónica, sólo abarca una parte de las relaciones que integran una obra musical. El ámbito de la rítmica (formación de motivos aislados y arquitectura global) no puede ser construido únicamente por series dodecafónicas. Tampoco la construcción de los temas (objeto de diversidad, decisión, repetición o modificación, en definitiva variación) tiene que ver con las relaciones dodecafónicas, lo cual no quiere decir que no ejerzan algún tipo de influencia.

Schönberg utiliza la técnica de los doce sonidos (*Zwölfton*) en la formación de periodos y arquitecturas, frente al material temático y su variación; y lo hace del mismo modo que cuando utilizaba la tonalidad y se servía de los medios temático-variantes y tectónicos (de ahí el origen que en la variación tiene la técnica dodecafónica). A través de los análisis de la estructura de los doce sonidos se puede penetrar en la construcción temática misma, así como en la forma, lo que no impide que, a la inversa: un análisis que parta de esos procesos formales y temáticos, pueda concluir en una descripción de la técnica dodecafónica misma.

De manera tal, se puede entonces afirmar (siguiendo en este punto las consideraciones adornianas) que una adecuada comprensión del *Quinteto de Viento* no requiere necesariamente, ni únicamente, un análisis de las relaciones de series dodecafónicas propias de esa técnica, sino una atención a sus esquemas temáticos y formales (que, aunque no desligados por completo del dodecafonismo, sí permiten apresar el sentido de la obra). A su vez, tal comprensión formal y temática desemboca en un ámbito de relaciones musicales no vinculadas a deducciones matemáticas. Quizá lo más relevante

radica en este retorno a la forma sonata que Schönberg lleva a cabo con el *Quinteto de Viento* (retorno preparado en cierto modo por *Serenata*, dado que la revolución en el terreno melódico y armónico protagonizada por Schönberg condujo al estallido de la sonata, a su desmembración formal). Supuso la destrucción de todo esquema preconcebido, así como de la simetría armónica. Por ello no resulta fácil concebir el retorno y la re-valorización de una forma tal, cuyo núcleo reside precisamente en la armonía simétrica rechazada por el propio Schönberg. Ahora bien, su pretensión con este regreso a la forma sonata no consiste en volver a implantar una simetría característica de un pasado sistema de relaciones tonales, las nuevas series dodecafónicas no van a ser el reflejo, a escala dodecafónica, del esquema tonal, sobre todo porque las series (a diferencia de las fórmulas cadenciales propias de la tonalidad tradicional) no serán reconocidas por el oído, por lo que en el *Quinteto* la sonata queda desligada de anteriores esquemas: la armonía será el resultado, y no el antecedente, del proceso constructivo-temático.

La transformación de la forma sonata (su "metamorfosis", como la denomina Adorno), es la que permite calificar el estilo del *Quinteto*, el cual en el primero de sus movimientos presenta un tema inicial como melodía dilatada, ondulada, ligada en el ámbito motivico pero libre en el rítmico, mientras que el movimiento siguiente aparece con un motivo breve rítmicamente (incisivo) repetido.

Así es que, aunque según las características constructivas del *Quinteto* éste pueda tener su origen en la sonata tonal, se ha producido una transformación radical en lo que respecta a su sentido formal, que es la que podría legitimar la regresión (puntual) a la sonata (ahora ya no tonal, sino dodecafónicamente metamorfoseada). El desarrollo de las tendencias expresivas, antes meros apoyos eventuales, se convierten ahora en el núcleo de la composición. El esquema tradicional y preconcebido de la sonata queda

liberado, junto con la eliminación de las tensiones armónicas, para dar lugar a una técnica de absoluta emancipación temática: aquí se encuentra la esencia de la transformación producida. Se ha pasado de considerar la sonata como un simple espacio (esto es, como el ámbito que alberga en sí un contenido temático), a ser el principio constitutivo, germen constructivo que se identifica con la estructura temática. Es en el *Quinteto de Viento* donde la sonata se concibe ya, plenamente, como voluntad de construcción temática, induciendo a su vez a una identificación entre tema y forma (elementos hasta entonces con un espacio propio), aunque también hay que tener en cuenta que una adecuación tal entre ambos fue conseguida por Beethoven. La sonata deja de ser para Schönberg forma principal a la que hayan de subordinarse los temas, a la vez que le interesa la construcción temática. La crítica de la forma sonata emprendida por Schönberg tuvo su origen en la emancipación armónico-contrapuntística, la sonata quedó transformada a pesar de que en ese momento tenía una gran fuerza que retardó su completa metamorfosis; a pesar de lo cual ella misma proporcionó el fundamento para la quiebra del sistema tonal precedente. De ahí el retorno a esta forma, pero tras una crítica que dotó de nuevo contenido a las acotaciones armónico-simétricas.

El *Quinteto de Viento* no es por tanto una sonata cualquiera, ni tampoco un corolario objetivo a la forma abandonada; lo que Schönberg construye es una sonata sobre la propia sonata, cuya esencia formal ha sido totalmente reconstruida cristalizando en una forma omnicomprendiva, definitiva, que permite el acercamiento a la estructura primigenia del *Quinteto*, que no queda reducida a la elección de los doce sonidos. Es en el *Quinteto* donde se hace evidente la sonata misma, pero transformada en sí misma, careciendo de validez como principio determinante sobre los elementos musicales individualizados. Filosóficamente, en el *Quinteto de Viento* el esquema trascendente de la sonata ha dejado de proporcionar forma al contenido del condicionamiento de su

posibilidad, convirtiéndose en contenido inmediato. Al igual que la técnica dodecafónica lleva a la disolución de la armonía tradicional, en la cual operaba una tonalidad con su sonido fundamental y cadencia, también la forma del *Quinteto* permite la liberación del auténtico origen de la sonata de una subordinación con respecto a la armonía tonal. Se obtiene entonces la identidad entre los dos principios: el de construcción temática y el de construcción dodecafónica, sin recurrir necesariamente a la técnica de los doce sonidos (*Zwölfton*).

Se percibe aquí entonces como

"ninguna auténtica obra de arte, ninguna verdadera filosofía se ha agotado nunca (ha agotado nunca su ser-en-sí) en sí misma. Siempre han estado en relación con el real proceso vital de la sociedad de la que se desprendieron. Precisamente la negativa a quedarse en la culposa conexión de la vida que se reproduce ciega y duramente, precisamente la insistencia en la independencia y la autonomía, en el divorcio con el reino de los fines que impera en una sociedad, implica al menos como elemento inconsciente, la apelación a un estado en el que la libertad estuviera realizada"⁶⁷.

La libertad será considerada como una promesa ambigua de la cultura, mientras haya una dependencia con respecto a los propios elementos culturales. Así, "cuanto más total es la sociedad, tanto más cosificado está el espíritu, y tanto más paradójico es su intento de liberarse por sí mismo de la cosificación". Es por eso por lo que el espíritu crítico no habrá de quedarse encerrado en sí mismo, conforme a una "autosatisfecha

⁶⁷ T. W. Adorno, *La crítica de la cultura y la sociedad*.

contemplación", dado que entonces no será capaz de enfrentarse con la cosificación absoluta.

Dialéctica compositiva

El recorrido trazado a lo largo de estas páginas ha pretendido ser, ante todo, un esbozo de indagación filosófico-estética a través de las relaciones entre dos ámbitos no subordinados, aunque sí generalmente infravalorados, como son la música y la filosofía. Sus diversos elementos se han ido viendo entrelazados internamente, de manera tal que se ha creado una mutua necesidad no exenta de aporías tan insondables como irresolubles.

Ahora bien, lo que sí parece claro es que, desde un análisis filosófico-crítico, planteado desde un punto de vista a su vez estético filosófico, es posible atender al espacio de conocimiento abierto por la reflexión frankfurtiana, a raíz del proyecto inicial interdisciplinar esbozado por Adorno y Horkheimer. De este modo, tomando como referencia, y como punto de partida, los escritos musicales de Adorno, se puede constatar la importancia que la expresión musical, y más ampliamente la expresión artística, ha tenido a lo largo del desarrollo de las sociedades, y del individuo en particular.

Así, Pierre Boulez, con ocasión del estreno de *Wozzeck* en Francia en la ópera de París, en 1963, escribe:

"En la evolución de Berg, y también en la historia de la música, *Wozzeck* fija un hito capital; esta obra constituye un aporte de primera importancia en el campo

al que pertenece. Se encuentran en ella las mismas preocupaciones formales, casi las mismas manías que en las primeras obras maestras del autor"⁶⁸;

esto es, a través de una elaborada formalidad estructural, Berg buscaba unir la fuerza musical y la fuerza dramática para expresar, por medio de la inconclusión, la dramaturgia de la propia vida. Al asimilar su obra se asimila la situación del ser humano en cuanto tal en el universo real, con lo que no se ha de percibir la obra musical como mero escenario ficticio ajeno al fluir de la existencia, sino al contrario, como muestra, a pequeña escala, de aquello en lo que consiste la vida.

Conviene recordar, en este punto, el esquema de la ópera *Wozzeck*, que brevemente puede describirse como sigue:

- a) "Exposición"; que forma el primer acto junto con las cinco primeras escenas;
- b) "Peripecia"; son las cinco escenas siguientes que constituyen el segundo acto;
- c) "Catástrofe"; son las últimas cinco escenas reunidas en el tercer acto.

El armazón formal que A. Berg dio al texto de Büchner le sirvió para establecer una sólida arquitectura musical. Incluso se puede apreciar cierto paralelismo entre los actos I y III, es decir, aquellos que enmarcan a un II acto más largo e importante. Además, ese II acto emplea formas rigurosas, en lugar de las formas más libres de los actos I y III. Cada acto culmina con un final cadencial sobre el mismo acorde, aunque con modificaciones en lo que respecta a la disposición.

Recordemos: las cinco escenas del primer acto constituyen piezas características, *Suite*, *Rhapsodie*, *Marche militaire* y *Berceuse*, *Passacaille*, *Quasi Rondo*; las cinco escenas del segundo acto forman los cinco movimientos de una sinfonía (*Sonata*, *Fantasia*, y *Fuga*, *Largo*, *Scherzo*, *Rondó con Introducción*); y las cinco escenas del tercer acto han

⁶⁸ Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, capítulo IV, "El texto y su realidad", párrafo 42.

sido consideradas como *Invenções* (sobre un *Tema*, sobre un *Son*, sobre un *Ritmo*, sobre un *Acorde*, sobre una *Tonalidad*, sobre un *Movimiento perpetuo*).

La genialidad de Berg consistió en resolver la antinomia existente entre una concepción tabicada y el drama musical continuo tal y como Wagner lo dejó. Por eso *Wozzeck* supuso el resumen de la ópera en cuanto tal, incluso ha llegado a considerarse que puso definitivamente término a la historia de esta forma, esto es, que después de una obra así, el espectáculo musical ha de buscar otros medios de expresión; *Wozzeck* abre la posibilidad a que nuevos parámetros expresivos sean tenidos en cuenta, permite que las formas recobren vida, con lo que, más que un término, supone el inicio, el comienzo a partir de lo acabado. Es el germen de aquello que ha de seguir desarrollándose, de la expresividad sin trabas que permanezcan enmarcadas en estereotipos caducos.

Desde el punto de vista temático, el *Erinnerungsmotiv* (*leitmotiv*) desempeña un papel más diferenciado que en Wagner, permite elaborar formas, y lleva a una satisfactoria integración del pensamiento dramático y el pensamiento musical. Lo que permite que existencia y obra no queden por completo desligados, sino vinculados por el propio entramado musical. Berg escribió en referencia al empleo de este recurso, es decir, el de un motivo sometido a múltiples variaciones, en la ópera *Wozzeck*:

"Se me puede creer, todas las formas musicales que se encuentran en el curso de la obra son cabalmente logradas. Puedo demostrar de una nueva manera persuasiva y profundizada su justeza y buen fundamento".

En otro texto, y también a propósito de *Wozzeck* aseguró que:

"a cada escena, a cada música de entreacto había entonces que asignarle un rostro musical propio e identificable, una autonomía coherente y delimitada con claridad. Esta exigencia imperiosa tuvo por consecuencia el empleo tan discutido de formas musicales antiguas o nuevas, que por lo común sólo se usan en música pura. Eran las únicas que podían garantizar la pregnancia y nitidez de los diferentes trozos".

Se percibe así cómo Berg buscaba una eficacia dramático-musical directa a través de una elaborada intrincación formal, siendo además consciente de haber podido conciliar fuerza dramática y rigor musical. De modo tal que las sutilezas de su ópera, así como los secretos de su construcción, habrán sido asimilados perfectamente en el momento en el que se perciban como una y la misma cosa con la expresión dramática. Tomando como ejemplo la escena dominada por la obsesión de una sola figura rítmica, ésta rige tanto las partes vocales como las instrumentales. Se entra en el dominio de la pesadilla, donde ya nada podría ser natural, al contrario, todo se vuelve automatismo mecánico, engranaje de la verdad, que terminará triturando a Wozzeck. Es por ello por lo que se ha de valorar de forma particular las torsiones del lenguaje provocadas por el todopoderoso ritmo, y elevar el lado absurdo de la dicción que así se obtiene: "Ich glaub, ich hab, mich geschnitten.../ Wie Kommt's denn zum El... lenbogen?"

Cuanto más relieve se le proporcione a la estructura rítmica, más directamente captará el público la pesadilla mecánica de la denuncia que arroja a Wozzeck al asesinato y a la expiación. También en la última escena de la ópera la marcha regular de las corcheas debe cerrar la obra sobre una especie de indiferencia (de ahí la calificación de ópera inconclusa), levemente perturbada por el anuncio del asesinato de María, indiferencia en el movimiento ("perpetuo") que refleja perfectamente la indiferencia de los niños ante la

muerte de los adultos, que traspone, a su vez, el hecho de que la "vida continúa" igual a sí misma, exenta de todo estupor, capaz de una piedad sólo temporal, episódica y caduca. El público ha de percibir entonces que la Ópera carece de final propiamente dicho, en lugar de lo cual termina con los puntos suspensivos de un equilibrio precario: semejante drama puede producirse, está presto a producirse otra vez, no importa en qué lugar, ni en qué momento... En Berg existe una especie de "simbólica" general referida bien a la forma, bien a los motivos, bien a los intervalos (como por ejemplo la quinta *la/mi* para la muerte), cuya fuerza emotiva ha de ser transmitida de la manera más evidente posible. Las líneas de fuerza de la obra son las que corroboran el drama y le proporcionan una epifonía auditiva perceptible directamente, entretejiendo los fenómenos acústicos con los diferentes estados dramáticos. Es partiendo de estos elementos como en el oyente se produce una tenaz unión que agudiza su sensibilidad y le sumerge en un perpetuo estado de alerta.

Ahora bien, esa "simbólica" acarrea, por otra parte, una serie de obligaciones: 1) la claridad del enunciado orquestal. Si se quieren llegar a captar las numerosas alusiones de Berg, no conviene contentarse con una distribución más o menos "general", se ha de tratar de conseguir, en la medida de lo posible, la claridad de una orquesta de cámara, que es aquello que el autor quiere y recomienda expresamente; 2) se evitará cubrir la voz de los cantantes y se reservarán las cimas expresivas para los comentarios orquestales, los cuales constituyen una especie de reflexión sobre la escena que se está desarrollando, al tiempo que anticipan en cierto sentido lo que va a seguir. No son por lo tanto meros interludios, sino partes integrantes de la forma musical, sin acción escénica, sin correspondiente visual; 3) el entrelazamiento y concatenación de determinadas escenas, unas con otras, ha de evocar el "fundido encadenado" del cine,

habiendo incluso una relación entre la técnica⁶⁹ general empleada por Berg y los recursos novelísticos de Proust.

Se puede convenir entonces en que Berg proporcionó a una forma su máxima fuerza de significación. Los medios técnicos empleados en *Wozzeck* para describir las situaciones más tensas apelan a rigurosas técnicas. Igualmente cabe señalar su necesidad de la cita, tanto si se trata de un texto musical, como si se trata de una forma de orquestación, de una canción popular... esto parece arrojar alguna claridad sobre la discrepancia que existe en el espíritu bergiano entre una "música compuesta", propiamente hablando, y una especie de "clisé musical", en cierto sentido idealizado. Nos encontramos así ante una noción de valor más o menos intrínseca acordada al texto musical según la calidad (la referencia) estética de la que se pretende cargarlo, y el poder emotivo de que estará dotado. Es un arte poético que establece relaciones de estilos compuestos. Las diversas ramificaciones dramáticas y resonancias estéticas encontrarán una profunda unidad a través de una visión estética que produzca una síntesis de elementos heterogéneos, mientras que el rigor de la forma será el centro que retenga las fuerzas centrífugas, de modo tal que si no se tuviera cuidado se dispersarían en el campo de lo anecdótico. La fuerza dramática es amplificada por la simbólica del lenguaje musical, presente en cada instante, y en todos los niveles. Berg proporciona una lección estética sumamente provechosa: dirigir su obra supone la asimilación del punto de vista aquí expuesto, exige transponer a términos prácticos la complejidad a la vez dispersa y unificada que sigue siendo la marca distintiva misma de su concepción teatral.

⁶⁹ Dado que me refiero aquí a la técnica de Berg, conviene hacer una breve alusión al *Sprechgesang*, tema controvertido y carente de solución por completo satisfactoria. El propio Berg toma para sus explicaciones ejemplos dados por Schönberg con *Die Glückliche Hand* y *Pierrot Lunaire*, retoma las mismas explicaciones tal y como fueron formuladas por Schönberg al inicio de esas dos composiciones. El problema se presenta de manera idéntica: la ejecución ha de abstenerse, en el *Sprechgesang*, tanto de una manera "cantante" de hablar, como de una manera realista y natural... (*Apéndice documental*, texto 17).

El espacio abierto por la teoría crítica constituye así el inicio de un interés por relacionar, por vincular ámbitos para restablecer la fuerza del pensamiento ensalzando la energía filosófica crítica que la estética alberga en sí misma, y a la que escasamente se la considera digna de poder ejercitar una crítica sólida y consistente (tarea para la que sin embargo está sobremanera capacitada).

El compositor dialéctico y *La actualidad de la filosofía* (1934 y 1931 respectivamente), son dos de los escritos de T. W. Adorno que reflejan esa profunda imbricación, que yo he tratado de desvelar, entre una corriente estético-musical emergente, que reivindicaba valores más allá de los puramente musicales, esto es, que pretendía un fuerte compromiso y una implicación social (a pesar de las acusaciones de intelectualismo), y un pensamiento filosófico que también tenía entre sus inquietudes la búsqueda de la emancipación y la necesidad de producir mejoras sociales, dada la situación de la época por la que atravesaban⁷⁰.

El compositor dialéctico puede ser considerado el germen de lo que luego fue la *Filosofía de la Nueva Música*. En este texto, de 1934, Adorno afirma que la principal razón que indujo al rechazo de las obras de Schönberg fue, sin duda, el que cada composición suya, así como las diferentes fases y periodos en su evolución musical, guiaron a los oyentes hacia "escritos enigmáticos", absolutamente nuevos, que huían de ser apresados por el público a través de los conocimientos y procedimientos anteriores, y ni siquiera por medio de un conocimiento de la propia producción previa schönbergiana.

⁷⁰ Así, por ejemplo, uno de los temas en los que se centraron buena parte de los artículos de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, fue el de las formas de integración de las sociedades postliberales. Tras las profundas transformaciones sufridas por el capitalismo liberal, el concepto de cosificación estaba exigiendo una especificación. Ante todo, el fenómeno del régimen nacionalsocialista había obligado a estudiar el cambio de las relaciones entre economía y Estado, para poder responder a la cuestión de si con el tránsito desde la República de Weimar a un Estado autoritario había surgido también un nuevo principio de organización social, de si el fascismo guardaba semejanzas más fuertes con las sociedades capitalistas de Occidente o si, habida cuenta de su constitución política autoritaria, estaba más cercano al estalinismo. (Un análisis mucho más pormenorizado de todo ello se encuentra en J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, tomo II, "Crítica de la razón funcionalista").

Lo que causaba semejante situación iba desde la imposibilidad de apresar la magnitud del aparato orquestal, hasta la exigüidad de algunas piezas. Es decir, que a veces era la riqueza de relaciones armónicas lo que no resultaba posible reconstruir por medio de un oído habituado a la tradición musical; y otras veces era el abismo que se abría entre las sonoridades y atonalidades imperantes lo que era infranqueable. Podía ser la insondable riqueza del contrapunto lo que inducía al desconcierto, o bien la simplicidad y sencillez la que se tornaba amenazadora y hacía pedazos la ornamentada polifonía armónica del Romanticismo.

Por lo tanto encontramos dos vertientes en la obra de Schönberg: 1) la fuerza explosiva de la expresión (en composiciones como *Die Erwartung* o *Die Glückliche Hand*, en que la visión angustiada termina con toda bella apariencia, a través de su verdad inmediata); 2) la distancia "metálica" de las piezas dodecafónicas (eliminando cualquier empatía humana). Claro que, hay que tener presente que estos constituyen los dos extremos de su obra, y en ningún caso son rígidos estereotipos aferrados a un aspecto conclusivo.

Aunque una obra de Schönberg siga forzosamente a la otra, una no brota de la otra, al menos no de forma sosegada, sino catastróficamente. Primero se construyen modelos, con frecuencia composiciones vocales, luego se realizan, conforme a esos modelos, las grandes piezas instrumentales, pero a las preguntas dejadas por el material de esas piezas (tal y como ese material emerge de la composición) casi nunca se les proporciona respuesta por medio de un sosegado avance: la respuesta es la que aniquila a la pregunta, aniquilando el material del que la pregunta emergía, e instaurando una verdadera música nueva.

Es entonces el ritmo de los extremos, la atmósfera de catástrofe, lo que produce esa reticencia hacia Schönberg, y no sus inauditas sonoridades. Ese ritmo no domina de forma abstracta la historia de su obra, sino que es consustancial a cada una de sus piezas

y se inserta hasta en las células más recónditas de sus composiciones [Las *ocho canciones para canto y piano* op.6 están constituidas, hasta en sus partes más pequeñas, de contrastes, éstos se integran, a su vez, en una forma, gracias a la energía de los extremos, para luego mostrarse en la totalidad como profundamente idénticos. Los escasos compases de piano que sirven de introducción a la séptima de estas canciones, titulada *Lockung (Atracción)*, pueden ser considerados hoy en día, una vez conocido el conjunto de su obra, como una "mónada" que representa la totalidad fulgurante entre el instante de hacer eclosión y el instante de quedar inmóvil].

La renuncia a la esencia específica de Schönberg, a su secreto, implica también la renuncia al elemento histórico que con él logra imponerse⁷¹. Lo que actúa en Schönberg no es el capricho ni la arbitrariedad subjetiva de un artista carente de vínculos; no es tampoco el trabajo de un artesano que va tras su materia haciendo cálculos, sin intervenir él mismo con su espontaneidad en la elaboración de esa materia.

Aquello que realmente caracteriza a Schönberg, lo que puede ser concebido como germen y origen tanto de su historia estilística como de sus técnicas, lo que acaso pueda permitir la consecución de un conocimiento serio, lo que dejó como legado a quienes le sucedieron, es un cambio radical en la manera en que el compositor se enfrenta y se comporta con su material. El compositor ya no obedece a una regla dada de antemano por el propio material: "la suma rigurosidad es a la vez la libertad suma"⁷². Esto lleva ya no sólo a un giro en la relación músico-compositor, sino incluso a una nueva relación entre música y sociedad.

Ahora bien, la posibilidad de calificar de dialéctico ese sentido radica en que en Schönberg la contradicción entre rigurosidad y libertad ya no queda superada en la forma. La contradicción se transforma, se transmuta en energía productiva: la obra no

⁷¹ Riemann reflejó, en parte, el cambio radical producido por Schönberg en la consciencia musical; cambio que otros negaron recurriendo a la historia evolutiva.

⁷² *El compositor dialéctico*, p.51.

transforma la contradicción en armonía, sino que vuelve una y otra vez a evocar esa imagen de la contradicción con la finalidad de proporcionarle duración. Cabe preguntarse el por qué, y la respuesta será porque la contradicción no es una contradicción de la "sensibilidad", no es una contradicción de la mera subjetividad que estuviera oscilando entre la forma y la expresión para conseguir reconciliarlas en una mediación subjetiva. La contradicción es una contradicción para el conocimiento: no se trata de una contradicción en el interior del artista, sino una contradicción entre la fuerza del artista y la fuerza de la realidad dada, aquella con la que el artista se encuentra y ha de "enfrentarse".

Esto es, en términos filosóficos, una contradicción entre sujeto y objeto, entre intención del compositor y material de la composición. Aunque estos dos términos, sujeto y objeto, no significan aquí dos modos de ser rígidos y separados, entre los cuales fuera necesario establecer una compensación, sino que ambos se engendran de modo recíproco tal y como ellos mismos están engendrados.

El autor ha de aproximarse a la obra como quien va a resolver un enigma, se deja arrastrar por la armonía siguiendo la vida pulsional de las sonoridades. Debe diferenciar entre aquello que es ornamento y aquello que forma parte real del objeto, tratando de eliminar todo lo que ha quedado desasido, alejado del objeto en cuanto tal. El problema se encuentra en cómo poder eliminar el abismo, la quiebra que existe entre la exposición y el desarrollo, carente ya de sentido desde el momento en el que se ha desintegrado la unidad tonal de la forma sonata⁷³: “¿cómo eliminar la preponderancia, que se ha tornado

⁷³ En el siglo XVII, recibía el nombre de “sonata” la pieza para uno o más instrumentos que constaba, a su vez, de varias partes. Se denominaba “sonata” por su destino a “sonar” y por oposición a la “cantata”, destinada a ser cantada. Desde el siglo XVIII, y hasta finales del siglo XIX, esta forma de composición musical para uno o dos instrumentos (piano, piano y violín, etc.) evolucionó y quedó estructurada de la siguiente forma: 1º) tiempo “allegro”, en cuyo desarrollo intervienen dos temas de diferente carácter y en el que se especula con los contrastes tonales derivados de la modulación; 2º) tiempo “lento”, sujeto a un desarrollo simple sobre estructura libre; 3º) tiempo “minué” o “scherzo”, cuyos esquemas formales se encuentran integrados por dos secciones; 4º) tiempo final “allegro”, que, por lo general, suele ser un rondó.

falsa tras la emancipación, de un sonido sobre otro en la estructura melódica y armónica?”. A pesar de que pueda parecer, en algunas ocasiones, que la creatividad del artista se centra en esclarecer y responder a tales cuestiones, quedando así excesivamente vinculada a los materiales y a las leyes que éstos exigen cumplir, sin embargo, late en las respuestas una energía productiva que es la que permite la desintegración y desaparición de la pregunta: el enigma descifrado acaba convertido en obra.

En las obras escénicas la expresión barre la última simetría extrínseca : la sonoridad se pone a sí misma, como por ejemplo en *Pierrot Lunaire*, al servicio de la construcción, y es en una mirada retrospectiva como el análisis puede ver que la solución alcanzada se encuentra ya en la forma misma de la pregunta.

A su vez, el material rechazado por Schönberg no es un material natural, estático e invariante. Ya en su *Tratado de armonía*, Schönberg contrapuso a la fórmula "retrocedamos hacia la naturaleza" de Debussy (quien creía en la primacía de las simples relaciones de los armónicos superiores) su fórmula: "avancemos hacia la naturaleza", esto es, hacia una naturaleza histórica, cuyo en-sí protohistórico está desfigurado, y que deja oír sus derechos en las exigencias dirigidas al compositor en tanto material de la composición (y material histórico).

El compositor como es el ejecutor del proceso histórico, se enfrenta y tropieza con problemas que constituyen señales de ese mismo proceso histórico. Parece que frente a la subjetividad del compositor, los problemas tienen un carácter objetivo, y esto sucede debido a que en ellos habita, con frecuencia de una manera bastante secreta, la instancia social que el compositor ha de afrontar en aquellos ámbitos de la rigurosidad y la libertad en que una mirada superficial menos sospecharía que tal instancia existiera.

Así, una adecuada interpretación y comprensión de Schönberg habría de tener entre sus tareas la de poner de relieve el significado social y por entero real que con cada una de sus composiciones logra imponer, y con una mayor fidelidad que cualquier música sociológica que para servir a la sociedad actual evoca el espíritu de una realidad pasada, olvidando la realidad futura.

La objeción que cabría plantear es la siguiente: la relación dialéctica entre artista y material se encuentra vigente desde el momento en que el material artístico adquirió la independencia propia de las cosas frente a los hombres. Esto es algo indiscutible, la novedad es que en Schönberg esa dialéctica alcanzó su "consciencia de sí", en palabras de Hegel, es decir, un escenario preciso y mensurable: la tecnología musical. Es en ese recinto, en ese ámbito de la congruencia técnica, hecho posible por el conocimiento, donde sujeto y objeto aparecen confrontados dialécticamente, a la vez que esa dialéctica misma se torna practicable: la rigurosidad completa de la técnica, esa suma rigurosidad, se revela, en última instancia, como absoluta libertad, como libertad del ser humano para disponer de su música: de una música que en otro tiempo comenzó míticamente, luego se suavizó hasta convertirse en reconciliación, que se enfrentó al hombre como forma, y que por fin le pertenece gracias a una manera de comportarse que toma posesión de la música en la medida en que esa manera de comportarse pertenece por entero a la música.

Por todo ello, tras Schönberg la música ya no ha de ser considerada como un destino fatal, sino que se percibe en ella una cierta subordinación a la consciencia humana (a la vida misma). No subordinada a un juego matemático de números como afirman aquellos que pretenden vincular el germen de la técnica dodecafónica con la *tetraktys* pitagórica, sin reparar en que cada una de las pautas de esa técnica tiene su origen en las

exigencias de un oído alerta y de una fantasía exacta⁷⁴. La subordinación es a una consciencia que se modifica a sí misma a medida que se ve modificada la realidad de la que ella depende y en la que ella interviene.

El máximo logro de esa música entre los extremos es la transformación de todos los contornos, escapando del abismo de lo inconsciente y del instinto. Y es ese logro el que permite situar a Schönberg en el entorno de aquél que fue el primero en encontrar el tono consciente para el sueño de la libertad: Beethoven.

Así, cabe entonces reflexionar acerca de cuáles puedan ser las dificultades para componer música, así como para comprender la Nueva Música, problemas que abordó, en 1964 y 1966, un Adorno ya maduro, influido por las "Cinco dificultades para escribir la verdad" de B. Brecht (1934). La suposición de Adorno era la de considerar que esas dificultades a las que Brecht se refirió en su escrito, que consistían en que la producción cultural degenera en ideología, no sólo eran las del escritor sino también las del músico. Aunque en el ámbito musical los problemas y aporías han de ser planteados de diferente forma que en el ámbito literario, Brecht señaló un punto importante que permitió a Adorno el desarrollo de una reflexión musical partiendo del hecho de que los elementos ideológicos que se sedimentan en las diferentes artes no afectan tan sólo al material utilizado por ellas, sino que penetran hasta la complejidad estética del objeto mismo.

Ahora bien, la música no es conceptual ni objetual, desapareciendo así muchas de las referencias ideológicas más o menos sólidas. Pero el arte y el pensamiento no quedan agotados en modo alguno en tales referencias, poseen unas leyes inmanentes, las cuales mantienen a su vez una determinada relación con el contenido de verdad.

⁷⁴ En lo relativo a la *tetraktys* pitagórica, Giovanni Reale y Dario Antiseri, en su *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico* (Tomo I, *Antigüedad y Edad Media*), hacen referencia al descubrimiento de las relaciones armónicas por parte de los pitagóricos. La búsqueda filosófica, al pasar de las colonias jónicas de Oriente a las de Occidente, donde habían emigrado las antiguas tribus jónicas y donde se había creado un ambiente cultural diferente, se perfecciona de manera considerable. Con una perspectiva modificada, los pitagóricos consideraron que el principio era el número (y sus elementos constituyentes), más bien que el agua, el aire o el fuego (*Apéndice documental*, texto 18).

Dado el cambio de contexto, de situación, entre el momento en que Brecht escribió su artículo (1934), y la época en que lo hizo Adorno (1964), este último sólo retiene de la concepción del primero la idea de que el componer música, igual que escribir, se encuentra vinculado a dificultades objetivas, poco conocidas antes, que se hallan relacionadas con el lugar que el arte ocupa en el seno de la sociedad y que el mero hecho de ocuparse de ellas no conlleva su eliminación (¿aunque quizá sí una posible resolución?).

Partiendo de la afirmación brechtiana que asegura que la actividad configuradora del arte consiste precisamente en otorgar importancia a un objeto. "Sólo cuando uno se fija con más detenimiento se da cuenta de que lo único que dicen es: una silla es una silla, y nadie puede hacer nada en contra de que la lluvia caiga hacia abajo", Adorno apunta la necesidad de denuncia hacia aquellos artistas e intelectuales que carecen de compromiso político directo, y cómo ésto es también ampliable al ámbito de la música, en tanto que éste se convertiría en un arte algo indiferente, alejándose de su verdadera esencia: la de "perturbar" a la sociedad hasta tal punto que ésta comprenda y asimile ya no sólo la situación real sino la no superficialidad del elemento crítico estético que subyace al engranaje musical.

Sólo así tanto el absurdo como el dolor expresados por la música no correrán el peligro de tornarse en algo carente de todo contenido y consecuencia, en algo así como una especie de ornamento. Para Adorno es sólo el arte que se mantiene firme ante lo oscuro y amenazador el que tiene alguna posibilidad de expresar aspectos alejados de la falsedad del arte (y en particular la música) que pretende una intervención directa. En el momento en que la música se cultiva de una forma irreflexiva, esto es, cuando no percibe que sus dificultades son su presupuesto y no las llega a asumir, es entonces cuando degenera en mera repetición, degenera en una especie de tautología del mundo

que envuelve a las cosas en un "aura" y asevera que lo triste no puede ser modificado y aún más, que ha de ser así. Parece quedar la música contaminada de un carácter ideológico, a la par que desaparece la posibilidad de evitar las dificultades entregándose a lo ya consolidado. De manera tal que el componer música constituye un asunto en extremo bastante arriesgado y difícil, que conlleva la necesidad, casi la obligación, de reflexionar acerca de ello.

Es así que la obra de arte no ha de ser enjuiciada y mucho menos en lo que respecta a su estilo, sino por aquello que cristaliza en el interior de ella misma, esto es, dejando a un lado consideraciones estilísticas que tan sólo inducen a la superficialidad. Es por esto por lo que la corriente denominada "nueva música" no puede ser calificada como "una camisa de fuerza" como algunos de sus adversarios opinan, asegurando que los compositores lo que hacen es adaptarse a lo que está "up-to-date". El moverse musicalmente dentro de la tradición es para Adorno una imposibilidad que está prefijada de manera objetiva. No es falta de talento sino que esos medios tradicionales, más aún, las formas de conexión generadas por ellos, son afectadas y modificadas por medios y formas musicales de configuración desarrolladas más tarde. La emancipación de la disonancia queda negada por todo acorde perfecto o tríada utilizados con posterioridad a dicha emancipación. Aunque, por otra parte, la tríada ya no posee la inmediatez que tenía en otro tiempo, y que era afirmada por su uso, sino que éste aparece ya mediado por la historia, a la par que en ella se encuentra escondido su contrario: en la medida en que aquella negación es silenciada, todas esas tríadas, todos los giros tradicionalistas, se tornan en una "mentira afirmativa", incluso convulsa.

Entonces, ¿existe en la música una especie de sentido primigenio ("*Ursinn*") que resulte necesario restablecer?, y si así fuera ¿dónde residiría: en la tonalidad o en la atonalidad?, y ¿hasta qué punto habría de ser restablecido?

Todos aquellos procedimientos vinculados al lenguaje musical tradicional se han tornado problemáticos retrospectivamente, incluso esquemáticos, es decir, considerados según los medios descubiertos con posterioridad. Muchos de los recursos que hoy suenan rutinarios, en su tiempo no lo eran. En el momento en que la actividad de componer y la relación del compositor con los esquemas pierde su inocencia, entonces los esquemas se revelan no sólo perturbadores y desnudos, sino que aparecen incongruencias, entrando en contradicción con los aspectos ya emancipados.

El propio Strauss, a partir de *La Sinfonía de los Alpes*, y *La mujer sin sombra*, al replegarse al denominado estilo personal, se alejó de la tendencia objetiva de la música de su tiempo. Es por eso por lo que, ante las dificultades que presenta lo nuevo no cabe resguardarse en lo viejo dado que eso desemboca en hacerse víctima de una impotente nostalgia de un tiempo mejor que puede, incluso, no haber existido siquiera.

Se podría decir que la evolución objetiva del material musical así como de los procedimientos musicales, esto es: el nivel alcanzado por las fuerzas técnicas productivas de la música, se encuentra muy por delante de la evolución de las fuerzas productivas subjetivas (de la manera de reaccionar propia del compositor). Así muchos de los principios y sistemas técnicos inventados durante los últimos años habrían de ser entendidos como un intento de compensar esa desproporción existente entre el nivel objetivo de la música y la musicalidad subjetiva⁷⁵. De este modo, en la llamada "Generación de los clásicos de la música moderna", en la generación de Stravinsky, Schönberg y Bartók, hubo compositores que, de algún modo, se frenaron a sí mismos, en la medida en que no estuvieron a la altura de sus propias innovaciones. Richard Strauss, que con *Electra* llegó hasta los límites mismos de la tonalidad aseguró más

⁷⁵ A este respecto Adorno apunta que es algo muy parecido a lo que ocurre en la sociedad en su conjunto, dado que también en ella se producen desajustes y discrepancias entre la evolución de las fuerzas productivas técnicas y los modos humanos de reaccionar, las capacidades para controlar, utilizar o aplicar esas técnicas con sentido.

tarde que la tonalidad era una "ley natural" que, por principio, no debería infringirse. Incluso R. Wagner afirmó que él cometió "extravagancias únicas" en *Tristán*, que no habían de ser repetidas, ni siquiera imitadas.

Parece percibirse entonces una especie de fisura entre aquello hacia lo cual tiende el inconsciente de los compositores, y el lenguaje en que éstos han nacido. Un abismo entre ambos polos que puede concebirse, precisamente, como el germen de la obra, como el origen de un posterior desarrollo que se inicia en la contradicción.

En Schönberg se observan aspectos de dicha fisura: juega constantemente con el material de la tonalidad. Escribió dentro de la tonalidad, es decir, tonalmente, ya no sólo obras secundarias, sino también importantes obras de su última época, como la *Sinfonía de Cámara n°2* o *Kol Nidre*. La justificación de esta vuelta, de este regreso a la tonalidad, se encuentra en la atracción que el mismo compositor sintió por aquello de lo que en un principio había querido distanciarse; un retorno que no supone un retroceso, sino una ampliación de la manera en que el artista se acerca y considera la obra, un cambio de perspectiva en ese abismo que media entre el compositor y la objetividad compositiva.

El aumento de la discrepancia entre el nivel subjetivo del componer y el desarrollo técnico, o "composición integral", es lo que induce a la apertura de ese abismo entre sujeto compositor y objetividad compositiva.

Una de las dificultades que se presenta entonces es la de alcanzar una adecuada relación con el nivel de la técnica. En este sentido cabe atender a las dos diferentes maneras que Adorno señala para conseguir esa adecuada relación: 1) o bien que los compositores utilicen y conformen la técnica de acuerdo con el nivel de su propia consciencia; 2) o bien que lleven su autocrítica hasta un extremo tal que alcance aquel nivel.

La técnica parece constar de una especificidad propia que conlleva que cualquier intento de unirla o amalgamarla con la experiencia subjetiva termine en una quiebra de la primera. Esto hace que la inseguridad aflore en el compositor, pero porque la seguridad tampoco es, en modo alguno, un ideal, casi es más una traba, un impedimento compositivo. Por ello es posible que sea la inseguridad la que proporcione mejores presupuestos de arte legítimo que los que pudiera procurar un sentimiento de seguridad que no se encuentra respaldado por ningún aspecto de la realidad externa ni interna.

Así, la afirmación de Brecht acerca de las dificultades para escribir la verdad, ese arte de hacer de la verdad un instrumento "utilizable", un "arma" capaz de introducirse entre los hombres, puede ser trasladado a la música referido al siguiente fenómeno: no existe un lugar, un espacio prefijado del componer música en el que ésta tenga su lugar propio. Pero la cuestionabilidad de la música moderna no ha de identificarse con la ininteligibilidad de la misma. Es algo mucho más profundo lo que aquí se pone de relieve: cuál es el puesto de la música como tal en la sociedad actual, cuál es la relación entre el espíritu de la música y el espíritu objetivo de la época. Así, por ejemplo, se produjo una situación "caótica" dentro de la vida musical oficial en los conciertos en los que se ejecutaban determinadas piezas musicales sin que nadie supiera muy bien a qué lugar pertenecían esas piezas, o cuál era el significado que debían tener para los oyentes. La obra de arte queda situada en el vacío, en lo fortuito debido al elemento anárquico, a ese anonimato del concierto, que no garantiza la libertad. Ahora bien, la música ha quedado desembarazada de toda relación finalista, a la vez que la relación entre ella y su lugar en la sociedad ha quedado trastornado: "¿qué significado guarda la música para la experiencia de los hombres a quienes va dirigida?", ¿acoge dentro de sí misma esa experiencia?, ¿es el compositor capaz de transmitir cómo el suelo tiembla bajo sus pies?... Es en el momento en el que una realidad no contiene ya dentro de sí

necesidades sociales objetivas, esto es, que se refleja en sí misma, cuando la realidad también queda vaciada en sí. Para Adorno, aquello que los detractores de la "nueva música" denominan su "carácter experimental" no es otra cosa que "el empeño de dar una solución a esa situación de vaciamiento, haciendo suya la situación propia del suelo que tiembla e intentando objetivar en lo posible mediante la obra de arte precisamente tal situación".

Cabe hacer una breve referencia al concepto de "lo experimental", dado que sería superficial considerar lo experimental como lo inseguro, y lo no-experimental como lo asegurado. Ahora bien, lo experimental, el concepto mismo de experimento, carecería de todo sentido razonable si se lo asociara de modo automático con la posesión de la verdad. En sentido legítimo, el experimento no parece significar otra cosa que la fuerza consciente de oposición del arte a todo lo que le es impuesto desde la convencionalidad y desde fuera del arte mismo, por el consenso social. De este modo, lo que debe hacerse es conceder, tanto a la música tradicional como a la música experimental, iguales condiciones de organización, con la finalidad de que no suceda que la música moderna radical termine rebajándose a ser una mera especialidad denunciada luego por sus detractores.

Desde una perspectiva interna a la música, esto es, considerando la cuestión desde dentro de la música misma, esa falta de un espacio social envolvente, dado con anterioridad, se percibe como la pérdida de un "lenguaje" musical dado de antemano y objetivamente. La dificultad, en cierto modo paradójica, con la que se enfrenta la música actual no es otra que la de crear su propio lenguaje, dado que éste no se deja crear, a la vez que, por su propio concepto ese lenguaje es algo que está más allá de la composición y fuera de ella, algo que sirve de soporte. Los intentos de solución ante esta dificultad han tratado de insertar de nuevo la música en un lugar social, pero no

parecen haber conseguido su propósito. Un ejemplo de ello lo constituyeron el ámbito de la *Singbewegung*, de la *Spielbewegung*, y el ámbito de la *Jugendmusik*. Hasta el inicio de la época actual, el arte daba por supuesta la consonancia objetiva. En el momento en el que falta la consonancia interna y viene dada por una imposición exterior, o bien por un acto voluntario de decisión propia, lo que se obtiene de ello es una mera adaptación del compositor, algo heterónimo, que generalmente va en detrimento de la calidad de la música, volviéndose ésta simplista. Al quedar supeditada a niveles inferiores a los de la propia evolución de los hombres, la música se ve encerrada en las tendencias regresivas de la sociedad y asimilada al proceso de pérdida del individuo por la transición hacia la total administración. Para salvar las dificultades del componer hay que partir del objeto mismo: dar una rigurosa impronta a las composiciones de manera tal que éstas reciban una objetividad que pudiera tener algún sentido social, por problemático que ello pueda resultar.

Pero esto tan solo constituye una cierta orientación, no la solución de las dificultades. El artista, el compositor, ha de partir de su capacidad subjetiva de reaccionar, puesto que ser una persona dotada de musicalidad no es una mera propiedad subjetiva, sino que es la capacidad de inervar algo de las obligaciones objetivas de la música, en las que también se perciben las obligaciones sociales. Esa musicalidad de la que está dotada una persona ha de entenderse como su capacidad para percibir la objetividad de la música, su contexto estructural. Aunque es precisamente esa capacidad de reaccionar del sujeto la que parece haberse tornado problemática, debido a que el individuo es un fragmento del entramado social, y no un puro "existente en sí", lo que lleva a que su debilidad se esconda tras el abismo que se abre entre la reacción musical subjetiva y el nivel tecnológico objetivo. Para Adorno, la evolución general de la música a partir de aproximadamente 1920 supone un esfuerzo para elaborar, partiendo de la figura de la

objetividad musical (esto es, del material, del idioma y de la técnica), procedimientos para aliviar de su peso al sujeto, para "exonerar" a un sujeto que ya no tiene confianza en sí mismo dadas las dificultades. La exoneración significa una preponderancia de lo muerto, de aquello que es mera cosa externa y ajeno al arte, de lo que no ha pasado a través del sujeto⁷⁶. Ahora bien, los intentos de exoneración se basan en que a partir de la pura libertad, a partir de una actualidad omnidimensional del oído, apenas es posible dominar las dificultades del componer. Pero eso sólo fue posible hacerlo durante el breve período de la explosión de la Nueva Música, que abarca las obras del período medio de Schönberg comprendidas entre las *Tres piezas para piano*, op.11, y las *Cuatro canciones para canto y orquesta*, op.22, así como las obras compuestas en esa misma época por los jóvenes Webern y Berg. Estos tres músicos considerados los clásicos de la música moderna, no fueron entonces unos clásicos, debido a que no siguieron reglas establecidas desde fuera, sino que se apoyaron en su manera de reaccionar compositivamente, en la índole de su imaginación inmediata. Ejemplo de ello es la obra de Schönberg *Espera*, una de sus obras más audaces y avanzadas. Aunque ni siquiera Schönberg pudo soportar un componer puramente espontáneo, apoyado tan solo en sí mismo, no exonerado. Pudo haber intervenido en ello tanto el hecho de que a largo plazo no es posible conservar la inaudita espontaneidad de sus obras, como el hecho de que su consciencia crítica tropezase con diversas incongruencias e inconsecuencias cuya rectificación crítica no parecía posible más que por medio de un determinado proceso de racionalización⁷⁷. La técnica dodecafónica constituye para Adorno uno de los

⁷⁶ Adorno señala que el concepto de exoneración, tal y como lo hicieron suyo diversos portavoces de la *Jugendbewegung* musical, como Wilhelm Ehmann, así como diferentes músicos dodecafónicos norteamericanos, y tal y como por principio lo utilizó Arnold Gehlen en sentido positivo en su sociología antropológica, es un concepto incompatible con la idea de obra de arte perfectamente acabada, que es la idea en la que asegura confluyen esas técnicas.

⁷⁷ Las *Cuatro piezas para piano* de René Leibowitz aplican una racionalización de tal tipo al modelo de las *Cinco piezas para piano*, op.23 de Schönberg, que aún no son por entero dodecafónicas. Las piezas de Leibowitz trasponen las ideas de las piezas de Schönberg a la técnica dodecafónica, pudiéndose observar

fenómenos más destacados de exoneración de la Nueva Música. El procedimiento serial está destinado a proporcionar lo que el oído no puede ejecutar en cada instante. Cuando Webern compuso sus *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*, op. 9, una de sus obras más importantes, fue apuntando las notas ya aparecidas en esas breves piezas con la finalidad de evitarlas y emplear en su lugar notas aún no utilizadas evitando las repeticiones de sonidos. Esto sucedió hacia 1909, pero estaba ya implícita la idea de la técnica dodecafónica, aunque no su desarrollo sistemático. No resulta posible saber con exactitud dónde acaba la aportación del oído y dónde empieza la exoneración externa, pero es necesario aceptar un "fenómeno de umbral": que súbitamente la necesidad de racionalización se torna ajena, se enfrenta desde fuera al compositor y a su oído. Entonces se impone un orden a la música que no se sigue ya de los acontecimientos musicales. Y ese orden que racionaliza los acontecimientos de los que él mismo surge representa a su vez una especie de acción violenta contra ellos. Por eso no resulta casual que en los inicios de la técnica dodecafónica se utilizasen formas antiguas, a pesar de la incongruencia manifiesta de esas formas con el material sonoro atonal, como el hecho de que incluso dentro de la microestructura surgiesen de nuevo (a través del empleo de secuencias, de modelos rígidos rítmicos y otros recursos similares) elementos que acababan de ser desterrados.

Quizás el desarrollo del serialismo, que empezó tras la muerte de Schönberg, pueda ser interpretado como una crítica hacia esas incongruencias. El principio serial significa la eliminación de todo aquello que, estando preformado por la técnica dodecafónica, penetra como algo heterónimo en la composición: "la eliminación de todo lo independiente de la técnica dodecafónica, la eliminación de todos los vestigios materiales y estructurales del viejo idioma tonal". La corriente seguida por la llamada

una mayor congruencia y ausencia de fisuras, aportadas por el sistema de exoneración, así como una pérdida de la inmediatez propia de las obras del período medio de Schönberg.

Escuela serial radicalizó el principio dodecafónico, dado que lo consideraba como una mera reordenación del material sonoro, extendiéndolo a las diferentes dimensiones musicales y elevándolo a totalidad. Todo había de estar determinado: rítmica, métrica, timbre, forma... para los compositores seriales todo fenómeno musical es, en última instancia, debido a sus leyes acústicas, una relación temporal que puede ser reducida en la composición a un común denominador: el tiempo. Y cada nota, duración, silencio, altura, color... debería seguirse de manera rigurosa de un material primordial, lo más sencillo posible, de la serie empleada en cada caso.

Ahora bien ¿es posible identificar el tiempo físico objetivo (basado en el número de vibraciones y en las relaciones de los armónicos) con el tiempo musical, con el sentimiento de la duración musical (que se encuentra mediado básicamente por el sujeto)? Este es uno de los problemas abiertos para los compositores seriales y que ha sido tratado, sobre todo, por Stockhausen y P. Boulez. Aunque la verdadera aporía que se percibe desde el punto de vista filosófico es la de la idea como tal de la determinación total. Idea que se encuentra ya en la técnica dodecafónica, en la medida en que no parece percibirse en ella la razón de por qué han de estar rigurosamente determinadas unas dimensiones y sin embargo otras no han de estarlo. Entonces los serialistas estarían culminando una evolución, una tendencia de la historia de la música moderna: estarían llevando a cabo una progresiva racionalización de la música. Racionalización que habría alcanzado su culmen en la construcción integral, quedando el compositor a merced de la serie, encerrado en ella y eximido de cualquier otro cuidado. Pero entonces la "cosificación" ya apreciable en la técnica dodecafónica y la ausencia de potencia de una realización activa, auténtico constituyente de la música, se incrementan sobremanera hasta llegar a ser una amenaza que pretende destruir todo contexto provisto de algún sentido, y toda conexión musical reconocible y convincente.

El compositor queda sometido a una ley que le son ajenas, a la par que la música que compone se torna vacía, produciéndose una especie de "envejecimiento" de la Nueva música⁷⁸.

¿En qué situación quedó entonces el ámbito compositivo tras la eclosión del Expresionismo? La integración pareció convertirse en empobrecimiento, faltando los vínculos entre las sonoridades individuales, en las cuales se concentra todo. Se produjo una presunta compensación de la carencia del despliegue propio de la música a través de diferentes efectos de ruido, incluso de recursos ópticos. ¿Qué es lo que le queda a la música en el terreno de la composición: un excesivo afán por mejorar el material y el procedimiento, o un azar dejado en libertad? Estas son las dos posibilidades que se abrían para Adorno, a las cuales añadía el hecho de que el componer, en su conjunto, derivaba en ideología, con lo que a la música no le quedaba otra salida que la de seguir un criterio extremo: el "enmudecimiento".

Y así terminaba Adorno, en 1964, el epígrafe primero de su artículo "*Dificultades*"⁷⁹. Pero es precisamente esa exigencia de silencio la que ha de ser superada, dado que la propia esencia de la música nunca aceptaría tal destino.

En 1966 escribe el segundo epígrafe de *Dificultades*, al que subtitula *Para comprender la nueva música*, y que permite ahondar en el sentido que para T. W. Adorno tuvo la corriente musical iniciada en el siglo XX, a la par que subraya la importancia del vínculo entre el aspecto sociológico y el aspecto intramusical.

Aunque la sociedad, esto es, el aspecto social, goce de una independencia propia, también ofrece un marco para la música, así como para toda la práctica musical, es

⁷⁸ Cabe hacer una breve referencia a la reacción de J. Cage ante ese determinismo total de la Escuela serial. El "principio de azar" de Cage, esto es, la denominada aleatoriedad, pretendía ser una evasión de ese ideal de música integral, de ese total determinismo. El azar tiene y goza de un sentido polémico, y parece querer asemejarse a las provocaciones de los surrealistas y dadaístas. La aportación de Cage reside en que hizo perder la confianza en un ciego ideal de una dominación completa de la naturaleza dentro de la música (*Apéndice documental*, texto 19).

⁷⁹ Este primer epígrafe de *Dificultades* lleva por título "Para componer música", el segundo de los epígrafes, escrito en 1966 y que completa este artículo se titula "Para comprender la nueva música".

decir, que no puede tratarse de la recepción de la música dejando al margen esa estructura de conjunto de la que la música forma parte, porque una consideración tal, esto es, aislada de ese marco de conjunto, estaría también pensando en abstracto la posibilidad o imposibilidad de la recepción de la música. Una visión filosófico-crítica no puede marginar los problemas específicamente musicales, a no ser que tan sólo pretenda una exposición más o menos acertada de los mismos con independencia del sujeto y del objeto, sin tomar en consideración el lugar que éstos ocupan dentro de ese entramado problemático, así como la posibilidad de proporcionar un atisbo de solución a esa aporeticidad irresuelta.

Por otra parte, hay que tener en cuenta, que la denominada por T. W. Adorno "pseudocultura socializada", se muestra ya, desde un principio, reticente a comprender un arte que no se pliega a los cánones y mecanismos tradicionales y que además a menudo se enfrenta a ellos⁸⁰.

Así, la "seriedad estética" y la propensión a la distracción siguen direcciones opuestas. Esta propensión a la distracción ha ido poco a poco convirtiéndose en un "a priori" que impide todo diálogo, y lo impide incluso antes de llegar al conflicto entre la audición y el fenómeno expresivo de la nueva música.

El propio Adorno considera insatisfactorias las explicaciones proporcionadas ante la discrepancia entre la nueva música y su posible comprensión (incluyendo entre ellas trabajos suyos publicados antes de 1933 en *Der Scheinwerfer*⁸¹). Explicaciones en las que con frecuencia aparece el término "enajenación", y al cual, a partir de mediados del S.XIX, se asocia la idea de que la creciente autonomía del arte ha ido alejando a éste cada vez más de los hombres. De manera tal que la fisura que hay entre Heine y

⁸⁰ Es en la obra *Sociologica*, de Max Horkheimer y T.W. Adorno, donde este último expone su "teoría de la seudocultura", conferencia pronunciada ante la Asamblea berlinesa de la Deutschen Gesellschaft für Soziologie, en mayo de 1959, publicada en *Der Monat*, año 11, septiembre de 1959, págs. 30 y ss. (*Apéndice documental*, texto 20)

⁸¹ Revista de teatro de Essen.

Baudelaire en la lírica, también existe en la música, siendo *Tristán* el que la inaugura⁸².

Sin embargo, para Adorno, lo único que se está haciendo es utilizar para la explicación un hecho, la mera comprobación de ese hecho, con lo que si se elimina de ese argumento todo aquello que es lastre culturalista, lo que quedaría sería que

"los hombres son ajenos a la nueva música porque son ajenos a ella" (T. W. Adorno, *Dificultades*, p.134).

Por eso el propio Adorno pretende llegar más allá y evitar tratar el problema de una forma tan estéril que anularía todo posible intento de resolución, o cuando menos, de posible mejor comprensión. Sin duda alguna, en épocas pasadas, hubo un cierto consenso, una adecuación entre la experiencia musical y aquellos que la escuchaban (aunque tampoco en todos los casos resultó tan obvia como retrospectivamente se ha descrito), pudiendo afirmarse que esa pretendida adecuación se ha limitado a la "era de lo tonal", y en concreto se centró en la figura diatónica de la tonalidad. Ese ideal que defiende que la música ha de ser comprendida por todos parece gozar, él mismo, de un índice histórico-social: es un ideal democrático, difícilmente posible en un régimen feudal. En la época del feudalismo la primacía la tenía la función disciplinaria de la música, más que su comprensión por todos o su pretendido disfrute⁸³.

⁸² El *Tristán* al que hace referencia Adorno no es otro que *Tristán e Isolda* de R. Wagner, ópera ("drama musical") estrenada en Munich en 1865, que representa una historia de amor entre una princesa irlandesa y el sobrino del Rey Marke. La pasión es representada por Wagner con una fuerza que proviene de su nuevo lenguaje musical y de una orquesta también renovada y ampliada. Por otra parte, *Tristán e Isolda* es la primera de las óperas del nuevo estilo wagneriano (es decir, el primer "drama musical") en que el anterior estilo operístico queda reemplazado por un juego de motivos conductores, así como por una "melodía infinita" en la que no hay números formalmente independientes (*Apéndice documental*, texto 21).

⁸³ Ahora bien, conviene tener en cuenta que además de la música culta, que era la que perseguía ese ideal disciplinario, también existió todo el movimiento trovadoresco y de juglares que, precisamente, sacaron la música del ámbito de la corte, y llevaron hasta el pueblo el disfrute y la comprensión musicales.

Y sin duda fue *Tristán* un hito que marcó la ruptura de un consenso, abriendo una fisura, un abismo difícilmente salvable y que ha permanecido desde entonces. De una manera más o menos lenta han ido consiguiendo una buena recepción diferentes obras pertenecientes a la época posterior a la ruptura de ese consenso (que consideraba que la función principal de la música no era otra que la de mantener la disciplina), aunque esa recepción por parte del público tampoco debe ser valorada en exceso, dado que no implica comprensión. Así, hoy no tendría por qué haber escándalo tras la ejecución de cualquier sinfonía expresionista (por ejemplo de Z. Kodály), dado que el público ya está acostumbrado a la aparición de elementos novedosos, a la vez que muchas de ellas incluyen también otros elementos que disipan el posible choque y efecto que las sonoridades puedan causar en el oyente. Aún así, cabe suponer que esas obras, que tienen una textura en extremo difícil, no son comprendidas de un modo estricto, no son "oídas en su totalidad", como tampoco lo fueron en la época en que fueron escritas⁸⁴.

En este sentido, Adorno reivindica la necesidad de llevar a cabo un estudio serio y a fondo de la recepción que tuvieron las obras ya maduras de R. Wagner, dado que el público no captó la estructura misma de su música. Parece haber una cierta vaguedad en la percepción: la música escrita y el fenómeno realmente percibido no coinciden entre sí. Sugiere entonces Adorno una especulación sociológica similar a la que W. Benjamin llevó a cabo a propósito de Baudelaire⁸⁵: que, partiendo de la fisura, antes mencionada, posterior a la primera mitad del S.XIX, la música, en tanto que música moderna, se dirige a unos oyentes que no prestan una atención tan precisa y que, como consecuencia de ello (y esa es la extrapolación que sugiere Adorno) tampoco tienen una comprensión

⁸⁴ La sinfonía de Z. Kodály (1882-1967) representa un claro ejemplo en este sentido: *Sinfonía*; 3 movimientos: I: *Allegro*; II: *Andante moderato-attaca*; III: *Vivo*.

⁸⁵ Encontramos en la correspondencia entre W. Benjamin y T.W. Adorno una carta de este último fechada el 29-2-1940 (Nueva York) en la que se lee: "No sabe con qué entusiasmo he leído su *Baudelaire*, y ninguna de las fórmulas, telegráficas o abreviadas de otro modo, que han llegado a sus manos, es exagerada en lo más mínimo. Esto vale lo mismo para Max que para mí. Creo que no es ninguna exageración calificar este trabajo como el más completo que ha publicado usted desde el libro sobre el Barroco y Kraus (*Apéndice documental*, texto 22).

tan precisa⁸⁶. De modo que la manera de componer tendría en cuenta las modificaciones históricas del acto de comprender. Ahora bien, olvida Adorno que la revolución musical del S.XX buscaba modificar ella misma el acto de comprender, llevando al público a un terreno en el que la adhesión a los cánones habituales impediría la percepción de la auténtica estructura de la música. Es decir, que no es que las modificaciones históricas del acto de comprender influyeran en el modo de componer, sino que el mismo acto de componer fue el que indujo el cambio en la comprensión.

¿Y qué es entonces lo que podría explicar la gran fuerza de resistencia con la que la tonalidad se opone, en la consciencia de los oyentes, a la comprensión de obras que han sido consecuencia necesaria y lógica de la evolución inmanente de la tonalidad como lenguaje musical? El hecho de que el sentimiento de la tonalidad Mayor-menor estaría vivo antes de lo que hace creer el progreso del material musical. En el pre-consciente musical y en el inconsciente colectivo la tonalidad parece haberse convertido en una especie de segunda naturaleza, a pesar de ser ella misma, la tonalidad, un producto histórico.

Entonces, para percibir adecuadamente las dificultades que se oponen a la comprensión de la nueva música, es preciso plantearse de dónde proviene esa capacidad de resistencia de la tonalidad en tanto que lenguaje musical. La tonalidad fue en buena parte resultado de un proceso evolutivo no voluntario o dirigido, no fue un sistema sonoro meramente estatuido, sino que cumplimentaba de un modo muy preciso al concepto de espíritu objetivo. La tonalidad parecía establecer una mediación entre el

⁸⁶ Es en *Iluminaciones II*, donde W. Benjamin se centra en la figura del poeta Baudelaire, mostrándose el mismo, a la par, como poeta. "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuraciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia (*Apéndice documental*, texto 23).

lenguaje musical inmediato y unas normas cristalizadas en el interior de ese lenguaje. La corriente musical iniciada en el S.XX, ya desde las primeras obras escritas en una atonalidad más o menos consecuente, eliminó aquel equilibrio existente entre lenguaje y norma. La "nueva música" ya no consiste en unas reglas o leyes similares a las del lenguaje, ni tampoco es semejante a aquella que oyen los hombres de una manera pre-artística. En el ámbito musical la ruptura fue mucho más radical que la producida entre el lenguaje hablado y la lengua literario-objetiva. La diferencia que existe entre la tonalidad y el material emancipado del S.XX (esto es, el material de los doce tonos temperados dotados de iguales derechos) no es la diferencia superficial entre un sistema, entre un determinado esquema de ordenación y otro sistema o esquema de ordenación diferente, sino la diferencia entre un lenguaje sedimentado y un procedimiento que ha pasado ya por el tamiz de la voluntad consciente de la consciencia emancipada. La quiebra emprendida por la nueva música contra el consenso colectivo, es una característica esencial del nuevo material, aunque a su vez, ese nuevo material ha tenido su origen en las leyes que dirigen el movimiento de la música tradicional.

Pero sigue siendo en la fuerte resistencia de la tonalidad donde radica el núcleo de una explicación de la dificultad de la intelección de la nueva música. Se requiere comprender qué es lo que ha hecho que la tonalidad se convierta en una segunda naturaleza, y para la explicación de esto no basta su semejanza con el lenguaje, es necesario recurrir a la función que la tonalidad ha desempeñado durante largo tiempo: la de una cierta compensación entre lo general y lo particular en la música.

El problema de lo general y lo particular en música preocupa sobremanera a Adorno⁸⁷.

Mientras la tonalidad, al igual que el lenguaje hablado, contó con fórmulas más o menos

⁸⁷ En su escrito *Mahler. Una fisiognómica musical*, T. W. Adorno hace referencia a esa alternancia de modos mayor-menor de la que Mahler se vale en sus composiciones, asegurando que en esa alternancia se refleja la dualidad general-particular (siendo el modo mayor el que se corresponde con lo general, y el modo menor con lo particular). Asegura así que "La música de Mahler no expresa una subjetividad, sino

generales (sonido individual, sucesión de intervalos...) la tonalidad pudo ofrecer, apoyada en la combinación de esos elementos, un espacio a lo particular: a la expresión individual. Ya con anterioridad la tonalidad había organizado los fenómenos de manera semejante a como lo hacen los lenguajes basados en palabras. Pero a su vez, la tonalidad ofrecía la posibilidad de llevar a cabo innumerables combinaciones y, ante todo, de saturarse de expresión, permitiendo la fusión entre particular y general, incluso a veces lo particular podía surgir de lo general.

Por otra parte, Adorno apunta la existencia de una objetividad en la música tonal: los movimientos de las obras de los grandes compositores están basados en un número finito de "topos", de elementos más o menos rígidos, con los que están contruidos esos movimientos⁸⁸.

Así, el aspecto de la "organicidad", clave para el Clasicismo vienés, se muestra como un arte de la apariencia; la música se presenta como si lo uno evolucionase a partir de lo otro, sin que tal evolución suceda en un sentido literal, y es el arte del compositor el que enmascara ese aspecto mecanicista, y fue precisamente la reticencia hacia la mera agregación mecánica de elementos la que impulsó a que la música se liberara de ello, en tanto que constituía un impedimento para el libre ejercicio compositivo. La corriente

que en su música esa subjetividad toma posición frente a la objetividad. En la "manera" mayor-menor de Mahler es donde se concentra su relación con el curso del mundo; extrañeza con respecto a aquello que con violencia "rechaza" al sujeto; anhelo de la reconciliación final de lo interior y lo exterior. Esos rígidos momentos polares están mediados en el fenómeno musical, y su mutua penetración es lo que produce el tono. El menor –un menor neutralizado desde mucho tiempo atrás en la sintaxis del lenguaje musical occidental, un menor sedimentado como elemento formal – llega a ser espejo de la tribulación sólo cuando el contraste con el mayor lo resucita como modo. La esencia del menor consiste en ser desviación; si estuviera aislado no produciría ya ese efecto. En cuanto desviación, el menor se define a la vez a sí mismo como lo no integrado, como lo no asimilado, como lo que aún no se ha vuelto sedentario, por así decirlo. En el contraste entre ambos modos es donde Mahler, se ha coagulado de una vez por todas la divergencia entre lo particular y lo general. El menor es lo particular; el mayor, lo general" (T.W. Adorno, *Mahler. Una fisiognómica musical*, capítulo II "Tono", página 47, ediciones Península, Barcelona, 1999).

⁸⁸ También en la música bizantina medieval se sirvieron de una serie de grupos motivicos ya dados. Las iglesias orientales, careciendo de una autoridad central fuerte, desarrollaron diferentes liturgias en las distintas regiones. Aunque no existen manuscritos de esa música utilizada en los ritos orientales del siglo IX, se han extraído algunas conclusiones sobre la música eclesiástica oriental primitiva (*Apéndice documental*, texto 24).

expresionista fue la que dictó sentencia sobre la música tradicional. Por otro lado, una de las "ventajas" del "idioma tonal" era que desde J. S. Bach hasta el primer Romanticismo, no sólo abarcaba lo particular, sino que lo producía desde sí como esquema, como figura (por ejemplo, en Beethoven se puede percibir esa dependencia particular-general, en tanto que Adorno identifica la alternancia mayor-menor con general-particular; Audición de Beethoven, *9ª Sinfonía*).

Los problemas estructurales de la música, la relación entre lo general y lo particular en la música, constituyen manifestaciones de procesos sociales que acontecen en un nivel profundo. El restablecimiento de la tonalidad tal y como esta era concebida con anterioridad a su quiebra ya no resulta posible, dado que su caída supuso la eliminación de lo que tenía de represiva y de coartadora de la emoción individual⁸⁹.

De modo tal que la principal dificultad para la recepción de la nueva música parece encontrarse en el hecho de que la música moderna no conoce ninguna armonía preestablecida entre general-particular y que, además, tampoco le es lícito conocerla. Lo general, en tanto que abierto, se encuentra falto de un elemento esquematizador; y a la vez es problemático, es algo que hay que encontrar primero partiendo de la formulación de la emoción particular hasta la construcción del todo. La reticencia hacia las nuevas expresiones musicales proviene de la desaparición de esa armonía preestablecida entre lo particular y lo general, a la cual el oído ya estaba acostumbrado, y por lo que le resulta difícil la reconstrucción de los procesos específicos de la composición individual en los que se encuentra articulada en cada caso esa relación particular-general. Así, la historia de la nueva música puede ser concebida como una historia de intervenciones llevadas a cabo por la voluntad crítica y planificadora en ese mecanismo autárquico de

⁸⁹ Adorno señala que este problema se hace presente al pensar que los más relevantes compositores tonales: Bach, Beethoven, Mozart... tuvieron también un afán de disonancia pero que éste permaneció controlado por la utilización del bajo continuo.

la tonalidad. El intervencionismo estético, con todas las dificultades que acarrea consigo, existe en música desde el momento en el que ya no hay tonalidad.

Cuando lo general de la tonalidad deja de mantener la relación transparente con lo particular, pierde su substancialidad y se torna en una convención obstaculizadora⁹⁰.

El germen que dio lugar a la ruptura del consenso colectivo se encuentra en determinadas experiencias de lo musical, como pueda ser la aversión hacia el hecho de que un pensamiento musical ya dicho, sea repetido dos o tres veces... Para Schönberg este recurso no es más que la consciencia cosificada que trata de ocultar las condiciones sociales reales, pasando por encima de ellas. Schönberg, defensor de que el arte no debe ser un ornamento, sino ser verdadero, esta promoviendo la acusación contra esa consciencia cosificada. La negación a no admitir y no comprender las nuevas corrientes musicales es uno de los recursos de que la consciencia cosificada se vale para defenderse. Por lo que, justo aquello que en el arte es la voz de la sociedad, esto es, la expresión de las realidades y necesidades sociales que la nueva música persiguió con la incorporación de las disonancias, es para la propia sociedad, abominación, que se convierte en una traba para escuchar la nueva música.

A su vez, la mayor resistencia hacia la nueva música parece hallarse en particular en el género operístico, dado que ese es el lugar, como bien señala Adorno, de los "consumidores de cultura" (que eluden una coactualización espiritual activa y reciben pasivamente lo siempre idéntico) y por tanto lugar propicio para la no aceptación de la nueva música. La "ópera moderna" contiene en sí una serie de contradicciones irresolubles, debido a que la concepción tradicional de la misma resulta inconciliable con los elementos y medios de la nueva música⁹¹. Y es en el ámbito del teatro donde la

⁹⁰ Ese es el sentimiento que producía ya desde hacía tiempo, la fórmula cadencial clásica: 4º, 5º, 1º.

⁹¹ Schönberg abandonó con sus dos obras en un acto, *Espera* y *La mano feliz*, ese ideal de ópera, como también lo hizo Stravinsky con *Renard* y *La historia del soldado*, aunque de un modo menos brusco.

música se ve inclinada a unirse de una manera más estrecha con los espectáculos experimentales.

Pero la dificultad para la no comprensión de la nueva música radica en la falta de una lógica musical análoga a la lógica discursiva, aunque es esa misma lógica la que constituye por sí misma una ofensa para la consciencia de los oyentes. A través de sus caracteres técnicos, la nueva música se opone, con las disonancias e intervalos abruptos, al concepto tradicional de armonía, que es un concepto ideológico-espiritual, y que actúa como recordatorio de aquello que encubre el carácter afirmativo de la cultura. Y es que, para Adorno, la euforia en contra de la nueva música forma parte del síndrome psico-social de la personalidad vinculada a la autoridad; ese tipo de personalidad odia lo divergente y considera que todo ha de ser nivelado. Por lo que, la nueva música, en tanto que ella es divergencia absoluta, plantea el problema de que apenas puede ser entendida sino en relación con aquello de lo que diverge. Los reacios a las nuevas expresiones musicales muestran un rechazo hacia lo extraño, una reacción previa a los contenidos y estructuras; reacción tanto más exacerbada cuanto menos se deja aprehender el contenido, cuanto menos coincide con la experiencia habitual. El Expresionismo musical no viola tabúes, como ocurre con la literatura de vanguardia, sino que lo que hace es ofender "el entendimiento *a priori* con el mundo"⁹², de ahí el rechazo y la reticencia. A la vez que, la disminución de aquellos que son arrastrados al campo de acción de la música, aquellos que son afectados por la música, unido a los cambios estructurales de la sociedad en su conjunto, llevan a una distorsión en la actitud hacia la música, y no sólo hacia las nuevas expresiones musicales, también hacia las antiguas, siendo la propia cultura la que ofrece una barrera para la comprensión y aceptación. Por otra parte, lo que también ha decaído es la comprensión de la gran

⁹² T. W. Adorno, *Para comprender la nueva música*, p.146.

música de cámara, que va desde Haydn hasta A. Webern, siendo la capacidad para escuchar y oír música de cámara, un presupuesto básico para entender la nueva música, porque es en la música de cámara donde se puede aprender a reaccionar con una rapidez concentrada, que es lo que la nueva música exige para poder apreciar lo que de específico y articulado acontece en ella.

Pero el problema se encuentra en el contraste entre la evolución de la música misma y la evolución de la estructura antropológica de los individuos: mientras que la nueva música expresa la dimensión de la felicidad y el sufrimiento, la capacidad para captar lo extremo, lo que aún se halla preformado, y defiende esto para intentar salvar lo que es destruido por el aparato del mundo administrado, los oyentes, ya socialmente preformados, no son capaces de tener esa experiencia.

Para la comprensión de la nueva música se requiere de un esfuerzo, no del saber abstracto, ni tampoco del conocimiento de determinados sistemas o teoremas, o procedimientos matemáticos... lo necesario es un "oído especulativo": la capacidad para co-oír lo divergente, y fundar unidad, co-actualizando en la multiplicidad. Por eso mismo la música moderna ha tenido su germen en la emancipación de la pluralidad de voces independientes de la polifonía liberada de ataduras.

Cabe entonces plantearse: "¿cuál es el contenido propio de la música?"; un contenido crítico que, aunque antitético a la sociedad, también quiere llegar a los individuos, dado que, a pesar de poder ser considerada hermenéutica en alguna de sus figuras, la música contiene un elemento social, y se encontraría amenazada por la irrelevancia en el momento en que careciera de todo vínculo con lo público. Tanto la intención de ser comprendida, como el recelo a ser comprendida, resultan consustanciales a la música. Y esta aporética contradicción sólo puede ser expresada, que no superada, por el pensamiento, para que sea la propia fuerza musical la que eleve la comprensión más allá

de la indiferencia y de la hostilidad, la que induzca un posible entendimiento en quienes son incapaces de percibir más allá de lo meramente aparente. Es por eso por lo que el Expresionismo debe triunfar no sólo como forma, como estructura o fórmula musical, sino como espíritu, como sentimiento pleno en toda sociedad y en toda época, para así elevar la fortaleza de la música a verdadero adalid en la reivindicación de libertades.

Por todo esto, es decir, por ese poder de lucha que subyace a la expresión musical, una comprensión de la música que sea más que mera información, podría identificarse con la capacidad de percibir conexiones musicales, de apreciar su articulación y desarrollo como una unidad plena de sentido. Esto es lo que, precisamente, significa el concepto de "audición estructural", oponiéndose a la ingenuidad presa en lo momentáneo. Una audición no estructural, esto es, atomizada, pasiva y por lo tanto impotente, lo que hace es entregarse a lo instantáneo, a una sonoridad aislada, a una melodía agradable y fácil de retener... esa audición no estructural es una audición pre-artística, carente de la capacidad de síntesis subjetiva, lo que la impide también apreciar la síntesis objetiva propia de toda música organizada. La percepción atomizada elimina todo aspecto espiritual y sensible de la música.

Fue el propio Adorno quien, con el concepto de "audición atomizada" (en *Pequeña herejía*, 1965), puso de manifiesto la necesidad de una experiencia y de una íntima comprensión de la música. Es en la música con una organización sumamente elevada, que es a la que se orienta más esa íntima comprensión, donde se encuentra la totalidad como devenir y no como un formalismo que las partes pretendieran re-llenar. La esencia propia de la totalidad musical consiste en que consta de diferentes partes cuya sucesión tiene un fundamento que es lo que da razón a la totalidad, y la aprehensión de esa totalidad, que se prolonga en el tiempo, se produce en las secciones que se van

sucedendo. La articulación de la totalidad, su división en diferentes partes, impide que ésta se diluya en la identidad consigo misma, es decir, que la totalidad se articula a través de relaciones tanto retrospectivas como prospectivas, a través de la distancia y la proximidad. Una adecuada comprensión de la música exige y requiere que se lo que se exprese en el momento presente sea relacionado con lo acaecido y con lo que acaecerá, con lo pasado y con lo "venidero". La inmediatez propia del presente puro se prolonga y permite establecer la relación con la totalidad, con lo mediado. Una mirada unilateral dirigida hacia la totalidad induciría una atrofia de los aspectos individuales, que son aquellos que proporcionan vida a la totalidad musical. La totalidad que se percibe sin atender a los detalles, a los aspectos parciales, así como a las relaciones de articulación, no constituye una auténtica totalidad, sino que más bien representa algo abstracto, esquemático y estático. A esa percepción reactiva que somete inmediatamente la espontaneidad impulsiva de la música a una disciplina, corresponde la actitud de buena parte de los siglos XVII y XVIII. En la actualidad es necesaria la atención a los detalles musicales como concreción y complemento de esa "audición estructural". Desde la época del bajo continuo, el contenido de verdad del desenvolvimiento histórico llevado a cabo por la música, pareció exigir ese giro, ese movimiento hacia la concreción de la estructura. Ese desenvolvimiento histórico es percibido como una dialéctica entre lo general musical y lo particular musical; como el esfuerzo inconsciente realizado por el espíritu objetivo con la finalidad de dominar la divergencia existente entre el contenido musical y la forma, y para tratar de reconciliar ambas realidades⁹³. En esa dialéctica el

⁹³ Esta divergencia entre contenido-forma, que dio lugar a un debate en el siglo XIX, Adorno señala que coincide con la que se produce entre sociedad e individuo. El Romanticismo y la poesía llenan a la música de un contenido extramusical, así como de un determinado sentimiento, una idea o un programa expresivo (*estética del sentimiento o de la expresión*), en especial a partir de Berlioz, Liszt y Wagner. En el otro extremo se situaban desde mediados de siglo aquellos que defendían la música "absoluta", como Brahms y el crítico Hanslick (*estética formalista*). Para Hanslick la música expresa sentimientos pero no determinados, así escribe: "el contenido de la música son formas sonoras abstractas". Sin embargo, en la *cualidad formal* de la obra de arte musical se unen en su esencia contenido y expresión, deseo de

detalle representa lo individual, mientras que la totalidad representa lo universal, esto es, representa lo aceptado socialmente, a pesar de que por ejemplo, en el culmen del Clasicismo de Viena, las formas fueran generadas por un sujeto libre. Paso bastante tiempo hasta que el sujeto pudo encontrarse también presente en la construcción de la totalidad, ha sido recientemente cuando se han comenzado a vincular ambos extremos en la música. Ahora bien, ¿constituye esta tendencia un ideal?, ¿esa completa integración no fomenta la aniquilación de ambos aspectos más que su asunción en algo superior?. Una estructura impuesta de manera previa y dictatorial se convierte en algo convencional, carente de la objetividad propia de un lenguaje musical que trascienda a la obra individual. Pero esa reconciliación, esa fusión entre lo general y lo particular no será fácil de conseguir mientras la realidad extra-estética esté irreconciliada. La situación real frena lo que en la obra de arte se alza más allá de la sociedad; la reconciliación no ha de ser tan solo una imagen, porque eso la debilitaría y la haría poco plausible. Es así, que la audición estructural de la música contiene: 1) la consciencia (espontánea) de la no-identidad entre el todo y las partes; 2) la síntesis que vincula ambas realidades. Fue con Beethoven con quien se alcanzó la identidad, el equilibrio, porque las partes seguían la pauta marcada por el todo, estaban pre-formadas por el todo (lo individual se convierte en el todo, a la vez que el todo aniquila a lo individual), siendo la tonalidad la instancia posibilitadora de tales estructuras. Sin

comunicarse y representación. La música italiana resultó vital y espontánea, sin pretensiones de mayor trascendencia, frente a la música de un hondo contenido poético. Es la complacencia en el sonido.

Así sucedió en el estilo del "bel canto", que en el siglo XIX dio paso a un estilo más dramático (por ejemplo Rossini escribe todas las notas de adorno).

En el fin del siglo XIX aumentan el subjetivismo, el culto al genio, la técnica y el perfeccionamiento, resultando ya inevitable una ruptura. Sin embargo, hubo importantes aspectos musicales que decayeron llevados por la tendencia general del siglo XIX a la superficialidad (un ejemplo de ello se encuentra en la música ligera y de salón; como la pieza de salón *Oración de una doncella* (1851), que alcanzó una edición de millones de ejemplares. En lugar de una melodía inspirada suenan acordes desarrollados con una ornamentación final, y con octavas y un bajo ampliados mediante la utilización del pedal. El efecto que se produce es el de un decadente "romanticismo de salón", el de un sentimentalismo, más que el de un verdadero sentimiento, dando lugar a lo que ha sido denominado "kitsch" musical).

embargo, con el derrumbamiento de la tonalidad, así como con el conocimiento de su principio rector, desaparecieron tales posibilidades.

La auténtica totalidad musical es, al mismo tiempo, proceso y resultado, y no ejerce el predominio de la forma. Así es que la vía que lleva a la comprensión del todo habría de ser tanto una vía ascendente (de lo particular al todo), como una vía descendente (del todo a lo particular). Y la experiencia musical se ve remitida a estas vías en tanto que no existe una forma trascendente a la que el oído tenga que plegarse. Esa experiencia tendría entonces como medio la fantasía exacta, en tanto que esa permite la apertura a la riqueza de lo individual, en lugar de apresurarse violentamente hacia el todo. Y dado que el todo y lo individual no llegan a una fusión total, lo individual reivindica y obtiene un derecho propio.

En este sentido, Adorno alude a la obra de W. Benjamin *Calle de dirección única (Einbahnstrasse)* en la que está contenido el siguiente aforismo:

"En mi obra las citas son como ladrones junto al camino, que de repente le surgen armados y despojan de convicciones al paseante ocioso".

Esa misma fuerza polémica parece también suscitarse en las "citas musicales", porque la claridad, la luz de la belleza de los detalles particulares, al ser percibida, borra el aparente brillo con que la cultura recubre la música. Ese brillo se comprende bien con el aspecto dudoso de tal cultura: ese brillo trasluce que esa totalidad equivaldría a la felicidad hasta entonces negada a la humanidad. Ahora bien, ¿no será en el compás disperso, en la irrupción de lo "otro", en la expresión sin trabas, más que en la totalidad, aquello en lo que queda reflejada la imagen cultural?

Para despojar a la música de todas las reglas establecidas de antemano, para desasirla de todo arbitrario vínculo impuesto por el espíritu, de toda arquitectura y de toda simetría, se requiere del arte más extremo de la técnica compositiva, de la más alerta consciencia crítica, de la más consciente disciplina formal...

Por ello, la reflexión sobre la música no es una mera reflexión acerca de lo que ocurre en la composición, en la interpretación y en la recepción de la misma, sino que, más bien, se trata de un momento constitutivo de la música en sí. En la medida en que la música no queda plegada al substrato acústico que le sirve como apoyo, sino que surge a través de la configuración categorial de lo percibido, y un cambio llevado a cabo en tal sistema categorial supondría una modificación inmediata de ese substrato.

De este modo, cabe señalar las principales dificultades que se derivan como consecuencia lógica de las reflexiones adornianas.

1ª) En primer lugar, la tesis de que el concepto de obra es la categoría central de la música no constituye una afirmación firme, debido, por un lado, a las innovaciones propias de la música más reciente, y por otro lado, por la influencia de la crítica ideológica. Esto es, la aparición de "formas abiertas", en las que el oyente construye en lugar de recibir aceptando sin más el modelo, unida a la desconfianza respecto de los fenómenos de alienación, conducen a la supremacía del proceso musical en sí. Ese proceso se traduce en la relación entre proyecto y audición, entre el proyecto de composición que se ejecuta y la audición que le proporciona categoría; y esa relación, a su vez, ha de ser una interacción y no un sometimiento de intérprete y oyente a los dictados del compositor. La existencia de una "autoridad" en la obra despertaría la desconfianza en tanto que se percibiría en ella un afán por impedir una apreciación de la obra sin trabas externas.

2ª) En segundo lugar, la tesis de la primacía del proceso musical respecto de la obra entendida como máxima de la historiografía musical, también presenta deficiencias. A) desde el punto de vista filosófico no resulta adecuada la equiparación entre objetivación (es decir, la realización de una determinada intención compositiva en una obra o texto) y alienación. Lo correcto sería apuntar la crucial diferencia entre objetivación y cosificación; B) es difícil que un historiador logre reconstruir un suceso musical del pasado (en el que interactúan texto, ejecución y recepción) de forma diferenciada con respecto a los resultados del análisis de una obra; C) tampoco la "forma abierta" es más apta que la "forma cerrada" para convertirse en principio categorial que abarque y regularice la historia y la reflexión acerca de la música.

Nos encontramos con que la música no siempre ha sido "obra" en el pleno sentido de la palabra, lo cual no significa que la "obra musical" percibida como "modelo" por el oyente no sea una forma legítima de existencia, dado que no es un "modus" deficiente basado en la abstracción del proceso musical.

3ª) En tercer lugar, resulta necesario recordar la máxima de que la comprensión de lo que es emerge del conocimiento de cómo se gestó, premisa que se sacrifica con el concepto de historicidad. En lugar del elemento de confirmación contenido en la categoría de historicidad (en tanto que base y fundamento del presente), el primer plano lo ocupa el factor crítico: las situaciones admiten que se las transforme y se las revolucione, en la medida en que son de origen histórico y no producto de la naturaleza. La consideración del pasado, desde la perspectiva de la mutabilidad, ha de inspirarse en la máxima según la cual una cosa no es tanto resultado de su origen (que ya ha quedado alejado) como la esencia de las posibilidades que ella misma encierra; con lo que lo decisivo no habría de ser lo que ha sido de ella, o incluso lo que es, sino lo que puede llegar a ser, lo que en sí hay de apertura hacia el devenir.

4ª) En cuarto lugar, en el presente se percibe entonces ya el contorno, más o menos difuminado, del futuro al que se aspira. Un posible regreso momentáneo a los materiales o elementos tradicionales se vería legitimado como apoyo o ilustración del proyecto futuro, y por tanto se rescataría desde una perspectiva. Determinados motivos, transiciones, recursos, etc., y en definitiva, aquellas formas musicales que permanecían discriminadas, aparecen tanto en la pretensión de una música sin ataduras, como la perseguida por Ferruccio Busoni en 1907 en su *Ensayo de una estética de la composición (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst)*, como en la teoría de la prosodia musical apuntada por A. Schönberg en su tratado *Brahms the Progressive*; ambos anticipan así el estado de la música en que ésta, lejos de seguir reglas heterónomas logre mostrar su auténtica esencia⁹⁴.

5ª) En la historia de la música, el cambio de punto de vista en lo que respecta a la acentuación del futuro en lugar del pasado, como categoría básica, lleva a que no sean solamente las "grandes obras" (las que destacan entre la multitud de lo producido) sino también las inabarcables cantidades de la denominada "música trivial" (que constituyen buena parte de la realidad de la música cotidiana) las que pertenezcan a la "historia en su sentido total". Entonces, ¿cómo ha de ser juzgada y enfocada una pieza de música "trivial", como "obra", o como "hecho social", como factor parcial de un proceso o estado social? Una historia musical de la obra o de la composición, que tenga como sustrato el concepto moderno de arte, debería completarse con una historia social que comprenda un producto musical sobre la base de su función.

⁹⁴ C. Dahlhaus asegura que los revolucionarios contemporáneos son "historicistas", en la medida en que consideran a la historia "como algo que puede fabricarse" y en que extraen de las "tres potencias" de Jacob Burckhardt (Estado, religión y cultura) la consecuencia de que la mutabilidad, de la cual hablan los historiadores, es practicable. Eso los diferencia de los rebeldes de siglos anteriores. El polo opuesto del "historicismo" de los revolucionarios está representado por el tradicionalismo de los conservadores: ese aferrarse a la "antigua verdad", que no sólo les parece valedera porque es antigua, sino porque consideran que siempre fue válida por ser verdad. (C. Dahlhaus, *Fundamentos de Historia de la Música*, p.16).

La decisión (metodológica) entre la historia de las obras y de las técnicas, y la historia social y de la función no depende tan solo del "interés del conocimiento", sino que también está pre-determinada parcialmente por los hechos musicales mismos. Según la época, ámbito o género resultará más apropiado aplicar una historia de la obra o una historia social (o mejor un procedimiento intermedio que tendrá en sí una determinada inclinación). Así, las obras de J.S. Bach no sólo pudieron ser interpretadas en el siglo XIX como paradigma de la música absoluta, sino que además, esa interpretación las elevó a un rango superior de grandeza histórica del que carecían en el siglo XVIII para la conciencia de sus contemporáneos⁹⁵. Sólo llegaron a ser "re-descubiertas", en cierto sentido, gracias al cambio de significado al que se las sometió.

6ª) La historia de la música, en tanto que historia de las obras, esto es, en tanto que historia cuyo núcleo está fundamentalmente trabado por las obras en sí mismas, tiene como base, como esquema organizador, la idea de arte autónomo. La orientación conforme al principio de la novedad y de la originalidad lleva a que la evolución musical sea descrita como la historia original de la obra de arte autónoma, personal, irrepetible, basada en sí misma y existente por sí misma. Desde la perspectiva de la "lógica musical", del trabajo acerca de motivos y temas, de la evolución y construcción de contextos armónicos y tonales diferenciados, la música sería descrita, sería percibida, como una formación de medios con los que justificar la "autonomía musical", la pretensión de ser apreciada por sí misma.

⁹⁵ El concepto de "música absoluta", pese a su gran importancia para la historia interna de la música en el siglo XIX, que en el siglo XX derivó en una historia externa, procede del Romanticismo alemán, y su "pathos" (la asociación de la música "desprendida" de textos, programas y funcionalismos con la expresión o el presentimiento de lo "absoluto") se debe a la poesía y a la filosofía alemanas de 1800, lo cual se percibe en Francia, como muestra un escrito de Jules Combarieu, de 1895, según el cual el "penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots" es algo recibido por los franceses a través de las "fugas y sinfonías alemanas". Por eso, si la idea de la música absoluta estuvo en un principio limitada tanto en su alcance regional como en su alcance social, su característica histórica es más vasta que restringida. La estética musical originaria de la "moderna sociedad burguesa", tal y como estaba constituida en Alemania en el siglo XVIII, era opuesta a la idea de música absoluta, cuyo carácter social no puede ser reducido a una sencilla fórmula (*Apéndice documental*, texto 25).

7ª) En lo que respecta a la continuidad del proceso evolutivo musical, ésta no se hará evidente hasta que no se perciba la necesidad, surgida del método, de atender a la afinidad entre las etapas finales de cada época: Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Expresionismo... la mera yuxtaposición, la mera apreciación o descripción de estilos de una forma totalmente aislada, desvinculada, impide la aprehensión del verdadero sentido de las rupturas, de las quiebras en el seno del proceso evolutivo. Se requiere atender a los elementos que subyacen a cada una de las tendencias para encontrar el germen a partir del cual surge la necesidad de quebrantar un universo estructural imbricado en una tendencia.

Cuando la reflexión acerca de la obra, de su estilo, de su constitución, de todo aquello que ella contiene en sí, se aproxima a la simple consideración histórica, entonces la configuración propia, en este caso, de la obra musical, se convierte en un elenco de materiales cuyo centro de gravedad está fuera del arte.

Entonces, y tras haber atendido a los escritos musicales de T.W. Adorno, y haber analizado y reflexionado acerca de las aporías surgidas como consecuencia de esa apertura de un espacio gnoseológico en el seno de la Teoría Crítica, en el que poder abordar cuestiones esenciales relativas al ámbito estético-musical y su vinculación con la necesidad individual y colectiva de reivindicar las libertades para la sociedad, cabe afirmar que la música es un objeto filosófico legítimo y que el pensamiento sobre la misma ocupa un lugar entre las disciplinas inquisitivas. Por lo que la exclusión de la reflexión estético-musical del ámbito filosófico, constituiría una pérdida de elementos indiscutiblemente indispensables para comprender la esencia misma del ser humano (en el sentido en que en el ámbito estético-musical se ponen en juego: la realidad, el sentimiento, la fuerza expresiva, la parcialidad y la totalidad del ser... y, en definitiva,

todo aquello que forma parte tanto de la existencia "ficticia", como de la existencia real).

Lenguaje musical

El carácter eminentemente expresivo de la música induce a reflexionar sobre la relevancia filosófico-crítica de tal expresión musical.

La música, en tanto que sucesión temporal de sonidos más o menos articulados, que son más que simples sonidos, es semejante al lenguaje. Y cuanto más elaborada sea la música, más enfáticamente expresará aquello que ha de decir, siendo su semejanza con el lenguaje la que abre el camino de la interioridad. Ahora bien, esa semejanza parece extenderse desde el todo de la textura organizada de los sonidos significantes, hasta el mismo sonido singular, esto es, hasta el tono, que representa el umbral de la existencia, la pureza portadora de expresión.

Por otra parte, una posible analogía con el habla proviene de su forma concreta de articulación; contiene frases, sintagmas, periodos, puntuaciones...también pregunta, exclama, subordina oraciones..., y en este sentido el gesto de la música se elabora a partir de la voz que habla.

Ahora bien, la relación entre música-lenguaje se ha convertido en una relación crítica, porque aquello que la música dice se encuentra determinado y a la vez oculto en la afirmación, pero sin separarse por completo del lenguaje significativo, dado que una música carente de significación, esto es, la mera textura fenoménica de los sonidos, sería algo así como una acústica caleidoscópica. Aunque también dejaría de ser música si en ella no hubiera más que el absoluto significar. Anuncia una y otra vez que en ella

hay significado, pero la intención es al tiempo una intención esencial pero velada. La musicalidad tiene su origen en la interiorización de las intenciones relampagueantes, pero sin perderse en ellas, frenándolas de algún modo; así es como se construye la música como estructura, el continuo musical.

Llegamos así a un punto importante señalado por Adorno, el problema de la interpretación, exigida tanto por la música como por el lenguaje, aunque de diferente forma:

- 1) en el caso del lenguaje interpretarlo significa entenderlo;
- 2) en la música la interpretación es acción, ejecución, que retiene la semejanza con el lenguaje como síntesis, a la vez que la anula en cada elemento singular.

Así es que, la idea de la "interpretación" no es accidental a la propia música, sino que le pertenece, forma parte de ella, en tanto que ejecutar una obra correctamente significa hablar su lengua con corrección. Por eso un acto comparable al musical en el lenguaje significativo va más allá de la comprensión de su significado. La totalidad, la forma musical, no se deja apenas desvincular del intento de prestarle al medio carente de juicio el gesto del juicio. Así, la diferencia entre música y lenguaje no se explica por los rasgos singulares, sino por el todo, por la totalidad de la composición, más aún, por su tendencia, por su orientación, por su "telos".

La música se diferencia de la simple sucesión de estímulos sensoriales porque ella es un entramado pleno de sentido, una trama estructurada, en la que nada se encuentra aislado, sino que todo está en contacto físico con lo próximo y en contacto espiritual con lo lejano. Esa trama no lo es de sentido como la que funda el lenguaje significativo, debido a que la música como totalidad rescata las intenciones gracias a que en el instante que las derrumba se dispone a la evocación de lo no intencional. El todo se realiza contra las

intenciones, las integra mediante la negación de cada una, ya que no pueden ser fijadas, pareciendo casi una trama carente de sentido. Entonces la sustracción de todo sentido resulta de un intento propio: es como si el nombre fuera incomunicable. Una estética consecuente de la expresión pone de relieve que, dado que la música no queda agotada en las intenciones, tampoco se encuentra ninguna en la que no figuren elementos expresivos. En la música también la ausencia de expresión llega a convertirse en expresión porque el contenido musical es la plenitud de cuanto subyace a la gramática y la sintaxis musical, cada fenómeno musical lleva más allá de sí mismo. El pleno sentido musical aflora cuando más completamente determinada está la música y no tan solo por el hecho de que sus momentos singulares sean expresión de algo simbólico. De ahí que la semejanza música-lenguaje, lenguaje-música, se produzca por el propio distanciamiento.

Ahora bien, la música es una forma velada de conocimiento, tanto para sus posibles conocedores, como para sí misma. En la música misma, música y lenguaje tienden el uno al otro, no siendo ella (la música) reductible ni a mero ser-en-sí de sus sonidos, ni a mero ser para el sujeto. No se deja disolver por el sujeto ni por el objeto (de ahí su vínculo con la forma discursiva), sino que ambos, sujeto y objeto, se hallan mediados en ella.

La equiparación entre la emancipación de la disonancia, y la creciente necesidad de expresión es un acierto, que queda constatado y confirmado por la evolución que tuvo lugar desde el *Tristán*, pasando por *Electra*, hasta *Erwartung (Espera)* de Schönberg. Ya en una de las primeras obras de Schönberg, *Verklärten Nacht, Noche Transfigurada*,

un acorde representa un violento papel para los cánones establecidos tiempo atrás, no está permitido conforme a las reglas de la teoría de la armonía⁹⁶.

Este acorde, cuya resolución puede llevarse a cabo de diferentes maneras, aparece diversas veces en momentos cruciales de la forma a lo largo de *Verklärten Nacht*, produciendo cesuras en el idioma. También ocurre algo semejante con el procedimiento que Schönberg sigue en la *Primera sinfonía de cámara* (esta vez con un acorde de cuarta). Pero en estos sonidos lo verdaderamente esencial no es su valor expresivo: es el contexto lo que es mucho más expresivo y semejante al lenguaje. La conciencia crítica de la forma del compositor es como un fluir carente de resistencia de uno en otro. El cromatismo tiene un material musical que no contiene en sí "contrafuerzas" de articulación tan fuertes como su exigencia de forma plástica, de "lógica" constructiva.

Esa nueva armonía que surgió con Schönberg, tuvo su germen tanto en el elemento de la ausencia de expresión en sentido enfático, como en la expresión; tanto en lo hostil al lenguaje, como en lo lingüístico, aunque ese elemento de hostilidad al lenguaje servía para la articulación del todo. Si esa armonía disonante no hubiera buscado también lo carente de expresión, no hubiera sido posible su transición a la técnica dodecafónica, en la que en principio se produce un retroceso de los valores lingüísticos en favor de los constructivos, poniéndose así de relieve el entrelazamiento de momentos antitéticos.

Si la semejanza música-lenguaje, lenguaje-música se manifiesta por el alejamiento, es debido al movimiento inmanente de la música, y no por sustracciones o asimilaciones con presuntos modelos musicales prelingüísticos (que siempre acaban siendo fases anteriores del proceso de semejanza entre música y lenguaje).

⁹⁶ Es un acorde de novena en modo mayor, en una inversión que sitúa a la novena en el bajo, de manera tal que el tono que resulta, la primera de aquella novena, viene a ponerse sobre ésta, mientras que la novena se oye como tapadera de la tónica.

Hubo dos diferentes direcciones, contrarias, que trataron de abolir tal semejanza entre la música y el lenguaje. Por un lado Stravinsky, con su recurso a modelos arquitectónico-musicales alejados del lenguaje. Por otro, la propia música pretende desasirse por completo de la historia: eliminar los elementos lingüístico-musicales y crear las relaciones entre los sonidos en base a proporciones objetivas, casi matemáticas. El proceso de composición consta entonces de diagramas, en lugar de notas; de ecuaciones de sonidos que se producen electrónicamente, y que suponen la sustitución del acto mismo de componer.

Las consecuencias que la música ha tenido que "sufrir" por esa semejanza con el lenguaje, ha llevado a que ésta no pueda quedarse en la mera negación abstracta de tal semejanza. El carácter enigmático de las artes también se encuentra en la música, esto es, dice algo que se entiende y que, sin embargo, no se entiende. La posibilidad de salir de la apariencia reside en la irrenunciabilidad a una verdad no aparente por parte del arte mismo.

Después de la caída y ruptura del universo de las formas heredadas de la tradición, fue la adaptación al lenguaje la que permitió que la música conservara parte de la fuerza que poseyó cuando Beethoven trató de vincular nuevamente el sujeto autónomo con las formas tradicionales de la subjetividad. La lingüistización de la música llevada a cabo por R. Wagner le confirió una profunda dimensión, una dimensión abismal, elevando el material musical a niveles expresivos insospechados⁹⁷.

⁹⁷ Uno de los compositores más destacados de ópera alemana, a la vez que figura crucial en la historia de la música del siglo XIX fue R. Wagner (1813-1883), su importancia fue triple: llevó a la perfección la ópera romántica alemana de forma muy similar a como lo hiciera Verdi con la ópera italiana; creó una nueva forma, el "drama musical", y en el ámbito del lenguaje armónico de las últimas obras desarrolló las tendencias románticas hasta culminar en la disolución de la tonalidad clásica. Incluso, los trabajos de Wagner ejercieron gran influencia sobre el pensamiento del siglo XIX, y no sólo en lo que respecta a la música, sino también en las esferas literarias, teatrales, y en las cuestiones políticas y sociales (*Apéndice documental*, texto 26).

La concepción de la "gran música", de la música como algo serio y no como un simple ornamento o divertimento, sobrevivió al S.XIX gracias a esa lingüistización wagneriana, a la vez que tanto R. Strauss primero, como Schönberg más adelante, se sirvieron de los logros wagnerianos para la elaboración del material musical. Parece entonces que es la música que una vez fue lenguaje, la que puede llegar a trascender esa lingüisticidad.

Un ejemplo de ello se encuentra en las óperas de A. Berg, en las que, como bien apunta Adorno, hay dos principios que se alternan: 1) una lógica musical autónoma; 2) lo lingüístico-musical wagneriano. La música de A. Berg supuso la afirmación de la diversidad de los contenidos musicales singulares que logran esa unidad como resultado y la convierten en una unidad sustancial; y esta afirmación la consiguió porque cada instante de su música obedecía a las intenciones del texto para luego, por medio de la organización del contexto, desvincular de nuevo la música de esas intenciones. Y aquí radica el carácter de seriedad, porque ha obtenido un elemento que interviene activamente.

En la música contemporánea aún está abierta la cuestión acerca de la diferencia entre el material sonoro racionalizado y descualificado bajo el nombre de dodecafonismo, y las estructuras músico-lingüísticas que compositores avanzados y rupturistas, como Schönberg, Berg o Webern, elaboraron con ese material y qué cualidades tienen su origen en la tradición. La aporía se encuentra en la supresión de tal divergencia pero la supresión habría de llevarse a cabo en el desarrollo mismo del proceso de composición. El material sonoro racionalizado requiere de principios de organización; esto es, de un lenguaje musical de estilo propio (ya antes del desarrollo de la técnica dodecafónica Schönberg había tratado de llevar a cabo algo similar).

Pero también es posible aislar las formas lingüístico-musicales separadas de su material y reconstruirlas por completo. Y esto es lo que, tanto Berg como el Schönberg tardío, llevaron a cabo⁹⁸. Y es que en una disposición consciente del lenguaje musical cristalizan caracteres que se encuentran bastante lejos del material sonoro proporcionado por la tonalidad.

Ahora bien, tanto el intento de arrancar del material su propio lenguaje de una manera más bien violenta, como el intento de entender y tratar al lenguaje como un material, ambos coinciden en la libertad en lo que respecta a la disposición sobre los medios compositivos, que la logra aquél que se entrega hacia donde los medios quieren por sí mismos, pero en un acto de receptividad activa.

Así es que música y lenguaje pueden, a pesar de la existencia de una disociación mutua, estar de nuevo vinculados de manera tal que vuelvan a convertirse uno en otro.

Música y pintura: expresiones de espacio, forma y temporalidad

"La música es un arte que se despliega en el tiempo", esta caracterización de la música tiene una doble significación: a) por una parte, que en el arte musical el tiempo no se presenta como algo evidente; b) por otra, que el tiempo se percibe como un problema.

Es decir, la música crea relaciones temporales entre las partes que la integran, justifica esas relaciones temporales y las sintetiza en el tiempo. A su vez, también acaba con el tiempo mismo no perdiéndose en él, resistiéndose a su flujo vacío. La música se vincula al tiempo y antitéticamente se dirige contra él.

El tiempo es el medio que, por su fluidez, parece oponerse a toda posible cosificación, y la temporalidad de la música es la que constituye aquello por medio de lo cual el arte

⁹⁸ También esto correspondió a las formas de la composición para el cine.

musical puede convertirse en algo que sobrevive independientemente. Por eso la ordenación temporal se ha denominado "forma musical"; esa caracterización de "forma" supone la articulación temporal de la música y la vincula al ideal de su espacialización.

¿Dónde marcar el punto de convergencia entre la pintura y la música?, este sólo cabe encontrarlo ahí donde cada cual sigue su principio inmanente de forma pura. La categoría de la "pseudo-morfosis" de la música en pintura, clave para Stravinsky, y continuación de la concepción elaborada por Debussy bajo el influjo de la pintura francesa de su época, suele ser interpretada como un momento de ese proceso de convergencia⁹⁹. La convergencia total roza las fronteras mismas de las artes, más aún, las fronteras del arte en tanto que algo antitético a la realidad. El tiempo queda espacializado en su conjunto, y no en yuxtaposición geométrica, es tiempo planificado, organizado conforme a, como lo eran las superficies visuales. Y esta disposición del tiempo, este manejo de él, llevado al ámbito de la composición musical, pone de manifiesto que la música no ha de organizarse sólo desde arriba, desde la construcción, sino también desde abajo, desde ese impulso intratemporal individual. Aquí radica la auténtica intervención del sujeto en el objeto (en la música) como determinación suya, propia, surgida de la necesidad de objetivación individual. Y esa misma unidad o síntesis, que se produce en la música partiendo de la tensión existente entre sujeto-objeto, también tiene su lugar en la pintura. En ésta, las relaciones de tensión son esenciales, cruciales, su ausencia, esto es, el que no hubiera en la pintura elementos que

⁹⁹ Asegura Adorno en su *Filosofía de la Nueva Música* que "con el procedimiento habitual de Stravinsky, al que la obra se atiene rígidamente, la nulidad planificada de los diversos elementos se convierte en insuficiencia, en enfática confirmación de una falta de contenido, y la tensión interna, predemostrada, no se verifica. Sólo el sonido alcanza un vigor broncóico; el flujo musical, en cambio, se quiebra. Y tanto el primer tiempo como el último se rompen cuando podrían continuar libremente: queda sin realizar el trabajo dialéctico que esta vez se había prometido llevar a cabo en virtud del carácter de la tesis misma. Apenas retorna un elemento ya aparecido, se extingue en la uniformidad; y ni siquiera las interpolaciones contrapuntísticas con carácter de desarrollo tienen algún poder sobre la suerte del decurso formal. Hasta las disonancias, tan aclamadas como símbolos trágicos, se revelan, en un examen atento, extremadamente mansas: todo se reduce al conocido efecto bartokiano de la tercera neutra, al acoplar el intervalo mayor con el menor. Y todo el *pathos* sinfónico no es otra cosa que el aspecto sombrío de una abstracta *suite de ballet*" (*Filosofía de la Nueva Música*, p.165, "Stravinsky y la restauración").

buscaran la desvinculación y la contradicción de unos con respecto a otros, impediría la síntesis, y llevaría al mero "ensamble" pre-artístico. Ahora bien, esta tensión requiere del momento temporal: el tiempo aparece como inmanente a la pintura (un tiempo que sobrepasa conceptualmente al tiempo relativo a la producción pictórica)¹⁰⁰.

En lo que respecta a la relación eminentemente constitutiva de la música con el espacio, cabe atender: 1) al hecho de que la música tiene lugar en el espacio, y que las relaciones espaciales caen dentro de los fenómenos musicales; 2) y aún más relevante: la notación es esencial en el arte de la música, y no accidental, sin escritura no podría existir una alta organización musical¹⁰¹. Adorno advierte:

"la distinción histórica entre improvisación y *música compositiva* coincide cualitativamente con la distinción existente entre la articulación musical laxa y la vinculante. Semejante relación cualitativa de la música con sus signos visibles, sin los cuales no podría ni durar ni elaborar el tiempo, apunta de manera sensible al espacio como condición de su objetivación".

Se trata entonces de que los procedimientos compositivos nunca han dejado de dar cuenta del espacio. La representación gráfica de la música no es meramente una

¹⁰⁰ "La objetivación y el equilibrio de tensiones en el cuadro son igualmente tiempo sedimentado. En el contexto del capítulo sobre el esquematismo, Kant observa que incluso el puro acto de pensar implica el transcurrir de la serie temporal como condición necesaria de posibilidad, y no solamente de la realización empírica de dicho acto. Cuanto más empáticamente se presenta una pintura, más tiempo se almacena en ella" (T. W. Adorno, *Sobre la Música*, p.45).

¹⁰¹ Una de las tareas que embargó a los teóricos de la Edad Media fue la de desarrollar una notación musical adecuada. Mientras el canto se transmitía de forma oral, y se toleraba una cierta laxitud en lo referente a la aplicación de los textos a las melodías tradicionales, todo lo que se requería era un simple recordatorio del esquema general de la melodía. A mediados del siglo IX se comenzaron a colocar signos (denominados "neumas"), por encima de las palabras, con la finalidad de indicar una línea melódica ascendente (/), descendente (\), o bien una combinación de ambas(^). Pasado el tiempo se hizo necesaria una forma más precisa de anotar una melodía, y así, hacia el siglo X, los escribas comenzaron a colocar los neumas a diferentes alturas por encima del texto para señalar con una mayor exactitud el curso y desarrollo de la melodía (*Apéndice documental*, texto 27).

reducción a signos, sino que sólo la representa en algunos puntos (como en la antigüedad los "neumas"¹⁰²).

En el caso de la pintura, el espacio absoluto del cuadro constituye un elemento diferencial del tiempo: representa el instante en el cual se concentra y concreta la disparidad temporal: El tiempo transferido al cuadro por los elementos dispersos de la pintura, es más que una simple asociación porque proporciona fuerza a la pintura, dado que, sin el tiempo no hay simultaneidad. La contemplación de una pintura de forma apropiada es la que permite percibir que la absoluta espacialidad sólo puede comprenderse como continuidad temporal.

De modo tal que música y pintura se asemejan más allá del espacio y del tiempo, su vínculo se encuentra en el lenguaje: hablan por medio de su constitución y lo hacen de manera más clara cuanto más profundamente hayan sido elaboradas; siendo su escritura (una escritura cifrada, dado que, de no ser así, se quedaría en el ámbito de la imitación) la figura de esa completa elaboración.

Y es mediante la abstracción como música y pintura se emparentan aún más si cabe. Se transforman en escritura a través de la renuncia a lo comunicativo que es alingüístico en tanto que sugiere lo añorado, lo deseado de modo subjetivo.

Pero el "principio de construcción" que pretende que la obra sea elaborada conforme a la escritura de su propio lenguaje, en tanto que somete a la obra, la está privando de poder comunicar algo como símbolo. Ahora bien, no es sólo en el "principio de construcción" donde convergen ambas artes, sino en la polaridad que existe tanto en la pintura como en la música entre dos momentos asociados en el arte tradicional en una síntesis ilusoria: por una parte, lo constructivo que en la pintura se aleja de los objetos conocidos, y en la música se aleja del idioma habitual; por otra parte, una forma

¹⁰² Signos empleados en la escritura del canto gregoriano. El término "neuma" significa "aliento", y en ese sentido es la indicación gráfica de los sonidos que deben ser emitidos en una sola expiración.

modificada de lo expresivo. La música, abandonada a su impulso y liberada de la tonalidad tiene una gran afinidad con la expresión pura. Y tanto la pintura como la música se transforman en esquemas de un lenguaje que no se hace presente ni posible de manera inmediata, sino a través del jeroglífico, de la quiebra...

Si cualquiera de estas manifestaciones artísticas (pintura o música), perdieran ese momento expresivo, ese momento de una indeterminación expresiva, en el sentido de una expresión sin algo determinado que expresar, la obra perdería el carácter de escritura dado que ya no estaría en tensión con algo que ya no es su mismo fenómeno y que no se esconde ni en ella, ni en la unidad, ni en algún otro lugar externo a ella.

Se produciría entonces una regresión a lo pre-artístico y la obra dejaría de "crepitar" ("Knistern")¹⁰³.

¿Qué decir entonces de la *Gesamtkunstwerk* de R. Wagner?, pues que ella y todos los intentos elaborados a partir de esa idea directriz, fueron la plasmación del deseo de esa convergencia como utopía abstracta, antes incluso de que los medios mismos lo permitieran, y la no concatenación de ese proyecto se debió en buena medida, a la mezcla de medios, en lugar de llevar a cabo una transición a través de sus extremos.

Ahora bien, para Adorno, música y pintura convergen como algo espiritual, porque desde el aspecto de su composición esencial (*Durchgeformten*) las diferencias no trazan un abismo. En la música se habla de línea, siguiendo el criterio de la notación musical, con la paradoja de que es esa misma notación la que permite una fijación gráfica y espacial de la dimensión temporal. También existe el volumen, en el sentido en que la música tiene cualidades formales espaciales. En el ámbito de la pintura la armonía y la disonancia no constituyen meras metáforas: la tensión de lo momentáneo sólo puede ser nombrada mediante giros musicales, esto es, temporales. La intraespacialidad de la

¹⁰³ El término "crepitar" constituye para Adorno la aproximación más acertada y tolerable a lo que debería entenderse por carácter de escritura de la obra y por convergencia de pintura y música.

música hace que ésta, en función de sus presupuestos empíricos, remita más significativamente al espacio de lo que lo que la pintura remite al tiempo. Lo cual permite explicar las disimilitudes entre ambos medios desde esa perspectiva de la convergencia, aunque, como ya se afirmó con anterioridad, convergen espiritualmente desde la perspectiva de su composición esencial.

Y será sólo en el momento en el que la obra provenga de aquella situación singular inducida por la atonalidad, y ya no encerrada en el género, cuando se den las condiciones de posibilidad para la transgresión de fronteras por parte de la obra.

El hecho de que el arte se deje comprender y aprehender de manera adecuada a pesar de no acomodarse a las normas de, por ejemplo, el sujeto receptor, es lo que refuerza la distinción entre la cosa misma determinable y experimentable y el contexto de interacción causal entre la obra y su contemplador u oyente. La novedad del siglo XX reside en ofrecer al receptor una riqueza y una articulación por medio de la propia cualidad, y no a través de la adaptación a un nivel estipulado de antemano. En esa transgresión de fronteras se percibe la supresión de los universales, su capitulación ante la elaboración de cada obra particular.

La convergencia entre música y pintura se realiza gracias a las diferencias naturales y en virtud del predominio de procedimientos formales que se ponen de relieve frente a sus materiales en tanto que principio idéntico; convergen como construcción.

El concepto de "construcción" pretende introducir un "orden racional en el material, pero con el secreto supuesto de que las condiciones de posibilidad de dicho orden, cuando no los mismos principios de construcción están ya preformados en el material". Por ello el concepto de construcción, favorecedor de la convergencia, se impone tanto más cuanto más directamente se vean confrontadas las artes con el material desnudo con el que trabajan pero sin un objeto o un idioma como estrato intermedio: se pretende la

unidad sin la mediación de un tercero exterior a la cosa. Ese concepto de construcción resulta más evidente en la música en virtud de su carácter no-objetual (aunque para Adorno el concepto de construcción musical se vio sabotado por la ideología irracionalista tal y como se desarrolló en Alemania).

Pero las relaciones entre la música y la pintura no consisten tan solo en las de esos procedimientos, sino también en las relaciones de los materiales que inciden en el fenómeno de su convergencia. La radicalización del concepto de arte frente a las artes, con la convergencia actual, abre las barreras a un estado más avanzado que las artes que retroceden más atrás del arte entendido como una rama de la "praxis".

¿Se encuentra el máximo progreso estético vinculado con la regresión? Lo que suceda con el arte depende del poder sobre el regreso por parte del progreso; esto es, si el progreso continuará manteniendo el control sobre el momento regresivo, o si sucumbirá a ese momento regresivo del mismo modo que triunfa en el culto del procedimiento absoluto. Progreso y regreso se aúnan para proporcionar a la obra un sentido pleno que tiene su núcleo en el instante de esa síntesis.

La renuncia al esquema ordenador de la tonalidad en la música tiene su correspondencia con la renuncia por parte del arte pictórico a la semejanza con el objeto. En ambos casos cumplían la misma función, esto es, medir la obra de arte particular con relación a algo que yace fuera de su propia legalidad formal y que posteriormente se ve confirmado por la sociedad: convertir su en sí en un para otro. Así, el periodo revolucionario y en cierto sentido anárquico, que ha sido denominado con conceptos como fauvismo o expresionismo en el caso de la pintura, y libre atonalidad en el ámbito de la música, ha de ser sucedido por algo así como un orden: neorrealismo, cubismo, neoclasicismo...

Como muy bien apunta Adorno, con el Expresionismo se produjo un cambio radical en las relaciones. El programático *Blaue Reiter* de Klee, Marc y Kandinsky contenía música de Schönberg, de Berg y de Webern. Afirma Adorno que

"Schönberg pintó con verdadera aptitud justamente en la decisiva fase revolucionaria de su desarrollo, y en sus pinturas se reconoce el mismo carácter dual de fuerza expresiva y rigor objetivo que conserva su música" (*Acerca de la relación entre la música y la pintura hoy*, p.58).

En la época de 1918 la "hermandad" entre las artes se debió, sobre todo, a la rebelión contra la cosificación, que se manifestó también en una departamentalización de las zonas del espíritu objetivo. El Expresionismo recuperó el programa del Romanticismo de Schumann, que propugnaba que la estética de un arte es también la de las otras, de manera tal que el material, la esfera de la objetivación estética, aparece como indiferente frente a la idea de la pura manifestación del sujeto. Pero las diferencias entre las artes singulares, tanto las que proceden de los materiales como las que se han desarrollado históricamente, no pueden desaparecer en la unidad de la expresión subjetiva, ni tampoco en los paralelismos entre algunos rasgos de su desarrollo. Esto es debido a que tendencias análogas formalmente pueden tener significados diferentes, incluso significados opuestos, en el arte espacial de la pintura y el arte temporal de la música. La música, en esencia carente de imágenes, lleva a cabo una transformación del sentido de los elementos formales, que son obtenidos de manera abstracta y mediada en el ámbito de los objetos. Una superficie pictórica y una superficie musical se diferencian porque en la música el movimiento continuado atemporal no conoce la superficie, debido a que la formación de superficies musicales se tomó metafóricamente de la

pintura, pero en el continuo musical actuó de forma muy diferente a cómo lo había hecho en el continuo pictórico. Ahora bien, algo aún por indagar se encuentra en el hecho de si quizás el Expresionismo musical, cuya quiebra y ruptura definitiva con respecto a la tonalidad culminó con Schönberg en 1910, se produjo bajo la influencia de la pintura radical, o si, más bien, el desarrollo técnico de sus aporías y problemas fue suficiente para hacer estallar la tonalidad sin una necesaria conexión con la pintura. Sin embargo, los orígenes de la nueva música han de rastrearse también en la pintura, y no sólo en el desarrollo interno de las diversas innovaciones técnico-musicales. La música no quedó limitada a la recepción de pequeños impulsos de la pintura, sino que su composición estructural se vio enriquecida por la pintura misma, a la par que en la música siempre late un contenido inapresable, mítico, caótico...

La música, en principio se encuentra libre de todo vínculo con los objetos, dado que el oído no percibe las cosas, sino los sonidos (aunque luego éstos sean "traducidos", objetivados, cosificados). Por ello no tiene que disolver la objetividad como si ésta fuera algo heterónimo a ella, ni retirar su dominio sobre los objetos. Mientras que Picasso salta al mismo tiempo por encima de la vinculación al continuo heterogéneo y sobre la arbitrariedad del sujeto, Stravinsky convierte en algo ajeno a la música esa misma ironía, refuerza por medio de la música lo que ella misma no es, abjurando de su propia libertad. Si en Picasso el juego sirve para la más elevada reconciliación estética entre sujeto y objeto, en Stravinsky se manifiesta lo contrario a la reconciliación, a la disolución del sujeto, a la consecución de la objetividad violenta y cruda, en la que el yo se anula a sí mismo¹⁰⁴. Parece, por tanto, que el aspecto dinamizador del fenómeno

¹⁰⁴ El espíritu de la música stravinskiana sólo puede explicarse antropológicamente, y no en un sentido específico musical. Para Adorno Stravinsky traza esquemas de reacciones humanas que luego se hacen universales bajo la presión de la sociedad industrial tardía. Tal actitud era la respuesta ante el propio impulso de esa sociedad a la anulación, a la destreza inconsciente, a la acomodación a la ciega totalidad. El sacrificio del yo, que la nueva forma de organización exige de todo individuo seduce tomando la forma de un pasado primigenio y está preñado de horror hacia un futuro en el que el ser humano ha de dejar que

visible es más genuino de la música que de la pintura, por eso no resulta extraño que los poemas de Oskar Kokoschka fueran más atractivos para la vanguardia musical. De modo tal que Picasso tendría como antípoda a Schönberg, el cual cristalizó sus principios constructivos partiendo de la problemática y específica situación de la música, y no partiendo de la voluntad de crear una unión de las artes por medio de un programa literario. Así escribe Adorno:

"La inclusión de la expresión en la construcción en el último Schönberg, la mezcla de la figura pictórica con chocantes fragmentos del rostro humano en el Picasso tardío, a partir del *Guernica*, podrían pertenecer ciertamente a un mismo núcleo de la experiencia histórica. La unidad del arte moderno, su emancipación, la idea de la libertad plena, encuentra su mejor expresión en la afirmación *les extrêmes se touchent* (los extremos se tocan)" (T.W. Adorno, *Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy*, p.64)¹⁰⁵.

La música se convierte en un mero "ser para otro" en el momento en que deja de ser "algo en sí" debido a las clasificaciones impuestas de antemano. Sin embargo, la música contemporánea logró reflejar su estructura interna, su vínculo con las condiciones de su existencia, gracias a uno de sus más relevantes representantes, Anton von Webern.

se pierda todo aquello en virtud de lo cual "él es él y en virtud de cuya conservación funciona todo el mecanismo de acomodación. La imagen reflejada de la creación estética acalla la angustia y refuerza la seducción. Ese momento sedante y armonioso, ese momento en que aquello que se teme se transfiere al arte, entendido como herencia estética de la *praxis* mágica contra la que se volvía todo el expresionismo hasta las obras revolucionarias de Schönberg, ese elemento armonizador, pues, triunfa como mensajero de la edad del hierro, en el tono orgulloso y cortante de Stravinsky" (*Filosofía de la Nueva Música*, p.133-134).

¹⁰⁵ En *Filosofía de la Nueva Música* Adorno afirma "La intervención histórica de Stravinsky y sus discípulos se ha visto estimulada por la idea de restituir a la música su carácter obligatorio, mediante procedimientos estilísticos. Mientras el proceso de racionalización de la música y de dominio integral del material coincidan con su subjetivación, Stravinsky pone críticamente de relieve, por amor a la autoridad de organización, lo que parece un momento de arbitrariedad. El progreso de la música hacia la libertad plena del sujeto se presenta, frente a las fuerzas constituidas, como irracional, en la medida en que, con la indeterminación de su lenguaje musical, disuelve la lógica inteligible de la conexión exterior (*Apéndice documental*, texto 28).

Parece entonces que la música que se mantiene fiel a sí misma preferiría no existir, preferiría, como Webern afirma en ocasiones, extinguirse antes que ser traidora a su esencia aferrándose a la existencia.

Pero la cuestión que surge ineludiblemente desde la perspectiva filosófica no es otra que "qué sea la música en general". En toda música hay un componente, un elemento significativo que destaca en tanto que enigmático. Este carácter enigmático patente en toda la música se relaciona con el hecho de que resulta imposible señalar un momento universal que trascienda la descripción de la música y que manifieste su sentido, incluso su justificación. Si el distanciamiento con respecto al fenómeno musical es lo suficientemente cercano, pero a la vez se mantiene lo suficientemente alejado como para no identificar ese momento de su acontecer con su justificación, entonces surge la necesidad de proporcionar una respuesta a la incompreensión acerca de la dignidad que este fenómeno obtiene en la sociedad, en la cultura. Y es que ese carácter enigmático de la música queda confirmado por los dos polos: lo musical y lo no musical. En este sentido afirma Adorno:

"Que a muchos seres humanos que no son insensibles al arte la música no les diga nada, que no sepan qué hacer con ella, mientras apenas sucede algo análogo en los ámbitos de las artes plásticas o de la poesía, se explica seguramente en un medida considerable por la constitución de tales seres humanos, sobre todo por su desarrollo infantil, pero también parece remitir al hecho de que la esencia de la música no está trazada tan unívocamente como la de los otros medios artísticos y por eso no ejerce la misma fuerza sobre el sujeto receptor. Si, según la expresión de Schönberg, la música dice algo que sólo a través de ella se puede decir, entonces ésta admite en sí algo insondable y a la vez, en sentido enfático,

contingente (...) Si la filosofía pudiera determinar la *raison d'être* del arte, como debe intentar siempre de nuevo, y en cuyos intentos la detiene el mismo arte, entonces éste, el arte, sería disuelto por el conocimiento y superado en sentido estricto"¹⁰⁶.

Es propio de la música, debido a esa línea que la separa del universo de los objetos conceptualmente determinados y definidos, que se manifieste en ella ese carácter enigmático, que casi sea una exigencia. Por eso Adorno señala que

"su enigma se burla del que la contempla seduciéndolo para que hipostasie como Ser lo que no es sino ejecución, un devenir, y en tanto que devenir humano un comportarse".

Cuanto más se sumerge uno en ella, más incomprensible resulta lo que la música misma deba ser, hasta que se aprecia que la respuesta, si es que hay una respuesta posible, no se encuentra en la contemplación, sino en la interpretación, esto es, el carácter enigmático de la música queda parcialmente resuelto en el momento en que es interpretada de forma correcta, como un todo.

Ahora bien, en tanto que la música es lenguaje, el lenguaje que en ella se trasluce es un lenguaje cuyo fundamento son los gestos. No cabe preguntarse qué es aquello que en ella se alza como su sentido, en la música el problema que apremia se refiere a cómo es posible eternizar los gestos. Una búsqueda del sentido de la música desembocaría en el ámbito de las intenciones, hacia el que la misma música se siente inclinada por esa semejanza con el lenguaje. En tanto que lenguaje la música mantiene aún la pureza del

¹⁰⁶ T. W. Adorno, *Sobre la relación entre filosofía y música*; I, p.68.

nombre, la absoluta unidad entre signo y cosa, que otros saberes han perdido por la inmediatez. Mientras que en la tradición, la música tenía una existencia ya dada y afirmada como evidente, en el momento en el que ya nada le viene dado de antemano, ni cuenta con elementos tradicionalistas, su enigmático carácter, esa esencia propia del evento musical, se convierte en una comunicación carente de un objeto preciso, se desvanece y distorsiona la nítida comprensión. Aquél que pretenda apresar el secreto de la música de forma inmediata a través del encantamiento de las palabras originarias, quedará atrapado en un nivel formalista, si es que se puede afirmar que la música tenga algo así como un "a priori formal", sin que la esencia misma aflore.

Han sido bastantes los intentos de indagar acerca del puro Ser de la música, intentos que han pretendido fundamentar una ontología musical. Se ha intentado extraer la esencia de la música de la constatación de que espacio y tiempo forman un continuo musical propio, diferente del espacio y del tiempo empíricos. Aunque estas especulaciones y afirmaciones universalistas no han conseguido llegar a ese ideal apriorístico que perseguían y han sido acusadas de ser demasiado abstractas, universales y poco concretas.

Si analizamos el tiempo musical podemos percibir que es realmente musical, y no meramente la cuantificación del transcurso de una pieza, dado que es una forma concreta de mediación de lo sucesivo, que además determina el contenido de la música a la vez que depende de él. Este tiempo musical varía hasta tal punto que la idea de apresarlo por completo y en toda su plenitud, habría de reducirse a lo más extremo, a la unidad cronométrica. Afirma Adorno

"El hecho de que la conciencia del tiempo mediada por el contenido musical difiere infinitamente entre una frase vocal de Palestrina, una fuga del *Clave bien*

temperado, la primera frase de la *Séptima sinfonía*, un *Prélude* de Debussy, y una frase de un cuarteto de Anton von Webern reducido a veinte compases, tampoco lo va a negar quien, contra las huecas analogías, como la expresión propagada por el neoclasicismo de la "música estática", se guarda de cualquier reserva. Pero esto aclara ya lo poco que una teoría de la invariancia musical, que cree asegurarse la esencia en lo que permanece, llega a hacérsela suya".

Tanto en las composiciones de A. von Webern, como en las obras de J.S. Bach, es más esencial la experiencia específica y propia del tiempo, que es consustancial a su estructura, que el hecho de que transcurran en el tiempo o que ese tiempo musicalmente establecido no coincida con el marcado por el metrónomo¹⁰⁷. La verdad frente a lo existente la encontrará la música en la crítica, dado que el movimiento histórico en el que radica la esencia musical, este arte considerado a menudo irracional, no es otro que la Ilustración.

Por otro lado, la transformación de la música en expresión y en convención es lo que significó el proceso de lingüistización. Pero en tanto que la dialéctica del proceso de ilustración consiste en la no compatibilidad de ambos momentos, ese carácter doble y ambivalente hace que en la música occidental emerja la contradicción. Ésta aprecia la expresión como imitación de lo gestual, prerracional y, cuanto más lo refuerza, más la aboca a su disolución, y a su superación racional. La música contemporánea se enfrenta a una aporía, tras la descomposición del elemento idiomático debido a la expresión pura, no cosificada e inmediata, parece abandonarse la expresión. De la dialéctica brota el finalmente el material puro de la naturaleza, aunque de forma amenazadora. La semejanza extrema de la música con la estructura lingüística impide la evolución no

¹⁰⁷ Aparato ideado por Winkel y patentado por Maelzel para regular la velocidad del tiempo de la ejecución musical. Gracias al metrónomo, el compositor puede indicar matemáticamente el grado de rapidez con que debe ser ejecutada una obra.

alienada de ambos. Es por eso por lo que la autenticidad de la música, en que ésta va más allá del lenguaje, no es el residuo que se halla tras la disolución del sujeto, sino que tan solo surge en una música poslingüística que conserve positivamente al sujeto.

Arnold Schönberg ha sido considerado como el maestro de la nueva música, como la verdadera fuerza musical de este tiempo: un gran compositor. Contra él se ha objetado que en ese afán vanguardista se quedó tras el espíritu de la época y de las exigencias colectivas. Sin embargo, la interpretación de las obras de Schönberg a menudo fue demasiado simplista, lo que llevó a que la música se disolviera en el conocimiento. Si se toman como punto de partida sus procedimientos compositivos, se podría hacer un repaso de las rupturas, inevitables, de sus obras tardías, en las que luchó por la expresión y la incluyó en la construcción con rigor alegórico. Esas rupturas, características y significativas del estilo tardío, constituyen en sí mismas el órgano de la verdad filosófico-histórica. En *Los Supervivientes de Varsovia*, pieza referida al *Guernica* de Picasso, Schönberg trató de resistir en el arte al horror de nuestro tiempo en su forma extrema, el asesinato de los judíos. Lo que llevó a cabo en esta obra fue situarse ante la negatividad completa, extrema, en la que se pone de manifiesto la completa constitución de la realidad.

El espacio musical, ese concepto desarrollado por la psicología musical de Ernst Kurth, representa un estado de cosas del puro Ser. El fenómeno, a pesar de no dejarse describir más que por medio de analogías, se percibe de una forma muy determinada, inequívoca, como ocurre en las sinfonías de Bruckner. Un análisis no en exceso pormenorizado revela que la cualidad espacial se adhiere a dos elementos clave: la armonía y el sonido instrumental. Ambas dimensiones evolucionaron casi al unísono a lo largo del siglo XIX. A través de la crítica a la armonía tonal, en la que había sedimentado la conciencia espacial, de modo tal que determinadas combinaciones de acordes y relaciones de

modulación parecían constituir un espacio musical de modo inmediato, esta conciencia espacial se disolvió, de modo bastante similar a la abolición de la perspectiva espacial en el ámbito de la pintura moderna. El espacio musical se había mostrado como algo en sí mismo histórico, incapaz de sobrevivir al desprendimiento, necesario, de la música con respecto a toda la colectividad que en ella estaba inscrita. Aquél que escucha las primeras composiciones de la libre atonalidad, sin ningún tipo de prejuicios, como por ejemplo la sobrecogedora pieza para piano op.11, número 3, de Schönberg, parece imponérsele un sentimiento de ausencia de espacio, de bidimensionalidad. La música impide al oyente el ser incluido, el ser insertado en una espacialidad concreta. Se genera una nueva dimensión espacio-musical: es la instrumentación llevada al extremo en diferentes estratos. En el momento en el que la instrumentación asevera ser tan real y constitutiva de espacio como en el fragmento de la ópera bíblica de Schönberg, esto significa que la instrumentación es capaz de sustituir a la armonía, que era la portadora del más profundo efecto. Esto permitiría eludir la crítica a la presunta "contingencia" atribuida a la música dodecafónica, debido a que las funciones que en el contexto de la música tradicional se conseguían por medio de la armonía, pueden ser igualmente logradas, y de forma adecuada, a través de otros medios compositivos. Parece entonces que en la historia occidental de la música contemporánea, los conceptos de contrapunto y armonía son correlativos. Se suele calificar a un contrapunto de bueno si, lograda la independencia completa de las voces simultáneas, su dirección da como resultado un sentido armónico. La crítica a la que se vio sometida la técnica dodecafónica aseguraba que el contrapunto del Schönberg tardío era, en cierto sentido, en exceso fácil, por la renuncia a la acreditación en el contexto armónico. Quizá tal peligro amenazara ciertas piezas de Schönberg, esencialmente dodecafónicas, como el *Quinteto de Viento*, pero es la reflexión filosófica acerca de la música la que ha de permanecer alerta para llevar a

cabo lo que el mismo Schönberg denominó en el título de uno de sus textos "la danza mortuoria de los principios". El compositor aseguraba que "sólo se encuentra propiamente un buen contrapunto allí donde se olvida por completo la idea de la armonía". De manera tal que, el contrapunto, y con él el medio propio de la nueva música, puede retomar la herencia de la armonía, y superar, en virtud de su propia ley, esa contingencia armónica.

Los diferentes aspectos que pueden apreciarse en el último Schönberg, esto es, la fluidez del componer debido al cambio de funciones de las dimensiones y aspectos musicales, separados hasta ese momento de manera férrea y rígida, no obtuvieron ningún éxito en las escuelas moderadas porque aceptaban de modo acrítico la separación tradicional de ritmo, melodía, armonía y contrapunto. Por esa razón no son capaces de responder verdaderamente las unas por las otras.

Para Adorno, la crítica y reproche de que la nueva música ha sido objeto, pero formulados éstos de manera avanzada, esto es, el reproche según el cual esa música contemporánea carecería de vínculo con los seres humanos y con la realidad en general, invierte el estado de la cuestión. Afirma Adorno que

"sólo en el recuerdo de lo que no se quiere admitir se produce la relación con la realidad y al mismo tiempo la revocación de la vida concedida. Pero lo que toma parte en el juego de la realidad y se deja seducir a otorgar la justificación a su ser de ese modo e incluso a su sentido, ya sólo sirve para desviar de ella, y no es nada más que ideología en sentido estricto, apariencia social o mala conciencia".

Y en este sentido, no resulta tan claro si los aspectos excesivamente conmovedores de las composiciones tardías de Schönberg y su técnica pueden considerarse como los

primeros testimonios de una más elevada inmediatez superadora, en sentido positivo, de la pseudomorfosis de la música hacia el lenguaje.

La aportación de Schönberg se vislumbra en el trabajo variativo-temático de la Escuela de Viena. Fue Schönberg quien afirmó de manera sustancial la tradición frente a su desgaste mediante la simple imitación. Eliminó los elementos del clasicismo vienés que se encontraban en un primer plano, desde las fórmulas de los acordes y del equilibrio modulador, pasando por los redondos sonidos, los contenidos, y la balanza apoyada en la sonata, incluso rompió a veces con el principio básico del trabajo temático. La quiebra de la "fachada" romántico clasicista llevada a cabo por él y su escuela fue la que propició el ideal de la liberación, de una emancipación no sólo de la disonancia sino también una emancipación musical (ideal ya anticipado en Beethoven y Brahms), que concebía la construcción pura de la música en todos sus aspectos.

La principal traba que surge ante el principio de la construcción, del componer integral en Schönberg, ideal al que aspira su escuela, es la lingüisticidad de la música. Cuanto de forma más pura se justifican sus caracteres, a través de sus contextos, de ese estar referidos los unos a los otros, menos les corresponde el carácter del decir. El que el último Schönberg, el Schönberg tardío, no quisiera resignarse a la liquidación del momento lingüístico de la música y a su sustitución por medio de la sonoridad en cuanto tal, parece acercarle a la acusación de que con él se impone la restauración, es decir, que para algunos compositores su intento de integración sería aún demasiado débil. La racionalización de Schönberg deja libre la forma rítmica y también la formación de melodías.

La comprensión, como prudentemente señala Adorno, parece llegar a sus límites. Al final los datos básicos sonoro-psicológicos de la música: altura de los tonos, cualidad del tono, intensidad, duración temporal, color del sonido... son combinados e

inventariados sistemáticamente mediante contrastes y modificaciones para ahondar en todas las posibilidades permitidas. El objetivo final pretende una mutua neutralización, con lo que resulta un equilibrio estático cercano al de Stravinsky. La música resultante de ello suena como si hubiera sido compuesta unificando tonos particulares disociados, y dejando la impresión de ser algo abstruso, lo que conduce a que algunos consideren que la teoría que subyace a esto es un malentendido. Pero la capacidad de interpretar la música, a pesar de estar formada por lo musical-lingüístico, no puede continuar de manera espontánea y positiva su transición hacia una música pura, libre y purificada de todo lenguaje.

Esa trama progresivo-regresiva desarrollada de forma bastante general en la *Dialéctica de la Ilustración* se deriva musicalmente, ya no sólo como consecuencia de la evolución de la técnica dodecafónica, sino que halla su origen en el progreso de los diversos procedimientos compositivos.

Lo que suele asumirse, sin que plantee aporías irresolubles, es la técnica serial de Schönberg, sin embargo no se asume la estructura de su componer, a pesar de estar ésta articulada de una manera muy compleja y rica. El principio serial se presenta como un complemento externo al que son sometidos acontecimientos musicales de una extrema sencillez, cuya cohesión se encuentra garantizada mediante medios y técnicas convencionales, que no requieren de los procedimientos dodecafónicos.

¿Cuál es entonces el camino a seguir, dónde radica la esencia del arte, de la música...?

Quizá sea en la crítica, como afirma Adorno, pero en una crítica que se torna en aquello que siempre ha sido, en una ley formal de las obras mismas¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Una de las principales tesis de Adorno era que hasta el siglo XIX, la música había gozado de un carácter eminentemente afirmativo, y eso la había emparentado con el lenguaje comunicativo. J. S. Bach, o L. Beethoven eran capaces de hacer hablar a la música sin palabras, sin imágenes, e incluso sin necesidad de recurrir a un contenido. Sin embargo, la música del siglo XX tuvo que romper con la comunicación hasta negarla y, por lo tanto, cambió su relación con el lenguaje. En su *Teoría estética*, Adorno mantuvo que el nuevo arte trabajaba en la “transformación del lenguaje comunicativo en otro

Libertad compositiva: la ausencia de sistema

El método de composición de doce tonos relacionados únicamente entre sí, fue desarrollado por Schönberg partiendo del aspecto práctico de la composición. Él mismo aseguró que las posibilidades de desarrollar los elementos formales de la música, es decir, temas, melodías, motivos, frases, acordes, figuras... a partir de una serie básica, eran ilimitadas. Aunque fuera preciso seguir una serie básica, el acto compositivo era igual de libre que antes de la utilización de la serie.

El “Método” de Schönberg fue cuestionado, discutido, combatido... como si se tratara de una mera cuestión teórica. Pero el propio compositor fue consciente de ello, advirtió que la manera en que su música era percibida y enfocada distaba del verdadero espíritu musical que subyacía a ella, y así lo expresó en una carta fechada en 1938:

“Ahora unas palabras sobre su intención de analizar estas piezas en cuanto al uso de la serie básica de doce tonos. Tengo que confesarlo con toda franqueza: yo no podría hacer esto. Quiero decir que yo mismo tendría que trabajar días enteros para poder averiguar cómo han sido utilizados los doce tonos, y hay muchos pasajes en los que sería casi imposible encontrar la solución. Creo que esta cuestión no tiene ninguna importancia y siempre lo he dicho así a mis discípulos. Puedo señalar gran cantidad de ejemplos que ilustran la *idea* de este tipo de composición, pero en lugar de la aplicación puramente mecánica, puedo informarle de sus ventajas compositivas y estéticas. Así entenderá usted por

mimético”. Transformación ésta cuyo sentido Adorno interpreto en ocasiones en relación a las últimas tendencias de la música en los años sesenta como liquidación de las semejanzas entre la música y el lenguaje. Así, por el camino de la deslingüistización del material musical, tal y como se apuntaba en la música serial, se podían volver a conectar, de una forma nueva, la música y el lenguaje.

qué razón lo denomino “método” y por qué considero que el término “sistema” es incorrecto. Entonces podrá entender la técnica de aplicación de este método. Le proporcionaré una idea general de las posibilidades de aplicación y la ilustraré al máximo con ejemplos. Y espero que reconocerá que estas obras son principalmente obras de imaginación musical, y no, como suponen muchos, construcciones matemáticas”¹⁰⁹.

Estas aclaraciones hechas por Schönberg se deben, ante todo, a la reacción y reticencia inicial de la que fue víctima su música, una reacción puramente intelectual contra lo que era considerada una “invención por completo cerebral”. El pensar parecía excluir el sentir. Sin embargo, a partir de 1945, se produjo un cambio en la situación, cuando algunas de las obras de Schönberg fueron interpretadas ante un público ajeno al “Método”, y por ello desligado de prejuicios acerca del mismo, y ajeno a las consideraciones y disquisiciones teóricas de sus detractores. Estas obras produjeron en ese público una intensa experiencia emocional, incluso se exigió una repetición de la interpretación musical¹¹⁰.

Surge entonces la inevitable cuestión: ¿Dónde encontrar la explicación de este fenómeno; de esa repentina aceptación por parte del público de una música que hasta ese momento había sido considerada como algo desligado de toda expresión de sentimientos? ¿Era la intelectualidad atribuida a la música shönbergiana tan solo un artífice creado por aquellos que pretendían evitar la innovación y la apertura de nuevos horizontes de expresión?...

¹⁰⁹ Carta a Arthur W. Locke, 25 de mayo de 1938.

¹¹⁰ Conviene recordar que también hubo algunos elogios por parte de los críticos antes de esta estimación por parte del público. Por ejemplo, en *Music Survey*, revista (entre 1947 y 1952) que defendió a Schönberg en los momentos en que tenía más detractores que defensores.

Lo que el público anhelaba era la posibilidad de experimentar nuevamente el contacto con una música que lo había conmovido¹¹¹. Nunca “lo nuevo” ha tenido un camino fácil, calificativos como “extravagante, inconexa, incomprensible...” eran habituales al referirse a la Nueva música, a las innovaciones introducidas ya no sólo por Schönberg, sino por Stravinsky, Hindemith, Bartók...

Pero esa reacción violenta contra Schönberg indica que bajo cualquier forma “científica” o cerebral que tomara la oposición, y aunque su crítica se dirigiera más bien contra el “Método” (como medio para atacar a la música) que contra la misma música, y aunque con el tiempo esta crítica y oposición fuera alejándose de consideraciones musicales y convirtiéndose en un ejercicio musical como aquel que ella misma estaba condenando, siempre latió en el fondo una poderosa y agresiva emoción. Esto se debía al hecho de que Schönberg había ofendido los sentimientos de sus adversarios hasta lo más hondo, en contra de todas las apariencias. Y ese sentimiento de ofensa surgió finalmente a modo de desaprobación “científica”, calificando la música del compositor de “rompecabezas” o “crucigrama”, ahora bien, si sólo se trataba de “acrósticos musicales”: ¿por qué tanta agitación ante sus nuevas propuestas compositivas?...

Se podría hacer referencia al acercamiento no teórico hacia la música de Schönberg por parte de diversos músicos no carentes del sentido musical necesario para percibir la autenticidad de la obra schönbergiana. En este sentido el apoyo de Mahler resultó inestimable, su comprensión intelectual de aquello que Schönberg estaba haciendo, aunque no del todo efectiva, sí le permitió sentir que tras las “enigmáticas” innovaciones allí se encontraba el espíritu activo de un compositor inspirado. Schönberg era una voz esencialmente creativa y de un extraordinario significado, un punto de

¹¹¹ En febrero de 1962 Artur Rubinstein escribió, en el *Sunday Times*, acerca del impacto emocional que le había causado la ópera *Moisés y Aarón* de Schönberg: “No entendí bien la música, pero “entender” es una palabra que no debería aplicarse a la música. No hay nada que “entender”. Para mí la música debe sentirse”.

partida para el lenguaje musical del futuro. Los compositores de la música emergente del siglo XX no carecieron de defensores, casi siempre se trataba de compositores de más edad y de artistas de otros ámbitos. Por ejemplo, Debussy fue para Stravinsky lo que Mahler para Schönberg. En el agradecimiento a Stravinsky por su dedicatoria de la partitura de *La Consagración de la Primavera*, Debussy escribió:

“(…) no es necesario decirle la alegría que tuve al ver asociado mi nombre a algo muy bello y que con el paso del tiempo lo será todavía más. Para mí, que ya descendo la otra vertiente de la colina, pero que conservo, sin embargo, una pasión intensa por la música, para mí es una satisfacción especial decirle cuánto ha ampliado usted las fronteras de lo permisible en el imperio del sonido”¹¹².

Estas palabras resumen de manera brillante y sucinta una importante parte de los logros de la Nueva música. La profunda capacidad musical y creadora de Debussy le permitió asimilar la experiencia y proporcionar una respuesta acorde a la inquietud subyacente a *La Consagración*. De ahí el calificativo de “hermosa pesadilla” para esa obra, que no era una expresión paradójica, sino una exacta expresión de sentimientos conflictivos aunados en una síntesis.

Por otra parte, cabe señalar que Stravinsky demostró ser menos tolerante que Schönberg con aquellos compositores que no encajaban dentro de su criterio de valoración. No obstante, hay algunos de sus juicios que gozan de una admirable independencia porque la música que elogian con frecuencia es ajena a la manera de pensar del propio Stravinsky. Por ejemplo, su comentario positivo sobre Mahler:

¹¹² Carta de Debussy, noviembre de 1913.

“estoy contento de que los jóvenes músicos de hoy hayan llegado a estimar el valor lírico de las canciones de aquel compositor menospreciado por Strauss, y que tiene más significado en nuestra música que el propio Strauss: Gustav Mahler” (*Conversaciones*).

El hecho de que Stravinsky hubiera comprendido la significación de Mahler, a pesar de lo que podrían haber sido consideradas diferencias irreconciliables de carácter musical, no representa sólo una prueba de que Stravinsky puede reconocer lo “nuevo” incluso en una tradición que encuentra incompatible en extremo, sino que también, y lo que es aún más significativo, es un ejemplo de un juicio por encima de las inclinaciones personales de gusto.

Se necesitó tiempo para que las “ampliaciones de las fronteras de lo permisible en el imperio del sonido” fueran admitidas y asimiladas por un más amplio elenco de personas y de público que el pequeño grupo de compositores progresistas. La nueva sonoridad, que como apuntó Schönberg simbolizaba a su vez una nueva personalidad, siempre encontraba una oposición tenaz antes de ser aceptada por completo. La aceptación constituye la última etapa. Aunque en el caso de Schönberg su arte no gozó de una aceptación análoga a la que tuvieron Bartók o Stravinsky, sin embargo, se ha producido un cambio de actitud hacia la música de Schönberg. Así, sus *Variaciones para Orquesta*, op.31, son una clave para la comprensión de su música, incluso para comprender las obras compuestas bajo su influencia¹¹³.

Podemos entonces hablar de revolución, aunque también cabe plantearse por qué fue tan tardío el logro de la aceptación de los “nuevos sonidos” de Schönberg... sobre todo si se tiene en cuenta que, dada la sensibilidad musical de éste, muchos de los sonidos más

¹¹³ Las obras de Schönberg ejercieron una enorme influencia sobre el arte de la composición, a pesar de que casi no se ejecutaban.

novedosos por él introducidos, tenían un mayor grado de belleza sonora pura que algunos de los recursos y elementos utilizados por Bartók o Stravinsky en los pasajes de clara disonancia. Se ha considerado que la catástrofe política, esto es, el vacío cultural creado en Europa por el pensamiento nazi, jugó un importante papel en la obstrucción e impedimento del avance para las innovaciones en el ámbito artístico. Y fue a partir de 1945 cuando las audiciones de la música de Schönberg se vieron favorecidas.

Entonces, ¿a qué pueden deberse las resistencias que surgieron ante la música y las composiciones de Schönberg, cuando su arte no presentaba ni más ni mayores dificultades que el de Bartók o Stravinsky?, ¿qué es lo que había en esa nueva corriente musical, tal y como la practicaba Schönberg, que pudiera despertar los ataques vertidos hacia ella?¹¹⁴.

Esta compleja pregunta puede intentar solventarse advirtiendo que aquello que más contribuyó a ralentizar la valoración plena de la música de Schönberg fue la no comprensión del Método serial. Ahora bien, el Método no cristalizó completamente hasta los inicios de los años veinte, aunque Schönberg ya había compuesto desde antes del cambio de siglo. La primera obra íntegramente serial fue la *Suite para Piano, op.25*, que no estuvo acabada hasta 1923. De manera tal que si el Método puede ser considerado la causa de esa particular resistencia, ¿qué ocurrió entonces con el resto de

¹¹⁴ Cabe señalar que a Schönberg no le gustaba en absoluto el término “Nueva Música”, lo calificaba de “grito de combate” y, en este sentido aseguraba: “Un grito de combate debe ser, quizá, superficial y como mínimo parcialmente equívoco si tiene que ganar popularidad... ¿Qué es la Nueva Música? Evidentemente debe ser música que, aunque siga siendo música, difiera en todas sus partes esenciales de la música compuesta con anterioridad. Es evidente que, en el arte superior, sólo vale la pena introducir lo que nunca antes ha sido introducido”... La ironía de Schönberg a costa de las modas y de las frivolidades nuevas revela su actitud responsable ante la cuestión de la originalidad. Ahora bien, el término “Nueva Música” es con frecuencia utilizado, no en el sentido en el que Schönberg lo entiende, sino para aludir a los movimientos musicales que se reconocen en los logros de Schönberg, Stravinsky, Bartók, Hindemith... del mismo modo que se reconocen la “Nueva Arquitectura” en las obras de LeCorbusier, Walter Gropius... o el “Nuevo Arte” en las obras radicales de Picasso y sus discípulos y colegas. Lo que sucede con frecuencia es que estos rápidos desarrollos de las artes van acompañados de erupciones de “novedad por la novedad” que proporcionan una mala reputación a la “Nueva Música” entre quienes no discriminan la originalidad de la mera novedad que sigue los dictados de la tendencia en boga.

las obras compuestas por Schönberg, qué ocurrió con la enorme cantidad de música “preserial” escrita con antelación?

Se puede afirmar claramente:

1º) que la música atonal fue una natural evolución para la que el oyente, el público en general, aunque de un modo no consciente, ya había sido preparado por una progresiva debilitación de la tonalidad funcional hacia finales del siglo XIX.

2º) el texto (o el libreto, es decir, la organización dramática), ha sido un elemento integrador en la música, que precipitó el abandono de la tonalidad al facilitar al compositor, en un determinado plano, un punto de apoyo para la inmediata comprensibilidad, mientras que en otro le permitía la introducción de aquello que iba a ser considerado una rendición ante la anarquía.

De esta manera, el oyente es el beneficiado, aunque el artista se sienta responsable de traicionar unas bases en el momento en el que inicia la desviación de la pauta tradicional, sobre todo cuando ésta es tan radical como la iniciada por Schönberg. Y será a través del texto de una canción o del libreto de una ópera como el compositor pueda abrirse a nuevos mundos de sonido. Las palabras se convierten, a su vez, en un elemento auxiliar para la comprensión.

3º) el abandono de la tonalidad es más una renuncia que una afirmación. Esto permite aislar la diferencia auténtica de principio que existe entre la afirmación positiva del Método serial y el carácter de la atonalidad, que afirmaba la ausencia de tonalidad y que no podía proclamarse a sí misma una técnica de composición. Como afirmó el propio Schönberg, “se ofreció una nueva armonía llena de color, pero se perdieron muchas cosas”, de ahí el desarrollo y evolución del Método tras el largo periodo de experimentación que siguió a la fase dedicada a la atonalidad.

El Método ofreció la posibilidad de un lenguaje musical, reveló el principio capaz de servir de norma, dado que la atonalidad, como toda innovación, destruyó al mismo tiempo que creó. Esa norma, esa “estandarización”, fue una de las razones que suscitó la oposición hacia el Método; en paradójico contraste, la ausencia de norma de la atonalidad facilitó el camino de la música atonal (parece menos difícil asimilar lo que niega que lo que afirma, diferencia que se aprecia entre la atonalidad y el Método). En la más amplia esfera de la anti-tonalidad, de la tonalidad anticonstructiva, que incluiría obras de Debussy y de Stravinsky, encontramos una situación semejante: inicialmente desconcierto y hostilidad, seguidos de una relativa aceptación más o menos rápida.

Es necesario aludir al carácter externo de las obras atonales de Schönberg, dado que muchas de ellas son instrumentales. La música atonal, como muchas otras innovaciones musicales, se sirvió en algunos casos de un texto cantado o un libreto como apoyo para la introducción de esos nuevos mundos de sonido. El mismo Schönberg recurrió a ello en el *finale* de su segundo *Cuarteto de cuerda*, incluso escribió acerca de la relevancia del texto en la organización de obras a gran escala compuestas dentro del estilo atonal. Aunque es característico de Schönberg que al principio de su periodo atonal se ocupara de composiciones instrumentales, tales como las *Tres Piezas para Piano*, op.11, las *Cinco Piezas para Orquesta*, op.16, y las *Seis Piezas para Piano*, op.19, en las que él expresaba en el campo instrumental lo que sentía, había realizado en el ciclo de canciones *Das Buch der hängenden Gärten*:

“He logrado acercarme por primera vez a un ideal de expresión y forma que ha estado revoloteando ante mí durante años. Hasta ahora no tuve suficiente fuerza y seguridad para realizar ese ideal. Sin embargo, ahora que he empezado definitivamente mi camino, puedo confesar que he roto las ataduras de una

estética caduca; y, aunque luchó por alcanzar una meta que me parece clara, ya advierto la oposición que tendré que superar. Me doy perfecta cuenta del calor con que, incluso la gente de menos temperamento, rechazará mis obras, y sospecho que aún los que hasta ahora han creído en mí, no estarán dispuestos a comprender la necesidad de esta evolución”¹¹⁵.

La seguridad de Schönberg de que su música entrañaba especiales “peligros” de incompreensión queda reflejada en los títulos, que más tarde fueron abandonados, que aparecían primero en las *Cinco Piezas para Orquesta*, títulos que no tenían intención programática alguna, sino que exponían diversos hechos musicales, como “Das obligate Rezitativ” (*El Recitativo Obligado*), o “Der wechselnde Akkord” (*El Acorde Cambiante*), o una sugerencia del estado de ánimo predominante, como “Vorgefühl” (*Presentimiento*), o “Vergangenes” (*Cosas pasadas*), como puntos de referencia en torno a los que cristalizar la comprensión del oyente.

La rapidez con la que Schönberg introdujo la atonalidad en el ámbito instrumental, aunque sea una prueba de su inigualable capacidad para vincular diferentes etapas históricas, es decir, el desarrollo simultáneo de la atonalidad en música “dramática” y “absoluta”, significó que en esos años y en esa esfera, Schönberg se había adelantado a su época. Por ello no era muy probable que las obras atonales instrumentales alcanzaran el relativo éxito de *Pierrot Lunaire* donde los textos eran de nuevo un apoyo para la comprensión, al igual que la introducción de la *Sprechstimme* (“Voz parlante”¹¹⁶) también ayuda a la rápida comprensión. Sin duda, las aseveraciones de Erwin Stein acerca de este recurso, *Sprechstimme*, pueden considerarse en buena medida acertadas:

¹¹⁵ Citado por Dika Newlin en *Bruckner, Mahler, Schönberg*, New York, 1947, p.235-236.

¹¹⁶ También llamado *Sprechgesang*, este vocablo alemán indica un tipo de emisión vocal que se halla entre el canto y la palabra hablada. Es considerado pues un “canto hablado”, y fue utilizado por vez primera por Schönberg en *Pierrot Lunaire*.

“sin convertirse en una auténtica canción, el sonido del discurso o domina el conjunto, o participa en él en condiciones de igualdad (...) lo nuevo de la melodía hablada de Schönberg es que su carácter, expresión y disposición de ánimo son tan poderosos y están al mismo tiempo tan sólidamente definidos como si fuera cantada o interpretada, en una palabra, el discurso se hace música”.

En *Pierrot Lunaire* las palabras se oyen, y es este valor positivo el que inspiró, en cierto modo, la *Sprechstimme*, ofreciendo una solución inédita al problema de la unidad entre discurso y música que había fascinado durante siglos a los compositores. Indudablemente, la activa contribución de Schönberg favoreció la rapidez con la que se difundió *Pierrot Lunaire* tras su estreno en 1912, la fama de Schönberg comenzó a extenderse por otros lugares.

La composición con doce tonos no tenía otro propósito para Schönberg que el de hacerse inteligible. Y ese mismo propósito era el que incitó la invención de la *Sprechstimme*, que pretendió ser al mismo tiempo nueva y de fácil asimilación. ¿Dónde residía su novedad?, pues en el esclarecimiento que aportaba a texturas hasta entonces ocupadas por componentes incompatible, es decir, el discurso *versus* la música. El mayor triunfo de la *Sprechstimme* se encuentra en *Moisés y Aarón*, donde Schönberg demuestra que era posible la combinación de *Sprech* y *Singstimme* beneficiándose mutuamente, y no destruyéndose¹¹⁷.

No cabe duda entonces de que lo Nuevo siempre encuentra resistencia, y que la ruptura de Schönberg con respecto a la “estética caduca” fue de una enorme magnitud. Aunque

¹¹⁷ El texto es más audible en cualquiera de las partes de esta combinación original que en los duetos vocales acostumbrados, por ejemplo, Acto I, Escena 2 de la ópera.

estos factores, tanto juntos como por separado, no ofrecen una completa explicación de la oposición con la que fue recibida la música atonal de Schönberg.

Y quizás el problema de esa resistencia y reticencia provocada por la música de Schönberg radique, en su nivel más profundo, en el dominio de nuevas sensaciones. Característica que puede ser aplicada ya no sólo a Schönberg, sino a Stravinsky y a todos aquellos que trataron y pretendieron innovar e introducir nuevos elementos en las diversas artes, ya sea pintura, escultura, arquitectura, literatura...

Así es que la apertura de “nuevos reinos de sensaciones” ha sido siempre la principal misión de los artistas. Gran parte de nuestro mundo carecería de significado emocional si no fuera por su trabajo. Aún en nuestro tiempo existen vastas zonas de la experiencia que todavía han de ser reivindicadas por el sentimiento, y el artista debe formular nuevas sensaciones ante los nuevos modos de percepción. El artista actúa entonces como un inventor, como un descubridor científico, buscando nuevas relaciones entre el hombre y su mundo; es él quien descubre los “nuevos modos de percepción” y al mismo tiempo crea los nuevos medios con que expresarlos. Estos dos procesos se convierten a menudo en procesos inseparables, no existe descubrimiento sin un nuevo estilo que se adecue a él.

Tras el abandono de la tonalidad, y con ella el abandono del sentido formal subconscientemente operante, que proporcionaba al compositor un sentido de seguridad casi sonambulístico, para crear con enorme precisión las más delicadas diferencias entre los elementos formales, Schönberg había de aferrarse a su inconsciente como principal fuente de los medios y elementos de unidad y organización, capaz de sustituir el ámbito perdido de la tonalidad. Para Schönberg la propia fantasía es infalible, y ha de creerse en la inspiración propia. Precisamente fruto de esta unión son las *Cinco Piezas para*

Orquesta y el monodrama *Erwartung*. Las *Cinco Piezas* fueron interpretadas en Londres por vez primera en 1912 (en el Queen's Hall por Sir Henry Wood), y en este estreno mundial aparecía en el programa la siguiente nota explicativa:

“Esta música pretende explicar todo lo que reside en nosotros subconscientemente, como un sueño. Es una gran fuerza fluctuante, que no ha sido construida sobre ninguna de las líneas que nos son familiares tiene un ritmo, como tiene la sangre su ritmo pulsátil, como toda vida en nosotros tiene ritmo; tiene una tonalidad, pero sólo como el mar o la tormenta tienen la suya; tiene armonías, aunque no podamos asirlas o analizarlas o rastrear sus temas. Toda su pericia técnica está subyacente, hecha una e indivisible con el contenido de la obra”.

No puede negarse que Schönberg, en sus *Cinco Piezas* y en *Erwartung*, incluso de modo más explícito en esta última, explora zonas de sensación nuevas en la música, cumpliendo así la función asignada al artista de abrir “nuevos reinos de sensaciones”. Al mismo tiempo, confiaba en la “infalibilidad de su propia fantasía”, como garante de la forma integral de las obras. En determinadas composiciones del periodo atonal, Schönberg adoptó como medio de organización y de continuidad formas establecidas y texturas contrapuntísticas. Incluso hay ejemplos de la búsqueda de nuevos principios de unidad por parte de Schönberg como pueda ser el “acorde cambiante” de la tercera de las *Cinco Piezas para Orquesta*. Estos diversos medios para asegurar la “compresibilidad”, eran explícitos en Schönberg y el oyente podía reconocerlos. Y es que los insistentes recordatorios de la necesidad de sustituir el “sentido formal subconscientemente operante”, proporcionado hasta entonces por la tonalidad, tanto

derivados de la tradición como ideados de forma nueva, eran característicos del carácter creador de Schönberg, de su afán por descubrir un principio capaz de servir de norma. Y a pesar de que se advierta la búsqueda de una norma en algunos aspectos de las obras atonales, al mismo tiempo, y a veces incluso en la misma obra, se encuentra un método compositivo que sólo puede ser calificado de libre. Pero este calificativo de “libre” no supone que esas obras sean anárquicas, sino que su unidad y su organización son reacias al análisis, y aquellos intentos de mostrar los principios constructivos que subyacen a su estructura, lo que hacen es oscurecer lo que se advierte como un hecho claro, el hecho de que nos encontramos ante una obra que se desarrolla según “leyes inconscientes”. *Erwartung* es el ejemplo más adecuado del maridaje entre el talento de Schönberg y su inconsciente. Aunque esa proyección en música de fuerzas inconscientes afectó al público de manera muy profunda dado que hizo surgir sentimientos, a menudo dolorosos, y la consiguiente censura y supresión de esos sentimientos inquietantes, volcados hacia el exterior, se convirtió en un instrumento de censura para el compositor. Es aquí donde puede rastrearse el núcleo de la resistencia a la música del periodo atonal de Schönberg. Esos nuevos reinos de sensación abiertos por Schönberg resultaron tan innovadores y tan espeluznantes, sobre todo en *Erwartung*, que no sólo estuvo obligado a resolver problemas referidos al lenguaje y a la organización musical, sino que también tuvo que superar prejuicios y hostilidades emocionales basados en reacciones objetivas contra su estilo revolucionario, pero fundadas en las poderosas emociones liberadas o exploradas por la música, sentimientos que luego se transformaban y se volvían en contra del propio compositor.

Aquello que provoca la oposición, la reticencia, es la presencia de nuevas emociones, el temor ante lo que nos sobrepasa. Han sido un gran número de compositores, de todo tipo y cronología, los que han introducido “nuevos modos de percepción”, así como

nuevos medios con los que expresarlos. Ejemplo de ello es el *alla marcia* del final de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pasaje que ha provocado una enorme controversia debido a la tensión emocional provocada por la marcha a través del empleo de diferentes materiales populares al servicio de los objetivos más elevados. Se aprecia entonces cómo es la expresión y exploración de nuevas emociones, de novedosos sentimientos, tanto en *Erwartung* de Schönberg, como en la marcha de Beethoven, como en el posterior modo de percepción de lo nuevo llevado a cabo por Mahler, lo que provoca las reacciones opuestas.

Ejemplo de esta conquista de territorios emocionales inéditos que ha chocado contra una tenaz oposición lo constituye la inmersión precoz de Berlioz en la vida onírica de la mente en su *Sinfonía Fantástica* cuyo impacto, aunque en la actualidad no presente puntos de resistencia, fue relevante y despertó adversas reacciones. Así como algunos aspectos poco considerados del genio de Tchaikowsky, como la histeria funcional que proporciona a su obra *Francesca da Rimini* un peculiar carácter, o diversas escenas de algunas de sus óperas como *La dame de pique*, en que la música se muestra capaz de describir estados mentales hasta entonces reservados al ámbito de la ciencia, en tanto que temas de estudio, y no a la esfera del arte.

La Consagración de la Primavera de Stravinsky representa, junto con algunas de las composiciones de Schönberg, el ejemplo más brillante de exploración y explotación del inconsciente que, como ya se apuntó con anterioridad, constituyó una destacada característica de lo nuevo en todos sus ámbitos en los primeros años del siglo XX. *La Consagración* desempeñó un papel similar en la evolución de Stravinsky, que la fase atonal en Schönberg. Aunque la obra puede ser considerada como la culminación de los ballets rusos, como una consecuencia natural de las tendencias ya explícitas en *El pájaro de fuego* o en *Petrushka*, y ser considerada así desde una perspectiva diferente a

la de Schönberg, cuyas composiciones atonales suponen, en sentido estricto, una ruptura decisiva con respecto a su anterior periodo, a pesar de los diversos vínculos evolutivos que se mantienen sólidos, lo importante es la significativa circunstancia de que estos maestros de la música del siglo XX, aunque difirieran en sus métodos y caracteres creativos, compusieron unas obras en las que introducían nuevos modos perceptivos, así como nuevos medios para su expresión¹¹⁸.

¿Puede entonces encontrarse aquí esa unidad de sentimiento, de inspiración y de aspiración propias de un periodo?, es quizás este aspecto afín el que habrá de prestar un elemento de homogeneidad a los movimientos artísticos de una época. El siglo XX goza de su propia pauta, sólidamente asentada.

Pocos compositores han musicalizado la agresión con tanta profundidad y a tal escala como Stravinsky en la *Consagración*. No es extraño que la obra causara con frecuencia una férrea oposición auditiva¹¹⁹. Hoy las nuevas experiencias ofrecidas por Stravinsky son aceptadas y gozadas, se entiende el nuevo lenguaje porque se ha producido una reconciliación con los sentimientos por él suscitados. Sin embargo, un examen de algunas de las obras atonales de Schönberg permite percibir que tanto *Erwartung* como las *Cinco Piezas para Orquesta*, no han seguido el mismo camino que *La Consagración*. Stravinsky descubría, en esa utilización de fuerzas agresivas, un ámbito de sensaciones que quizá yacía más cerca de la superficie que muchos de los niveles de sensación logrados por Schönberg. Así, *La Consagración* descubre una experiencia

¹¹⁸ *Le Sacre* (1911-1912), *Cinco Piezas para Orquesta* (1909), *Erwartung* (1909).

¹¹⁹ La novedad de la *Consagración* puede ser medida por la reacción suscitada en su primer auditorio (reacción recogida por Jean Cocteau y Carl Van Vechten, citados por Slonimsky) que “rió, escupió, siseó e imitó gritos de animales”. Algunos de los asistentes, estremecidos por lo que consideraban un intento blasfemo de destruir la música como arte, y arrebatados por la ira, comenzaron a silbar al poco de levantarse el telón. Por supuesto también hubo quienes defendieron el “nuevo lenguaje musical” de Stravinsky, al igual que en Viena los hubo del “nuevo lenguaje musical” de Schönberg, cuyos estrenos constituyeron, con frecuencia, grandes escándalos similares al de *La Consagración de la Primavera*.

Los auditorios respondieron a las obras de ambos autores escritas en esos agitados años, con una perentoriedad emocional, hostil, que indicaba el impacto musical que constituían las obras. Con *Le Sacre*, los primeros críticos de la obra aludieron a ella como si la música les hubiera producido un daño personal, una violencia física, como si la partitura del ballet fuera un instrumento agresivo.

musical que, aunque nueva, puede ser relacionada sin una excesiva dificultad con motivaciones internas del oyente¹²⁰. Motivaciones que se emparejan con los sentimientos liberados por Stravinsky, por ello poseen a su vez una genuina amplitud de atracción. La experiencia que ofrecen, vívida, excitante e intensa, es una experiencia nueva. Con *La Consagración* Stravinsky crea un universo de sensaciones con el que es posible identificarse. Schönberg, por su parte, desvela un singular mundo privado, un “submundo”, que podemos experimentar como un vislumbre de la vida interior de un gran artista, pero con el que resulta difícil establecer un contacto personal, más aún, una identificación. Aunque es esta misma impenetrabilidad la que fomenta el interés de la atonalidad, así como su fuerza expresiva. Por ello la valoración final de una obra como *Erwartung* no puede estar exenta de controversia. La pieza constituye uno de los documentos capitales de la evolución de la Nueva Música, y su importancia en este sentido habría de ser suficiente para augurarle un buen futuro. Pero es más, es una inspiración sin igual, una manifestación particular del genio de Schönberg. Aunque si comparamos esta obra con otras obras posteriores del compositor, como *Moisés y Aarón* o *Von Heute auf Morgen*, percibimos una muy distinta perspectiva: la primera nos ofrece un universo “cerrado” de sensaciones y emociones, mientras que las otras proporcionan un universo “abierto”. El propio Schönberg extrajo su conclusión de la experiencia creativa: avanzó hacia un mundo nuevo, más amplio, más abierto, tras una fase dedicada por entero a la consideración de la organización y comprensión musical, y a los problemas del lenguaje. La norma iba a surgir en las composiciones de 1920 en adelante, después de un periodo de intensa meditación creadora (1916-1930).

La peculiar naturaleza de la música atonal de Schönberg ha sido la que ha dificultado su aceptación.

¹²⁰ En el caso de *La Consagración de la Primavera*, el ballet fue el “texto” que proporcionó el medio inmediato para la comprensión de un mundo de sonido que por lo demás era nuevo.

Cabe preguntarse cómo el sistema “tonal”, con su compleja gramática y sus miles de preceptos, de advertencias y de prohibiciones, ha escapado a las censuras (dado que la oposición ante el Método se debió en gran medida a la idea de un sistema). Su uniformidad ha impuesto una solidez de integración de estilo sobre compositores de muy diferentes caracteres, estilos y tiempos, durante los trescientos años que la tonalidad ha prevalecido como regla en la música occidental. A lo largo de su desarrollo, los compositores han intentado desafiar su autoridad reinterpretándola, modificándola, retardándola y afirmándola nuevamente. Pero la tonalidad permaneció firme hasta que las innovaciones de la música de finales del siglo XIX comenzaron a resquebrajar su asentamiento. Si tenemos en cuenta ese régimen de ley tonal, ese elenco de normas que cada generación de compositores hubo de asimilar, comprender, aprender y poner en práctica, entonces, en este sentido, ningún compositor ha sido “libre” dentro de la tonalidad tradicional. Schönberg, con sus composiciones totalmente libres, fue el que quebró el sistema tonal, aunque éste, a lo largo de los siglos, había sido aceptado por los oídos de manera tal que ya no era considerado un sistema. El problema estriba en que si la familiaridad con la tonalidad fue una de las razones de que declinara el reconocimiento de esta tonalidad como un sistema definido de organización, otra de las razones estribó en el desarrollo de una sociedad cada vez más tecnificada e industrializada, cada vez más “sistematizada”, en la que el artista era considerado como una figura que representaba una libertad ideal, libertad que estaba vedada para la mayoría de la sociedad. Por tanto, existía una presión social que contribuía al fenómeno del artista “aislado”, algo propio de la sociedad moderna, pero que no es reductible a la mera presión, que por lo general suele ser reconocida y afianzada por la indiferencia, sino que también ha producido un abismo cada vez mayor entre público y artista.

¿Puede entonces plantearse la cuestión de cuál haya de ser la función del artista en la sociedad, en el sentido de considerarle como víctima propiciatoria de la sociedad? La imagen del artista ha quedado configurada de modo tal que tan pronto puede ser estimado como despreciado, amado como odiado... un inspirado hombre singular o un peligroso trasgresor de normas. Pero es necesario en ambos sentidos: como valioso símbolo de libertad y como ejemplo del peligro del inconformismo. Tanto si la actitud social hacia el artista representa o no una descripción exacta de su función, eso no resulta sumamente relevante, lo que interesa es el modo en el que el artista es considerado a nivel social. Pero para el artista los papeles que se le otorgan, como pueda ser el de víctima propiciatoria, no resultan en exceso fructíferos. En la sociedad moderna, marcada por la alienación tecnológica, la situación del artista es diferente a la que pudiera ocupar en épocas pasadas. El concepto del artista libre ha ejercido una enorme influencia en la práctica artística. Schönberg, al reconstruir la base de un lenguaje, se vio enfrentado a un estado de cosas paradójico, pudo haberse pensado que su desarrollo del Método interesaría a quienes se quejaban de forma más clamorosa de la anarquía creciente que estaba invadiendo el lenguaje musical del siglo XX. De hecho el mismo Schönberg había pretendido crear un nuevo medio de organización a través de su música, sin embargo, la acogida que se dispensó al Método demostró que no fue del interés de aquellos que pedían un límite ante la anarquía. Además, cabe añadir otra serie de razones, aparte de las estrictamente musicales, que promovieron aún más si cabe ese rechazo: se trata de la acusación derivada de hechos sociales, pero apoyada por la crítica, según la cual el Método de Schönberg interfería en el ámbito de la libertad del artista. Parece ser que el Método se vio enfrentado plenamente con el Mito. Así, durante años, la música de Schönberg fue atacada por ambos lados del concepto de libertad sin ningún tipo de trabas, por una parte se la consideraba anárquica, y por la otra una

sistematización forzada. La presión social contra la que Schönberg se vio obligado a luchar contribuyó a obstaculizar la comprensión de su música posterior. Esa idea de la libertad que parecía verse socavada por el Método, había obtenido un fuerte apoyo sobre todo por parte de los críticos. El ejercicio crítico aumentó tanto en extensión como en importancia durante la etapa en la que el artista desplegó su inusitada libertad (en una cultura íntegra un crítico es superfluo). También podría afirmarse que los críticos tenían un exacerbado interés en la libertad del artista dado que, si todo es posible para éste, también es posible todo para el crítico. El derecho a la libertad de palabra del crítico, a su libertad de opinión, deviene finalmente en mito. La crítica habría de ser una disciplina, no un ámbito apto para que cualquier tipo de opinión haya de ser tomada en serio por derecho propio. La consideración de la anarquía como presupuesto básico de la actitud artística ha tenido fatales consecuencias, y ya no sólo en lo que concierne a la esfera creativa.

Por lo tanto, fueron razones muy divergentes las que produjeron y motivaron ese rechazo y abalaron la lentitud en la aceptación de la música de Schönberg. Y es que no sólo hubo verdaderas dificultades de comprensión en lo que respecta al nivel auditivo, sino que también hubo muchos otros motivos, extraños a la música, pero no menos reales, que influyeron para una adecuada aceptación. Factores sociales, como el miedo a la uniformidad en una sociedad ya en exceso uniforme, para la que la mitificación de la figura del artista en un símbolo de libertad irreal, revestía el aspecto de una fantasía compensadora. Pero ¿acaso ese temor ante la uniformidad no puede ser reducido al temor del individuo “estandarizado” a que se suprima y se anule la única salida, el único punto de escape que el artista representa, a que se implante una estandarización, unas formas estereotipadas, en una esfera en la que sólo reinaba la libertad?¹²¹...

¹²¹ Walter Gropius, en su obra *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, ha afirmado que “en todas las épocas históricas, la existencia de estándares (aceptación consciente de formas-tipo) ha respondido a las

El arte persigue otros objetivos además del de estabilizar, el artista busca inquietar a aquellos a los se dirige. Pero es el lenguaje el que permite al artista mantenerse en contacto con el público y seguir siendo comprensible, incluso en el momento en el que irrumpe lo nuevo. A finales del siglo XIX, el principio que regía la tonalidad, que había creado un lenguaje musical de enorme riqueza, se había debilitado de modo tal que no era capaz de divulgar el nuevo vocabulario exigido por las obras de Schönberg y Stravinsky, los recursos de la tonalidad habían quedado agotados. Así, del periodo de turbulencia creadora de Schönberg, en el que estaba el germen de la Nueva Música, surgió el método serial que probó que podía servir de norma a un gran número de compositores. La divulgación mundial del Método caracterizó el panorama musical posterior a la Segunda Guerra Mundial. Stravinsky escribió en 1957:

“una obra maestra es más probable en el compositor que posea un lenguaje más altamente desarrollado (...) Los progresos del lenguaje no se abandonan con facilidad, y el compositor que no los toma en consideración corre el riesgo de quedar al margen de la corriente principal. Obras maestras aparte, creo que la nueva música será serial”.

Se percibe el alcance del establecimiento, por parte de Schönberg, de un lenguaje para la música. Las nuevas corrientes de los años cincuenta y principios de los sesenta, hablaron un lenguaje que poco tenía que ver con el desarrollo lingüístico correspondiente a la primera mitad del siglo. Aunque Webern, Stravinsky o Debussy marcaran con sus últimas obras el punto de partida para los compositores más radicales de las nuevas generaciones, a medida que envejecieron esas nuevas corrientes, se fueron

exigencias de una sociedad bien formada y organizada. Es sabido que la repetición de unas mismas cosas para unos mismos fines ejerce sobre el hombre una influencia estabilizadora” (Ediciones Lumen, Barcelona, 1966, pág. 36).

haciendo más evidentes los puntos de partida, a la vez que menos conscientes los enlaces con el pasado.

Sin duda alguna lo que ha de prevalecer es el concepto de música, lo que permite aseverar, junto con Paul Henry Lang, que

“La innovación de Schönberg es el acontecimiento individual más importante de la música de la primera mitad de nuestro siglo, y, aunque lleva la etiqueta de un fenómeno de transición, es muy posible que predomine en la segunda mitad del siglo. Como gesta artística individual casi no tiene paralelo, y, a medida que se ha ido conociendo, pocos músicos han escapado a su influencia. Podemos observar cada día cómo, entre nuestros propios compositores norteamericanos, algunos de los mejores se encauzan hacia ella en la cumbre de sus carreras brillantes y acusadamente individualistas. Así, Schönberg es algo más que un singular fenómeno eruptivo; dislocó todos los estratos de la música, y con su aparición tuvo lugar una nueva formación geológica”¹²².

Es por todo ello por lo que la música constituye un objeto filosófico legítimo, y la reflexión sobre la misma ha de ocupar un lugar destacado entre las disciplinas inquisitivas.

Así, cabe aludir al principal "manifiesto" de la Teoría crítica, elaborado por M. Horkheimer en 1937 (*Teoría tradicional y teoría crítica*) en el que se pone de relieve que para iluminar críticamente la sociedad se necesita de una actitud crítica, y es esa actitud crítica propugnada por los miembros de la Escuela de Frankfurt la que ha de

¹²² P. H. Lang, *Musical Quarterly*, New York, Volumen XLIV, N°4, octubre de 1958, págs.507-508, citado por D. Mitchell en *El lenguaje de la música moderna*, capítulo 1, p.64.

trasladarse al ámbito artístico, al ámbito musical, para que la sociedad adquiriera también esa actitud y la mantenga. El compositor transforma esa fuerza de la crítica en expresión musical, y el individuo que la recibe la debe aprehender para captar el auténtico sentido de la misma.

"No hay criterios generales para la teoría crítica como un todo; pues tales criterios se basan siempre en la repetición de sucesos y, por tanto, en una totalidad que se reproduce a sí misma. Como tampoco existe una clase social a cuya aprobación podamos atenernos. La conciencia de cualquier estrato social se puede haber estrechado y corrompido ideológicamente en las condiciones actuales, por mucho que, dada su situación, dicha conciencia esté destinada a la verdad. Pese a su comprensión profunda de cada uno de los pasos y a la coincidencia de sus elementos con las teorías tradicionales más avanzadas, la teoría crítica no tiene de su parte otra instancia específica que el interés, vinculado a ella misma, en la supresión de la injusticia social¹²³. Esta formulación negativa es, en expresión abstracta, el contenido materialista del concepto idealista de razón. En un período histórico como el nuestro, la verdadera teoría no es tanto afirmativa como crítica, del mismo modo que la acción conforme a ella no puede ser "productiva". El futuro de la humanidad

¹²³ Este misma preocupación por los asuntos concernientes a la sociedad y a la humanidad, la expresa Schönberg, en 1947, lo cual pone de relieve ese nexo entre ambas escuelas, filosófica y musical. "Es triste tener que convenir en que son muchos los hombres que consideran como derecho humano el disputar, hasta llegar al colmo de la opresión, los derechos humanos de sus semejantes. Aún más triste es el aspecto que ofrece el mundo de hoy, sin ninguna esperanza de superación en el futuro que se vislumbra. Pero esto no debe apagar nuestros anhelos acerca de un estado de cosas en que la santidad de los derechos humanos de cada uno se manifieste intangible en su propia evidencia. La humanidad se ha beneficiado de tales bendiciones sólo porque, en número cada vez mayor, los hombres han deseado tan apasionadamente la rendición, que al final les fue concedida. Todos los progresos en el pensamiento y sentimiento sociales, que eliminaron conflictos en la vida de la comunidad, se llevaron a cabo mediante la fuerza de aquel deseo. Nunca deberemos abandonar este anhelo nuestro (...) nunca deberemos cesar en nuestro afán por la santidad universal de los derechos humanos. En nuestra alma se encuentra la fuerza de ese afán con intensidad creadora" (A. Schönberg, "Derechos humanos", Los Ángeles, 21 de julio de 1947, en *El estilo y la idea*).

depende hoy de la existencia de la actitud crítica, que naturalmente entraña elementos de la teoría tradicional y de esta cultura moribunda en general. Una ciencia que, con presuntuosa autosuficiencia, considera la configuración de la praxis a la que pertenece y sirve simplemente como lo que queda más allá de ella, y que se conforma con la separación de pensamiento y acción, ha renunciado ya a la humanidad. El rasgo más sobresaliente de la actividad del pensamiento consiste en determinar por sí misma qué debe hacer la teoría, para qué debe servir, y no sólo en algunas de sus partes, sino en su totalidad. Por ello su propia esencia la remite al cambio histórico, a la instauración de una situación de justicia entre los hombres. Hoy la oposición entre individuo y sociedad se hace cada día más profunda en nombre del "espíritu social" y la "comunidad popular". La autocomprensión de la ciencia se hace cada vez más abstracta. El conformismo del pensamiento, la insistencia en que se trata de una profesión fija, de un ámbito cerrado en sí mismo dentro de la totalidad social, renuncia a la esencia misma del pensamiento"¹²⁴.

¹²⁴ M. Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, ediciones Paidós, p.76-77.

CAPÍTULO III

La Expresión

El lenguaje: una expresión manifiesta

“El lenguaje significa indiscutiblemente que el recuerdo no es un instrumento para captar el pasado, sino el escondrijo donde se lleva a cabo tal captación. Así como la tierra es el elemento en el que se hunden las ciudades muertas, así es el lenguaje para lo vivido. Quien aspire a acercarse al propio pasado sepultado ha de comportarse como el que exhuma un cadáver. Ello determina el tono, el talante de los verdaderos recuerdos. No hay que temer volver una y otra vez al mismo estado de cosas: diseminándolas como se disemina la tierra, revolviéndolas como se revuelve la tierra. Las cosas a recordar son estratificaciones, capas, que entregan al investigador cuidadoso aquello que constituye el verdadero valor escondido bajo la tierra: las imágenes desprendidas de situaciones anteriores como joyas que brillan en el sobrio aposento de nuestra visión actual (algo así como los restos y efigies que se encuentran en la galería de un coleccionista). Ni que decir tiene que es necesario emprender las excavaciones siguiendo un cuidadoso plan. Por eso resulta indispensable dar cuidadosas palabras, como tentando la oscura tierra, forjándose ilusiones sobre lo mejor, que sólo se halla en el inventario final de lo exhumado. Por eso la búsqueda infructuosa se halla al mismo nivel que la afortunada, y de ahí que el recuerdo no deba avanzar como si fuera un relato (mucho menos como una información sobre algo), sino de un modo épico, rapsódico, en el más estricto

sentido de éstos términos, intentando remover nuevos lugares, ahondando siempre cada vez más”. (*Crónica de Berlín*, p.42-43, en *Personajes alemanes*, W. Benjamin)¹²⁵.

El propio Benjamin constituye una paradigma extremo de la creación de géneros literarios a la que él mismo se refería cuando escribía sobre Proust¹²⁶. Es un ejemplo de escritor creativo, de poeta, de filósofo reflexivo que, incluso en su tesis doctoral acerca del concepto de crítica del arte en el ámbito del Romanticismo, introdujo elementos muy característicos, a pesar de tener que acomodarse a un estilo más ortodoxo y académico.

Con su *Crónica de Berlín* esbozó lo que sería *Infancia en Berlín hacia 1920*, pero en la primera se puede percibir mejor la rememoración, las bellas imágenes del mundo infantil, la manera en la que un filósofo se enfrenta con su pasado, con sus recuerdos, con todo aquello que ha sido y que no ha de ser despreciado por el transcurrir del tiempo, al contrario, esa distancia temporal enriquece la relación con el pasado¹²⁷.

¹²⁵ En 1936 escribe Adorno a Benjamin: “El libro *Personajes alemanes* me ha causado realmente una gran alegría. Nada más recibirlo me he puesto a leerlo de la primera a la última página, incluso durante la noche. La expresión de tristeza que irradia el libro me ha parecido curiosamente emparentada con la de *Infancia en Berlín*, que bien podría, de hecho, coincidir en el tiempo con la selección e introducción de las cartas. Si la primera representaba las imágenes de una vida a la que la propia clase se oculta sin que la otra se desvele aún, la mirada que cae sobre las cartas refleja a su vez, igualmente, el proceso de ocultamiento como un proceso objetivo del que la *Infancia* es el testimonio subjetivo” (Carta de Wiesengrund Adorno a W. Benjamin. Oxford, 7 de noviembre de 1936).

¹²⁶ Asegura Benjamin, en su ensayo sobre Proust: “Se ha dicho, con razón, que todas las grandes obras de la literatura fundan un género o lo deshacen, esto es que son casos especiales. Entre ellos es éste uno de los más inaprehensibles. Comenzando por la construcción, que expone a la vez creación, trabajo de memorias y comentario, hasta la sintaxis de sus frases sin riberas (Nilo del lenguaje que penetra, para fructificarlas, en las anchuras de la verdad), todo está fuera de las normas. El primer conocimiento, que enriquece a quien considera este importante caso de la creación literaria, es que representa el logro más grande de los últimos decenios” (W. Benjamin, *Una imagen de Proust*, p.17, en *Iluminaciones I*).

¹²⁷ En su currículum vitae escribe Benjamin: “Nací en Berlín el 15 de julio de 1892 y soy hijo del comerciante Emil Benjamin y de Pauline Schoenflies. Recibí mi educación en un instituto de bachillerato humanístico que dejé en 1912 tras el examen final. En las universidades de Friburgo (Alemania), Munich y Berlín estudié filosofía y, como asignaturas secundarias, literatura alemana y sicología. El año 1917 me condujo a Suiza, donde continué mis estudios en la Universidad de Berna.

Durante mi carrera me vinieron decisivos estímulos intelectuales de una serie de escritos que en parte eran lejanos a mi campo de estudios propiamente dicho. Mencionaré *Spätromische Kunstindustrie (La industria del arte tardorromana)* de Alois Riegl, *Villa* de Rudolf Borchardt y el análisis que Emil Petzold

El pensamiento benjaminiano exigía, dada su orientación, ir más allá de Kant, y avanzar en pos de los fundamentos de una “experiencia absoluta” inalcanzables en el marco del sistema kantiano. Las esferas a las que Benjamin dedicó su atención: el mito, la historia, la religión y el lenguaje, le llevaron a imbricarse en el universo del Romanticismo en el que el arte aflora como mediador privilegiado para transformar aquella “experiencia absoluta”.

Esta vuelta al Romanticismo se debe a la oposición que Benjamin mantenía hacia el sujeto, hacia un sujeto autónomo, entendido como protagonista de la historia, del progreso, de la cultura y del arte. Interpretar y comentar, la “crítica inmanente”, se perciben como una tarea sagrada debido a que tan solo en ella puede producirse la continuidad de la tradición, aunque esa tradición no se mantiene sino pagando el precio de abandonar la quimera de ese sujeto autónomo. La tradición es la esfera del destino universal, la historia del mito. De ahí el interés de Benjamin por Hölderlin, a dos de cuyos poemas dedicó un denso estudio estético, en el que ya aparecían esbozados algunos de los motivos que desarrollaría en su tesis, *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo alemán*. Benjamin pretendía llevar a cabo una exposición de la forma interna de los poemas de Hölderlin, poner de manifiesto su contenido de verdad. Partía de la idea de que cada obra de arte “lleva en sí un ideal *a priori*, una necesidad interna para existir”. El crítico debía determinar esa necesidad objetiva, es decir, que la función del crítico consistiría en establecer “lo poetizado” como objeto y producto de la investigación¹²⁸. Y todo ello dado que, para Benjamin, el contenido filosófico de verdad

realiza del poema “Brot und Wein” (“Pan y vino”), de Hölderlin. Una persistente huella dejaron en mi las clases del filósofo de Munich Moritz Geiger, así como las del catedrático no numerario de lenguas ugrofinesas Ernst Lewy, de Berlín. Las clases prácticas que éste último daba sobre el escrito de Humboldt *Über den Sprachbau der Völker (Sobre el sistema lingüístico de los pueblos)*, así como las ideas que desarrolló en su escrito *Zur Sprache des alten Goethe (Sobre el lenguaje del viejo Goethe)*, despertaron mis intereses en el campo de la filosofía del lenguaje (*Apéndice documental*, texto 29).

¹²⁸ Asegura Benjamin, en su escrito sobre Hölderlin, que resulta necesario analizar la tarea poética como prerrequisito para la evaluación del poema. Para él “la comprensión de la construcción del poema consiste en aprehender su creciente y rigurosa determinación (...) “El significativo ejemplo de Hölderlin expone la

propio del arte tan solo puede representarse en la “forma prosa” de la exposición. Idea y obra no son opuestos absolutos, la idea es obra, de la misma manera que la obra es idea, si supera los límites de su forma de exposición.

En *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo alemán*¹²⁹, encontramos un análisis de la crítica romántica entendida como un complemento imaginativo de la obra de arte y como un ejercicio de comprensión de la misma.

Benjamin aborda el concepto de crítica del arte a lo largo de sus diversas transformaciones, de manera que aquello en lo que se está centrado es en una historia del concepto de crítica, por completo diferente de una historia crítica del arte misma. Se trata por lo tanto de una “historia filosófica de los problemas”, pero que no expone el conjunto de tales problemas, sino que atiende a un momento específico, al Romanticismo temprano y a su particular concepto (romántico) de crítica de arte. La determinación de este concepto requiere de unos supuestos gnoseológicos, así como de unos supuestos estéticos, debido a que la crítica implica en sí un elemento cognoscitivo. Por lo tanto, Benjamin no lleva a cabo un planteamiento histórico filosófico, sino que pretende aportar los materiales que permitan determinar la esencia histórica del Romanticismo.

En este sentido, el término “crítica” ha de ser entendido como “crítica del arte”, en tanto que la influencia del Romanticismo fundamentó la crítica de las obras de arte. Son el concepto de “idea del arte”, y el concepto de “obra de arte”, en los que Benjamin centra

manera en que lo poetizado posibilita la apreciación de la poesía, en términos de asociabilidad y grandeza de sus elementos” (...) “La vida en el canto, en el inmutable destino poético, es la ley del mundo de Hölderlin; eso podemos concluir del contexto de sus figuras. Los seres vivos son claramente, en este mundo de Hölderlin, la *extensión* del espacio, el plan desdoblado, en el que, como aún veremos, se extiende el destino (...) La actividad del poeta se encuentra en los vivos, en tanto los vivos a su vez, se determinan en sus respectivas existencias, “uno a algo”, relativamente a la entidad del poeta. El pueblo es el signo y la escritura de la infinita extensión del destino del poeta”, así, para Benjamin, la edificación del poema constituye una muestra de las palabras de Schiller: “el verdadero secreto artístico del maestro, consiste en que troca materia por forma...” (W. Benjamin, “Dos poemas de Hölderlin”, en *Para un crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*).

¹²⁹ Tesis doctoral de Walter Benjamin presentada en la Universidad de Berna en 1918.

su consideración. Así, bajo el concepto de crítica de arte, quedan englobadas la estructura objetiva del concepto mismo, en tanto que idea, así como la estructura de sus productos, de las obras. Por su parte, al concepto de obra de arte subyace la composición artística singular. Ahora bien, Benjamin advierte acerca de la difuminación de límites entre ambos conceptos, de la vaguedad para lograr una distinción nítida, de manera tal que no resulta fácil elaborar una noción apropiada en la que se perciban las peculiaridades y elementos propios de la expresión poética con respecto a las demás artes. Así, la teoría romántica del arte no podrá ser extraída de la “praxis”, sino que habrá de ser expuesta, de manera sistemática, partiendo de los teóricos románticos del arte.

Benjamin considera la teoría romántica de la crítica del arte de Friedrich Schlegel, como “la teoría romántica”, dado el carácter representativo de ésta, es decir, la intuición que en ella se percibe de la esencia de la crítica de arte. Es en uno de sus primeros escritos *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), donde Friedrich Schlegel comienza a desarrollar su punto de vista acerca de la contraposición entre la poesía antigua y la poesía moderna. Influido por Goethe y Schiller, considera a los griegos como un paradigma del arte y de la humanidad, en ellos se percibe la perfecta armonía entre libertad y naturaleza¹³⁰. La formación (“Bildung”) de la poesía griega constituye el modelo absoluto de toda formación, un despliegue libre de una predisposición perfecta. Para Schlegel, ante esta poesía perfecta en su forma, pura en sus géneros y objetiva, la poesía moderna se percibe como subjetiva y artificial, carente de pureza en lo referente a sus géneros, que mezcla y confunde bajo una intención moralizante. Sólo la poesía de

¹³⁰ “La historia de la crítica y los fragmentos que pudieran encontrarse de una historia de la música y mímica griegas son tan imprescindibles como el conocimiento de toda la mitología y lengua griegas en todas sus ramificaciones y transformaciones. En muchas ocasiones, todavía está por descubrir en las más ocultas profundidades de la historia moral y política, lo único que puede resolver una contradicción, llenar una laguna de la historia del arte, ordenar los fragmentos dispersos, aclarar los aparentes enigmas: pues el arte, las costumbres y la política de los griegos están tan íntimamente trenzados que su estudio no se puede separar. Y en general, la cultura griega es un todo en el que es imposible reconocer de forma correcta una parte aislada vista fragmentariamente” (*Apéndice documental*, texto 30).

Goethe permite a Schlegel pensar en la posibilidad de una vuelta a la belleza clásica y a la armonía de una cultura y un arte objetivos¹³¹. Aunque Schlegel advertirá que en la poesía moderna late un verdadero progreso como conquista histórica de la cultura occidental, puesto que incluye en sí misma el sentido de lo infinito, que inaugura una manera diferente de vivir y de entender la relación con el mundo. La abstracción trascendental, que Schlegel reelabora a partir de Fichte, comprende el yo absoluto, el espíritu, como la fuerza dinámica inmanente al todo. Las producciones culturales que nacen de esta fuerza se constituyen como un proceso de reflexión productiva que se potencia una y otra vez y se multiplica. La poesía da lugar, en su proceso, a una serie interminable de obras, cada una de las cuales es solamente un fragmento de una única obra en devenir. Así, en sus escritos de madurez, Schlegel manifiesta en su concepción de la literatura la necesidad de un periodo poético primitivo para alcanzar la plenitud y riqueza creadoras:

“Si consideramos a la literatura como la quintaesencia de las producciones más extraordinarias y peculiares, en las que se expresa el espíritu de una época y el carácter de una nación, entonces una literatura artísticamente configurada será sin duda una de las mayores ventajas que una nación puede alcanzar. Pero

¹³¹ En sus *Lecciones* afirma Schlegel “El Siglo de Oro de los griegos, la floración verdadera de su desarrollo espiritual tiene lugar en el corto espacio de tres siglos escasos, desde Solón hasta Alejandro. Con Solón empieza una nueva época, incluso en la literatura griega. En ella no sólo tienen lugar, un desarrollo más plenamente artístico de la poesía lírica y el comienzo de la dramática, sino que también una multitud de poetas didácticos testimonian el despertar de la filosofía. Las colecciones gnómicas de Teognis y del mismo Solón ofrecen una gran cantidad de sentencias ingeniosas y costumbristas, tal y como apetece todo pueblo que se encuentra en un estado de progreso espiritual semejante; redactadas en verso, se adaptan perfectamente al carácter de la sentencia, a medio camino entre poesía y pensamiento. Simultáneamente empieza, con Tales, la filosofía griega y la prosa, que había tardado tanto en separarse de la poesía, inicia su andadura. Fueron los primitivos filósofos jonios quienes la desarrollaron en sencillos, pero ingeniosamente concretos proverbios filosóficos, frecuentemente llenos de plasticidad, en aforismos y visiones de la naturaleza, claramente expuestos, tales como los que nos han legado del padre de la medicina. Gracias a la libertad de pensamiento que Solón favoreció y perpetuó, gracias a la formación que propagó y extendió entre los nobles y los ciudadanos acomodados atenienses a través de su labor legislativa y de la educación por él instituidas, Atenas se constituyó en el emporio y centro de la civilización griega” (*Historia de la literatura antigua y moderna*, 1813-1828, “Lección primera”).

resulta unilateral y falso y contradice el desarrollo de la naturaleza el pretender de toda época sin distinción una y la misma especie de cultura literaria. Tanto en lo particular como en el conjunto, tanto en lo pequeño como en lo grande, la plenitud de inventiva debe preceder siempre al arte culto, la saga a la historia, la poesía a la crítica. Si la literatura de una nación no tiene un periodo poético primitivo, anterior al de su desarrollo más regular y artístico, no alcanzará jamás un contenido y un carácter nacionales, ni llegará a respirar un hálito vital propio. La cultura griega tuvo ese periodo anterior, poéticamente rico, pero literaria y científicamente no menos configurado, en el largo espacio de tiempo que va desde la aventura troyana hasta Solón y Pericles y a esta circunstancia debe precisamente su alta excelencia, su peculiaridad y su riqueza. La Edad Media, a la que no se puede negar una plenitud de fantasía creadora, constituye para la Europa moderna esta época primitiva. El tranquilo y lento crecimiento debe producir la floración y ésta el fruto maduro. Del mismo modo como la juventud se revela como la época de floración en la vida del individuo, en la historia del espíritu humano y de sus producciones hay momentos parecidos de desarrollo repentino para todas las naciones. En todas las de Occidente la época de las Cruzadas, de las costumbres caballerescas, de los poemas caballerescos y de las canciones amorosas se puede comparar a una primavera semejante¹³².

La teoría del arte de F. Schlegel, así como su concepto de crítica, está fundamentada en presupuestos gnoseológicos, los cuales se encuentran firmemente ligados a determinaciones estéticas y extralógicas, de las que no pueden ser separados y tratados

¹³² F. Schlegel, Obras de madurez (1813-1828), *Historia de la literatura Antigua y Moderna*, "Lección séptima": Antigua poesía alemana. De la Edad Media en general. Formación de las nuevas lenguas europeas. Poesía de la Edad Media; canciones trovadorescas. Carácter de los normandos e influjo de los mismos sobre el espíritu de los poemas caballerescos, especialmente sobre el de Carlomagno.

aisladamente. Para comprender el concepto de crítica resulta necesaria la explicación, el análisis y la exposición pura de esa teoría del conocimiento, y a ella dedica Benjamin la primera parte de su estudio¹³³. Por su parte, el concepto de reflexión, modelo más frecuente en el pensamiento de los primeros románticos, constituye la concepción gnoseológica fundamental de Schlegel¹³⁴.

Estilo, manera e imitación: el concepto de reflexión en los primeros románticos

¿Cuál es aquella relación a partir de la cual se desarrollan todas las demás? Aquella que es contemplada como la más inmediata para el pensamiento en general y que se hace patente en la reflexión: la relación del pensamiento consigo mismo. La reflexión constituye, ante todo, el estilo de pensamiento en que expresan sus más profundos puntos de vista los primeros románticos. El carácter intuitivo fue percibido por los románticos en esa naturaleza reflexiva del pensamiento. Hay un recíproco darse, del pensamiento reflexivo y del conocimiento inmediato, lo cual es de enorme importancia para el concepto romántico de la reflexión. El Romanticismo fundamentó su teoría del conocimiento sobre el concepto de reflexión porque garantizaba la inmediatez del conocimiento y porque existía una infinitud en su proceso. Resulta entonces importante

¹³³ Los materiales en los que Benjamin se apoya para examinar la teoría del conocimiento de F. Schlegel no se limitan tan solo a sus fragmentos, sino que también se vale de las *Lecciones Windischmann*, denominadas así por el nombre de su editor. Estas lecciones fueron pronunciadas en Colonia y París entre 1804 y 1806. El concepto de reflexión puede rastrearse en los escritos de Schlegel desde la segunda mitad de los años noventa del siglo XVIII, aunque es en las lecciones donde por vez primera se desarrolla de manera explícita. En éstas se proponía ofrecer un sistema en el que también se incluía una teoría del conocimiento.

¹³⁴ La noción psicológica y metafísica de reflexión tiene su origen en la idea de reflexión de una substancia material (cuerpo elástico, onda de luz, onda sonora...). Si la substancia material cae sobre una superficie lisa, rebota y cambia de dirección. Se ha supuesto que lo mismo puede ocurrirle al sujeto humano y también a la realidad entera. En este último caso se supone que la realidad puede, después de “extenderse” o de “emanar”, regresar hacia sí misma. Con ello se produce la “reflexión de la realidad”. La realidad a la que aquí se hace referencia es, en último término, de carácter espiritual, aunque es posible que se “multiplique” y se “disperse”, su tendencia consiste en volver hacia sí misma, en concentrarse en su propia unidad, es decir, en “reflexionar”. En el caso del ser humano, la reflexión consiste en el cambio de dirección de un acto mental, y específicamente de un acto intelectual, a través del cual el acto invierte la dirección que lo lleva hacia el objeto y vuelve hacia sí mismo (*Apéndice documental*, texto 31).

saber en qué grado el Romanticismo temprano secundó a Fichte para percibir en qué medida se separa de él, apreciar las sensibles diferencias entre ambas esferas de pensamiento. En los románticos, argumentos gnoseológicos son aquellos sobre los que se asientan su teoría del arte y de la crítica. Y la argumentación y concepción de Fichte, en la cual puede rastrearse el germen de la teoría romántica del conocimiento, concibe al sujeto absoluto como el único al que se refiere el acto de libertad, y como centro de la reflexión, por lo que ha de ser conocido de manera inmediata. Pero este conocimiento no es el de un objeto a través de la intuición, sino que se trata del conocimiento de un método, de una esencia formal. El único objeto del conocimiento son las formas de la conciencia en su recíproca traslación (“Übergang”) de una a la otra, siendo el método prioritario que podría fundar la inmediatez y convertirla en aprehensible conceptualmente. Este formalismo radicalmente místico hace que esta teoría represente la más profunda afinidad con la teoría del arte del Romanticismo temprano. Así, los primeros románticos, la desarrollaron más allá de las formulaciones de Fichte, quien, en escritos posteriores, fundamentó la inmediatez del conocimiento en su naturaleza intuitiva. La teoría romántica del conocimiento se basó en el concepto de reflexión; para los primeros románticos el pensamiento reflexivo adquirió una importancia sistemática. Existen en la reflexión dos momentos: 1) la inmediatez; 2) la infinitud. La inmediatez proporciona a la filosofía de Fichte la indicación para indagar en el origen y la explicación del mundo; la infinitud confunde esa inmediatez y ha de quedar eliminada de la reflexión a través del proceso filosófico. Aquello en lo que coinciden los primeros románticos y Fichte es en el interés por la inmediatez de la forma superior del conocimiento. Pero el culto del infinito, propio de los románticos, y manifiesto en su teoría del conocimiento, fue lo que les separó de Fichte, proporcionando a su pensamiento una peculiar evolución y orientación.

La infinitud de la reflexión puede ser considerada la base para la comprensión de la teoría romántica del conocimiento. La acentuación y concepción de la misma pone de manifiesto que constituía algo más que un proceso vacío sin fin. Tanto Schlegel como Novalis advierten que la infinitud de la reflexión no es una infinitud del proceso, sino una infinitud de la relación, es decir, que entendían la infinitud de la reflexión como la cumplida infinitud de la relación: todo en ella ha de vincularse en una infinita multiplicidad de modos, sistemáticamente, exactamente. A partir de Fichte, la filosofía comienza a reflexionar sobre la actividad necesaria para que la reflexión se produzca: la acción del yo. De este modo, el yo es ya posterior a su base, sin un sentido “anterior” del yo no habría razón alguna para reflexionar, y tampoco habría nada sobre lo que reflexionar. Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) denomina a esta base, siguiendo a Fichte, *Gefühl* (sentimiento), término con el que se refiere a la espontaneidad reflexiva del yo, no a un tipo de intuición indeterminada. Ahora bien, si el yo ha de representarse como el principio más elevado de la filosofía, tiene que poder explicar su base prerreflexiva. Pero tal base no se encuentra al alcance de la reflexión. Novalis afirma que “el sentimiento no puede sentirse a sí mismo (...) no se puede representar la forma pura del sentimiento. Sólo es Uno, y la forma y la materia, al ser compuestas (en el sentido de que están formadas por diferentes elementos), no pueden aplicarse a él de ninguna manera”. Para Novalis, la filosofía pone lo que es derivado, el yo de la reflexión consciente, antes de aquello de lo que deriva, el “sentimiento”, invirtiendo así la secuencia real. Sólo lo que es ilimitado podrá con posterioridad ser “consciente” de la limitación. Si la filosofía quiere captar la verdadera naturaleza del yo absoluto tiene que corregir la inversión resultante de colocar la reflexión en primer lugar. La “nobleza del yo” radica, según Novalis, en “la libre elevación por encima de sí mismo –por consiguiente, en cierto sentido el yo nunca puede ser absolutamente

sublime”. Será en la música y en la idea del ritmo donde Novalis encuentre una forma de reflexión en tanto que se produce una relación entre sus diferentes elementos en un tiempo no determinado semánticamente. La música contiene una dinámica que integra todas las dimensiones del tiempo, satisfaciendo así las exigencias de la filosofía, además Novalis percibe que la música parece más adecuada para expresar la libertad a pesar de su “indeterminación”, de su separación de la representación o, precisamente, gracias a ella. Lo relevante en Novalis es la atención que presta a formas de articulación que no dependen de la representación como medios para encontrar nuevos modos de comprender la autoconciencia¹³⁵.

Esa relación puede ser concebida partiendo de una multiplicidad infinita de niveles de reflexión. Y en tanto que inmediata en sí, la reflexión se percibe como una mediación a través de la inmediatez reiterada. Va apreciándose así, poco a poco, el esquema de la teoría romántica del conocimiento. En lo que respecta a su construcción, ya desde el inicio existe una afinidad con la teoría de la reflexión de Fichte expuesta en el *concepto de la Doctrina de la Ciencia*. La materia de la reflexión está constituida por el mero pensar, ahora bien, cabe diferenciar dos niveles. El primer nivel de la reflexión, “el sentido”, supone que, frente a lo pensado, la materia de la reflexión es forma, es un pensar de algo, por eso se denomina primer nivel de la reflexión. Pero la reflexión plena surge en un segundo nivel: en el pensamiento de aquel primer pensamiento.

En este segundo pensamiento, en “la Razón”, el primer pensamiento retorna, pero transfigurado en un plano superior, convertido en “forma de la forma como su contenido”. El segundo nivel emerge del primero por medio de una reflexión. Así, el pensar del segundo nivel tiene su origen en el primero. La forma gnoseológica normativa del pensamiento para la concepción del Romanticismo temprano no es lógica,

¹³⁵ Novalis *Schriften* Die Werke Friedrich von Hardenbergs, (FS).

la cual pertenecería al primer grado del pensamiento, al pensamiento en tanto que material, sino que esa forma es pensamiento del pensamiento. Y este pensamiento del pensamiento se identifica con el conocer del pensamiento. Éste constituye, para los primeros románticos, la forma de todo conocimiento intuitivo, incluyendo en sí todo otro conocimiento de un rango inferior, y configurando de tal modo el sistema. Es en la reflexión, que Fichte cree poder trasladar a la posición originaria, donde el pensamiento romántico supera tanto el ser como la posición. En Fichte la reflexión se refiere al yo, mientras que en los románticos remite al mero pensar, y es en virtud de esta última relación como es posible la constitución del propio concepto romántico de reflexión¹³⁶. La reflexión en el sentido del Romanticismo, es pensamiento que engendra su forma. Así, aquello que para Fichte sucede tan sólo en un “único caso”, esto es, el cumplimiento de una función necesaria de la reflexión que asume una significación constitutiva para una instancia relativamente objetiva, esa conversión del espíritu en “forma de la forma como contenido” tiene lugar, según la concepción romántica, de una manera ininterrumpida, y constituye la forma, no el objeto, el carácter infinito y metodológico del verdadero pensamiento.

De este modo se alcanza el tercer nivel de la reflexión, dado que el pensamiento del pensamiento deviene pensamiento del pensamiento del pensamiento (y así sucesivamente). Este tercer nivel de la reflexión implica, con respecto al segundo, algo cualitativamente nuevo. El pensamiento del pensamiento, es decir, el segundo nivel, es la forma canónica, la forma originaria de la reflexión. Pero, a partir del tercer nivel, y en cada uno de los sucesivos niveles de la reflexión, esa forma originaria queda sometida a un proceso de descomposición que se pone de relieve en una ambivalencia peculiar. El pensamiento del pensamiento del pensamiento puede ser llevado a cabo y concebido de

¹³⁶ Los románticos parten del “pensarse-a-sí-mismo” como fenómeno; todo es sí mismo.

una doble manera: partiendo de la expresión “pensamiento del pensamiento”, en el tercer nivel éste puede ser, o bien el objeto pensado, pensamiento (del pensamiento del pensamiento), o bien el sujeto pensante (pensamiento del pensamiento) del pensamiento. En el tercer nivel la reflexión adquiere un cierto grado de ambigüedad que en cada sucesivo nivel acrecentaría su equivocidad. La peculiaridad de la infinitud de la reflexión requerida por los románticos se encuentra en la disolución de la forma propia de la reflexión frente al absoluto. La reflexión que se expande sin límites hace que el pensamiento en la reflexión se convierta en pensamiento carente de forma que se orienta hacia el absoluto. Hay que advertir que la reflexión absoluta abarcaría el máximo de realidad, y que la reflexión originaria abarca el mínimo, en el sentido de que, aunque en ambos casos queda encerrado el contenido de la realidad entera, la totalidad del pensamiento, sólo en el primer caso se despliega con una claridad meridiana, mientras que en el otro se presenta sin desarrollar, indiferenciado. Esta diferenciación de grados de claridad constituye una construcción auxiliar para la ordenación lógica de un argumento teórico no examinado en profundidad por los románticos.

Schlegel ve, de un modo inmediato, la totalidad de lo real, con toda la plenitud de su contenido, desplegada en las reflexiones, hasta la suprema claridad del absoluto. Lo que habrá de mostrarse es el modo en que se determina la sustancia de esa realidad. Schlegel rechazó la intuición, afirmaba que

“No podemos intuirnos a nosotros mismos; con ello, el yo desaparece siempre. Pero, desde luego, sí podemos pensarnos. Nos aparecemos entonces, para nuestra sorpresa, como infinitos, cuando en la vida cotidiana nos sentimos, sin embargo, tan absolutamente finitos”.

La reflexión es, por lo tanto, un concebir, no un intuir, un pensar absolutamente sistemático. Aquello auténticamente inmediato es el sentimiento, aunque existe también un pensamiento inmediato. Y es a través de este pensar inmediato de la reflexión como los románticos penetran en el absoluto, buscando en él algo muy diferente de lo que Fichte perseguía. Para ellos la reflexión es reflexión plena.

Los primeros románticos disuelven por completo, debido a su método, la imagen del mundo en el absoluto, en el cual indagan en busca de otro contenido que no sea el de la ciencia.

Entonces cabe preguntarse cómo es la plena infinitud del absoluto... y es en un yo originario donde radica el absoluto, la substancia de la reflexión infinitamente plena. Es en el ser pleno de la reflexión donde se encuentra la diferencia más decisiva entre el concepto de la reflexión de Schlegel y la concepción de Fichte. Toda reflexión es infinita, pero en Fichte el yo se limita a sí mismo a través del no-yo. Sin embargo, en sus *Lecciones Windischmann* Schlegel afirma:

“El yo originario, aquello que todo lo abarca en el yo originario, es todo; fuera de él no hay nada; no podemos admitir nada salvo la yoidad. La limitación no es un mero reflejo apagado del yo, sino un yo real; ningún no-yo, sino un anti-yo, un tú. Todo es sólo una parte de la infinita yoidad”.

Podría decirse que ésta es producto de la reflexión. El concepto de absoluto de Schlegel se contrapone al concepto fichteano. Este absoluto schlegeliano se definiría con la

máxima exactitud como “medium” de la reflexión¹³⁷. La reflexión constituye el absoluto, y lo hace como “medium”¹³⁸.

Por lo tanto, para el primer Romanticismo el centro de la reflexión no es el yo, sino el arte. La intuición romántica del arte se apoya en el hecho de que por pensamiento del pensamiento no se está entendiendo ninguna conciencia del yo, la reflexión libre del yo es una reflexión en el absoluto del arte. Y ese pensamiento del pensamiento, en tanto que esquema originario de toda reflexión también se encuentra en las bases de la concepción del concepto de la crítica. Fue el romántico F. Schlegel quien, hacia 1800, la interpretó como forma estética, como célula originaria de la idea del arte.

Es necesario plantearse dos cuestiones: 1ª) ¿persiguieron los románticos intereses sistemáticos en su pensamiento?; 2ª) ¿a qué se debe el que tales intereses sistemáticos quedasen tan poco claramente formulados en un discurso incluso mistificador?

Tanto el pensamiento de Schlegel como el de Novalis puede ser referido a razonamientos sistemáticos, puede ser en efecto inserto en un sistema de coordenadas, tanto si éste fue formulado por los románticos, como si no lo fue. El hecho de probar una remisibilidad tal al sistema significa demostrar la posibilidad y legitimidad de un comentario sistemático de los argumentos del Romanticismo temprano.

En el caso de Schlegel, las ideas sistemáticas no poseían, en la época del *Athenäum*, una preeminencia en su espíritu, lo cual se corresponde con el hecho de que adolecía de la fuerza lógica suficiente para elaborarlas partiendo de su propio pensamiento todavía apasionado.; y por otro lado, con el hecho de que no mostraba comprensión para con el sistema de valores de la ética. Aquello que prevalecía sobre todo lo demás era el interés estético. F. Schlegel parecía ser demasiado artista para quedarse en lo meramente

¹³⁷ Benjamin señala que el doble sentido de la denominación no ha de comportar en este caso confusión debido a que, por un lado, la reflexión misma es un “medium”, y por otra parte, el “medium” en cuestión es tal que la reflexión se mueve en él (dado que ésta, al igual que el absoluto, se mueve en sí misma).

¹³⁸ Novalis acuñó en sus escritos, para designar la unidad de reflexión y mediación, la expresión “autopenetración” (“Selbstdurchdringung”), no dejando nunca de estimular ese estado del espíritu.

sistemático. Si el arte, considerado como “medium” absoluto de la reflexión, constituye la concepción sistemática fundamental en la época del *Athenäum*, ésta se encuentra sustituida por otras denominaciones que suscitan una apariencia de multiformidad desconcertante en su pensamiento. El absoluto aparece como formación, como armonía, como genio, como religión, como ironía, como organización, como historia... Pero en la época del *Athenäum* el concepto de arte era el cumplimiento legítimo, el único, de la sistematicidad de F. Schlegel. Y el absoluto era el sistema bajo la figura de arte. Absoluto que no pretendió buscarlo de una forma sistemática, sino que concibió el sistema absolutamente, ahí radicaba la esencia de su mística.

El pensamiento de Schlegel es por completo conceptual, es decir, lingüístico. La reflexión constituye el acto intencional de la comprensión absoluta del sistema, siendo la forma apropiada para este acto el concepto. En esa intuición se encuentra la razón más fuerte de sus renovadas denominaciones del absoluto. Es sólo en el concepto donde la naturaleza individual reivindicada por Schlegel para el sistema, puede alcanzar su expresión. La razón de que Benjamin dedique su obra al análisis del concepto de crítica de arte de la teoría romántica, y no a una restitución de esa teoría romántica, se debe a que el propio concepto romántico de crítica constituye un ejemplo de terminología mística. Las relaciones terminológicas relativas al análisis de tal concepto llevan más allá del significado de la palabra “crítica” como crítica del arte; resultando apropiado atender a la concatenación que condujo a que el concepto de crítica se convirtiera en el concepto esotérico esencial de la escuela romántica. Afirma Benjamin:

“A través de la obra de Kant, el concepto de crítica había adquirido un significado casi mágico para la joven generación; en cualquier caso, en absoluto

se le atribuía preponderantemente el sentido de una actitud espiritual evaluadora, no productiva”¹³⁹.

Tanto para los románticos como para la filosofía especulativa, el término “crítico” tenía el significado de “objetivamente productivo”, “creativo desde la prudencia”. Ser crítico significaba inducir a que el pensamiento se elevara por encima de cualquier atadura hasta un punto tal que, como por encanto, a partir de la inteligencia, de lo falso de esas ataduras el conocimiento de la verdad vibre. Este significado positivo del proceder crítico hace que éste adquiera un estrecho vínculo con el proceder reflexivo, superponiéndose ambos en algunas expresiones. La abstracción no es al fin y al cabo sino crítica, y el fragmento es un “medium” de la reflexión. Esta consideración positiva del concepto de crítica no está tan alejada de la concepción kantiana. La duplicidad del concepto de crítica aparece potenciado en los románticos, dado que con el término “crítica” hacen referencia también simultáneamente al conjunto de la prestación histórica de Kant y no meramente a su concepto de crítica. Fueron capaces por lo tanto, de hacer uso y de preservar el momento negativo de tal concepto.

Bajo el nombre de “crítica”, los románticos asumían al mismo tiempo la insuficiencia inevitable de sus esfuerzos, definiéndola así como una insuficiencia necesaria, y evocando con ese concepto la denominada “necesaria imperfección de la infalibilidad”. Queda hacer referencia a la relación terminológica que concierne al concepto de crítica en su significación estricta para la teoría del arte: los románticos consolidaron de manera definitiva la expresión “crítico de arte” (“Kunstkritiker”), frente a la de “juez de arte” (“Kunstrichter”).

¹³⁹ W. Benjamin, *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo alemán*, p.81.

Ahora bien, al concepto de “crítica” ha de subyacer una teoría del conocimiento que concierne a los objetos naturales y a las obras de arte. En tanto que la crítica implica el conocimiento de su objeto, una exposición del concepto de crítica temprano-romántico requiere de una caracterización de la teoría del conocimiento objetivo que subyace a ella. Ésta ha de derivar del conocimiento del sistema del conocimiento absoluto, y debe hacer referencia a los objetos naturales y a las obras de arte.

Una explicación del concepto de crítica necesita atender mínimamente a la teoría del conocimiento de la naturaleza, dado que dependen de supuestos sistemáticos comunes que concuerdan entre sí.

¿Cómo se determina la teoría del conocimiento del objeto?, a través del despliegue del concepto de reflexión en su significado relativo al objeto. En el “medium” de la reflexión se encuentra el objeto, y este “medium” de la reflexión es el “medium” del pensamiento, en tanto que se forma siguiendo el esquema de la reflexión del pensamiento. En esta reflexión del pensamiento habrán de inscribirse dos momentos esenciales: 1) actividad espontánea; 2) conocimiento; puesto que el único posible sujeto de la reflexión, el pensamiento, se refleja y se piensa en ella. Este sujeto de la reflexión es pensado como inmediatamente autocognoscente, como reflexionante en sí mismo. Y todo conocimiento está ya comprendido en el conocimiento del pensamiento a través de sí mismo.

El principal fundamento romántico de la teoría del conocimiento del objeto no es otro que el que el absoluto permanezca como pensante en todas sus determinaciones y que una esencia pensante sea cuanto lo llena:

“Todo lo que está en el absoluto, todo lo real, piensa; puesto que este pensamiento lo es también de la reflexión, puede sólo pensarse a sí mismo, o

más exactamente, sólo su propio pensamiento; y porque este propio pensamiento es una sustancialidad plena, se conoce a sí mismo a la vez que se piensa. Sólo desde un punto de vista totalmente particular puede el absoluto, y aquello en lo que éste consiste, ser designado como un yo”.

Todo conocimiento tendrá como germen, como núcleo cognoscitivo, un proceso de reflexión en una esencia pensante, y todo ser conocido de una esencia pensante supone su autoconocimiento. Una vez que se traspasan los ámbitos del pensar y del conocer, la legalidad fundamental del “medium” de la reflexión llega también a las esferas de la percepción y de la actividad. Tanto percibir como conocer han de estar remitidos a todas las dimensiones de la reflexión. Todo conocer parte del sí mismo y se despliega sobre éste.

Es necesario atender al problema de la relación entre sujeto y objeto en el conocimiento que, según la concepción romántica, no parece desempeñar papel alguno en el autoconocimiento. Pero, entonces, ¿el conocimiento más allá del autoconocimiento cómo es posible?, ¿es posible el conocimiento del objeto? Para la teoría romántica del conocimiento si no hay autoconocimiento no es posible que haya conocimiento.

“Donde hay autoconciencia, la correlación sujeto-objeto ha quedado abolida o, si se quiere, se da un objeto sin correlato objetivo. Pese a ello, la realidad no constituye un agregado de mónadas cerradas en sí, incapaces de entrar en una relación real las unas con las otras. Muy al contrario, todas las unidades, aparte del absoluto, son sólo relativas en el ámbito de lo real. Tan poco encerradas en sí y carentes de relación están que más bien pueden, por medio del incremento de

su reflexión (potenciar, romantizar), incorporar más y más esencias o centros de reflexión en su propia autoconciencia”.

Esta concepción del Romanticismo engloba no sólo a la reflexión individual y humana, es decir, que no son únicamente los hombres aquellos que, mediante los grados superiores del autoconocimiento pueden ampliar su conocimiento, sino que también los objetos naturales pueden hacerlo en la misma medida. El proceso de conocimiento en estos objetos naturales pone de relieve una relación esencial con su ser conocido: la cosa, en tanto que incrementa en sí su reflexión y a su vez comprende otras esencias en su autoconocimiento irradia sobre ellas su autoconocimiento originario. La cosa o esencia no se limita a un simple conocerse solamente a través de sí misma. Lo que ocurre es que el aumento de la reflexión parece suprimir en la cosa el límite entre el ser conocida a través de sí misma y a través de otra, en la medida en que entre la cosa y la esencia cognoscente se produce un traspaso recíproco en el “medium” de la reflexión. Por lo tanto no hay conocimiento de un objeto por un sujeto, puesto que todo conocimiento supone una conexión inmanente en el absoluto, en el sujeto¹⁴⁰. El conocimiento se encuentra anclado en la reflexión, de manera tal que la forma más exacta de enunciar el principio básico de la teoría romántica del conocimiento del objeto es la siguiente: el ser conocido de una esencia a través de otra coincide con el autoconocimiento de lo que está siendo conocido, con el del cognoscente y con el ser conocido del cognoscente a través de la esencia que conoce.

Este principio es relevante para la teoría del conocimiento de la naturaleza en la medida en que afecta a los enunciados de la percepción y de la observación. Pero, mientras que la doctrina del “medium” del conocimiento y la percepción no es de un interés

¹⁴⁰ “Objeto” no designa una relación en el conocimiento, sino una falta de relación; y pierde su sentido allí donde se presenta una relación de conocimiento.

inmediato para la comprensión del concepto de crítica, la de la observación sí lo es. El investigador, que quiere alcanzar el conocimiento de la naturaleza, sabe que el conocimiento sólo es posible si hay un autoconocimiento de aquello que debe ser conocido, y que éste sólo puede estimularse por medio de un centro de reflexión (el observador), en otro (la cosa), en la medida en que el primero es potenciado a través de reflexiones reiteradas hasta llegar a comprender al segundo. En la formulación de esta teoría se aprecia la coincidencia de los motivos gnoseológicos del pensamiento temprano-romántico con Fichte, dado que fue este último quien la expresó por vez primera.

La observación constituye, ella misma, el autoconocimiento germinal del objeto, y todo conocimiento del objeto es, de manera simultánea, el devenir propio de ese mismo objeto, puesto que el conocimiento es un proceso que hace del objeto por conocer aquello que deviene conocido.

Aquí, como advierte Benjamin, se encuentra el posible paso de la teoría de la observación de la naturaleza, y la teoría de la observación de los productos espirituales: si el objeto observado es ya la tesis (una obra de arte), y el proceso está por completo en el pensamiento, el resultado será esa misma tesis, pero en un grado superior. Es decir, que la obra de arte (tesis), en el momento en el que el proceso de observación está ya totalmente en el pensamiento, queda elevada a un grado superior, es completada, produciéndose una unión, un vínculo entre lo ideal y lo real.

Una vez desarrollado y analizado el concepto de “reflexión”, Benjamin aborda, en la segunda parte de su estudio, “la crítica del arte”, partiendo para ello de la teoría del conocimiento del arte del Romanticismo temprano. Así, retomando a Schlegel en las *Lecciones Windischmann*, advierte que existe un género de pensamiento que produce algo que presenta una enorme afinidad con el poetizar, el cual crea su propia materia.

Aquí se encuentra la expresión de la perspectiva de Schlegel que concibe la reflexión, antes concebida como arte, como creadora y llena de contenido. En lo que respecta a la relación productiva y receptiva de la obra de arte, Schlegel asegura que la esencia del sentimiento poético se encuentra en que es capaz de conocerse a partir de sí mismo, es decir, que goza de cierta autosuficiencia. Es el punto de indiferencia de la reflexión el que constituye el sentimiento poético.

En el caso de Novalis, éste defiende que la estructura fundamental del arte sería la del “medium” de la reflexión, con lo que pensar y poetizar quedan identificados, son lo mismo. Esta conceptualización del término arte como “medium” le permite a Novalis, como advierte Benjamin, preguntarse acerca de la existencia de un arte de la invención sin datos, un arte de la invención absoluta... lo que viene a ser interrogarse por el orden neutral y absoluto de la reflexión; aunque él mismo a menudo definió el arte poético como el arte absoluto de la invención que prescinde de datos. La reflexión se percibe entonces como lo originario, como lo constructivo tanto en el ámbito artístico como en el espiritual. De manera que la poesía tendrá por regla el ser una esencia que se forma a sí misma.

¿Cuál es pues la tarea de la crítica? Dado que para ella rigen las mismas leyes que ordenan el conocimiento del objeto natural, las leyes son las mismas, y se imprimen en diferentes objetos.

La crítica y la observación guardan entre sí una gran afinidad. El vínculo entre observación y pensamiento contiene en sí un elemento crítico. La crítica se percibe como si fuera un experimento llevado a cabo en la obra de arte, a través del cual la reflexión es estimulada haciendo que la obra acceda al conocimiento de sí misma. El sujeto de la reflexión no es otro que el producto artístico, y ese experimento en que parece consistir la crítica, no va a tratar de que la reflexión recaiga “sobre” un producto,

lo cual no podría transformarlo de manera esencial, sino que consistiría, más bien, en un auténtico despliegue de la reflexión, del espíritu, “en” el producto.

En tanto que conocimiento de la obra de arte, la crítica constituye su autoconocimiento. Y en la medida en que la crítica juzga la obra de arte, constituye su autoevaluación. Esta autoevaluación conduce a la crítica más allá de la mera observación, y pone de manifiesto la diferencia entre el objeto artístico y el objeto natural, que no admite juicio alguno. Este concepto de autoevaluación basado en la reflexión es esencial para el pensamiento romántico, incluso fuera de la esfera del arte. El proceder de la crítica del arte es, por lo tanto, un “romantizar”. Absolutización, universalización, “clasificación del momento individual”, en ello consiste la esencia del romantizar. En la medida en que se le proporcione a lo finito una apariencia infinita, se lo está romantizando. Escribe Benjamin:

“Todo conocimiento crítico de un producto formado, en cuanto que reflexión ínsita en él, no es otra cosa que un grado más elevado de su conciencia, espontáneamente surgido. Este incremento de la conciencia en la crítica es el “medium” en el que la limitación de la obra singular se refiere metodológicamente a la infinitud del arte y, en conclusión, es remitida a ella; puesto que el arte, en tanto que “medium” de la reflexión, es obviamente infinito”¹⁴¹.

Es en el “medium” del arte donde la obra de arte individual ha de ser disuelta, pudiendo ser representado este proceso por multiplicidad de críticos en tanto que sean niveles de reflexión personificados, y no intelectos empíricos. Así, la potenciación de la reflexión

¹⁴¹ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, “La crítica de arte”, p.103.

en la obra puede designarse como tal en su crítica, la cual consta de infinitos niveles. Pero el procedimiento crítico no puede nunca entrar en conflicto con la recepción originaria de la obra de arte, dado que se trata no sólo de una intensificación de la obra misma, sino también de su recepción y comprensión. Es mediante la reflexión como el sentimiento debe ser reforzado, completado, y elevado a pensamiento. Así, la reflexión contiene en sí los momentos centrales, universales, de la obra, y los inscribe en el “medium” del arte, como se hace evidente en la crítica. Y según el sentido de la obra misma, es decir, en su reflexión, aquélla habrá de ir más allá de la misma, haciéndola absoluta. Para los románticos, la crítica es el método de consumación de una obra, y no ya un juicio sobre ella. Defendieron una crítica poética y desterraron la diferencia entre poesía y crítica, asegurando que la poesía sólo puede ser criticada por la poesía, y que un juicio artístico completa, rejuvenece y configura de manera nueva la obra, debido a que la obra está incompleta. Pero sólo la “incompletitud” puede llevarnos más allá para alcanzar, o al menos atisbar el absoluto. En el conocimiento, el objeto es potenciado, es completado, por lo que sólo podrá ser conocido si es incompleto. En lo que respecta a la obra de arte, toda obra es incompleta con respecto al absoluto del arte, es incompleta frente a su propia idea absoluta. La crítica se percibe como plenificadora, su carácter es positivo, y en ella se aúnan el espíritu poético y el espíritu filosófico, ambos elevan a la crítica a elemento plenificador de la obra.

La proximidad entre la crítica y la traducción indujo a que algunos de los románticos, como Novalis, advirtieran acerca de una transposición mediática de la obra de arte desde un lenguaje al otro, concepción ésta que toma como punto de partida la enigmática naturaleza de la traducción.

Retomando así la concepción de la crítica de Schlegel, se advierte cómo no sólo logró la libertad de doctrinas estéticas heterónomas, sino que también estableció otro criterio

para la obra de arte: el de una precisa construcción immanente de la obra misma. Y esto lo consiguió gracias a una verdadera teoría del arte, sistematizada en dos conceptos: 1) el arte como “medium” de la reflexión; 2) la obra como un “centro” de reflexión.

Han sido las teorías románticas las que han proporcionado el núcleo a la actividad crítica posterior al Romanticismo, a la valoración de las obras siguiendo criterios immanentes. A pesar de que esas teorías románticas no han satisfecho de un modo pleno a los pensadores actuales.

El hecho de que la crítica hubiera de buscar fórmulas a través de las cuales las individualidades artísticas tuvieran que ser comprendidas en su pleno y auténtico significado, llevó a que un concepto determinado de obra se convirtiera en un concepto correlativo del concepto de crítica, por medio de esta teoría romántica de la obra de arte que es la teoría de su forma, debido a la identificación de la naturaleza limitadora de la forma con la precisa limitación de toda reflexión finita, determinando el contenido de la obra de arte en el interior de su mundo intuitivo.

Es en virtud de su forma como la obra de arte es un centro de reflexión, que permite que advenga la infinitud del arte en tanto que valor límite. Es decir, se consigue la autocomprensión, la comprensión en general, y ese valor límite constituye la forma de exposición de la obra individual. A su vez, en esa forma se encuentra la posibilidad de una unidad relativa de la obra en el “medium” del arte. Aunque, debido a que toda reflexión singular en tal “medium” sólo puede ser reflexión individualizada, esa unidad de la obra es asimismo, frente a la unidad del arte, relativa. La forma de la obra de arte, su individualidad, queda configurada por la reflexión práctica (determinada). El cometido de la crítica se cumple en la medida en que la reflexión es más cerrada, y la forma de la obra es más rigurosa, de modo tal que la crítica las empuja fuera de sí con gran intensidad, resolviendo la reflexión originaria en una más elevada reflexión. Para

ello se apoya en momentos germinales de la reflexión, en aquellos momentos formales y positivos de la obra, que la crítica resuelve en momentos ya no positivamente formales de la obra, sino formales universalmente. Así es como se muestra la relación de la obra individual, singular, con la idea del arte, con la idea misma de la obra singular.

Benjamin apunta cómo Schlegel, en *Athenäum*, describe de manera resumida cuál es el significado de la reflexión para la obra y para la forma.

“Una obra está formada cuando por todas partes queda delimitada con precisión, pero es ilimitada en el interior de los límites... cuando es totalmente fiel, por doquier igual a sí misma y, sin embargo, sublime más allá de sí misma”.

De este modo, una de las aportaciones que más han perdurado del movimiento romántico, ha sido la conquista de las formas artísticas romances para la literatura alemana. Se buscaba, ante todo, el perfeccionamiento y la purificación de las formas. Para los románticos, la forma no constituía una regla de belleza del arte, ni servía como regla ni dependía de reglas. Toda forma es ella misma una particular modificación de la autolimitación de la reflexión, no necesitando ninguna otra justificación.

En la teoría temprano-romántica, la validez de las formas no encuentra su fundamento en el ideal de los productos. F. Schlegel consideró que el pensamiento sobre los objetos artísticos había de contener en sí la absoluta liberalidad, pero no sin un absoluto rigorismo.

La estructura de la obra, esto es, la elaboración de lo más íntimo, de la obra según el espíritu del todo... requiere de una crítica inmanente. Y es la tendencia inmanente de la obra y el patrón de su crítica inmanente, la reflexión que se encuentra en la base de

aquella e impresa en su forma. Aunque, esta reflexión es el fundamento de una clase de crítica diferente, que no se convierte en instancia evaluadora y cuyo germen no se basa en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con el resto de las obras y con la idea del arte. F. Schlegel advirtió que no es tanto la emisión de un juicio acerca de la obra, como comprender y explicar. Así, en oposición total a lo que pueda entenderse por crítica, ésta no tiene como núcleo intencional el enjuiciar, sino 1) consumir, completar y sistematizar la obra; 2) resolverla en el absoluto. Y en última instancia ambos procesos coinciden. La definición romántica del concepto de crítica no está referida a la evaluación de la obra, sino que es su reflexión, una reflexión que consiste en desarrollar ese núcleo crítico inmanente a la obra misma.

La teoría romántica de la evaluación de las obras de arte consta de tres principios fundamentales: 1) el principio del carácter inmediato de la evaluación; 2) el principio de la imposibilidad de una escala de valores positiva; 3) el principio de la no criticabilidad de lo malo.

La simple criticabilidad de la obra manifiesta la evaluación positiva de la misma; evaluación que no puede emitirse por medio de una investigación particularizada, sino por el hecho mismo de la crítica, dado que no existe otro modelo para la presencia de una reflexión excepto la posibilidad de un fecundo despliegue de esa reflexión, que es lo que se denomina crítica. La posibilidad de que una obra sea objeto de crítica es lo que le imprime el carácter de obra de arte. Siendo imposible una crítica verdadera de lo que no se encuentre en relación con el organismo de la cultura y del genio, de aquello que no exista para el todo y en el todo. La crítica representa, para la concepción romántica, y frente a la concepción moderna, la instancia regulativa de toda subjetividad, de toda arbitrariedad en el origen de la obra. Lo propio del concepto romántico es no reconocer una estimación particular subjetiva de la obra en el juicio del gusto:

“la valoración es inmanente a la investigación objetiva y al conocimiento de la obra. No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que, o bien asume en sí la obra en el “medium” de la crítica, o bien la repudia y, justamente con ello, la evalúa por debajo de toda crítica. La crítica debería establecer, con aquello de lo que trata, la selección entre las obras. Su intención objetiva no se ha expresado sólo en sus teorías. Cuando menos, si es que la perduración histórica de la validez de las valoraciones ofrece en los asuntos estéticos una referencia de aquello que sólo puede ser designado sensatamente como su objetividad, la validez de los juicios críticos del Romanticismo queda confirmada”¹⁴².

La crítica disuelve la forma y transfigura la obra singular en obra de arte absoluta: “romantiza” la obra. Esta destrucción de la forma¹⁴³, ese amar la obra y propiciarle uno mismo la muerte, es la tarea de la instancia objetiva en el arte, la función del acto crítico. En la crítica se percibe el sacrificio total de la obra en favor de la coherencia de lo Uno.

¿Cómo definir entonces la obra de arte?, ésta constituye un misterio del orden, manifiesta una dependencia con respecto a la idea del arte, con respecto a su eterno ser superada en aquélla. Así Schlegel reconoce la existencia de unos “límites de la obra visible”, más allá de los cuales se encuentra la esfera de la obra invisible, esto es, el

¹⁴² *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, p.120.

¹⁴³ Conviene advertir aquí sobre el doble concepto de “forma”: 1) la forma determinada de la obra singular, que se definiría como la forma de exposición, que deviene víctima de la destrucción irónica; 2) la forma eterna, la idea de las formas, es decir, la forma absoluta, que es testimonio de la supervivencia de la obra que extrae de ella su carácter indestructible, su subsistencia absoluta, después de que la forma empírica, la expresión de su reflexión aislada, haya sido consumida por ella.

ámbito de la idea del arte. Y es en la obra misma donde puede ser mostrada su relación con la idea.

El concepto de idea del arte constituye el culmen de la teoría romántica del arte. Desde un punto de vista metodológico, la teoría romántica del arte se basa en la determinación del “medium” absoluto de la reflexión como arte, debido a que el órgano de la reflexión artística no es otro que la forma. La unidad del arte, según la concepción romántica, tiene su núcleo en la idea de un “continuum” de las formas, de manera tal que, por ejemplo, la tragedia enlazaría con el soneto sin solución de continuidad. La reflexión no es, por lo tanto, como era el juicio, un procedimiento subjetivo-reflexivo, sino que se encuentra encerrada en la forma de exposición de la obra y su despliegue se lleva a cabo en la crítica para culminar en ese “continuum” de las formas.

A su vez, idea y obra no son dos elementos absolutamente opuestos en el arte; la idea es obra, del mismo modo que la obra es idea si supera los límites mismos de su forma de exposición¹⁴⁴. Schlegel observa que el Caos no es otra cosa que una imagen simbólica del “medium” absoluto,

“la suprema belleza, la suprema ordenación no es pues, en efecto, sino la del caos, es decir, de algo tal que sólo espera el toque del amor para desplegarse hacia un mundo armónico” (*Jugendschriften*, II, citado por Benjamin en p.134).

En lo que respecta a las formas de exposición, la poesía y la novela fueron las formas en que los románticos encontraron el modo de expresar la reflexión de forma más o menos

¹⁴⁴ En este sentido apunta Benjamin que es digno de mención el hecho de que con el concepto “obra”, el uso lingüístico está designando una unidad “invisible” que es análoga a la unidad del arte a la que Schlegel hace referencia, es decir, al conjunto entero de las creaciones de un maestro y, ante todo, de un artista plástico.

retardataria. Schlegel calificó la poesía griega como real, mientras que la poesía moderna sería ideal, al mismo tiempo que denominó poesía “trascendental” a un género diferente, que pretendía elevarse por encima de la pugna entre el idealismo metafísico y el realismo, y que hacía alusión a la solución kantiana del método trascendental. La poesía trascendental es la poesía de la poesía, es decir, la suma expresión de la naturaleza reflexiva del absoluto, es una poesía consciente de sí misma, consciente de ser ella misma expresión poética del absoluto. Pero de entre las diversas formas de exposición, fue la novela en la que los románticos percibieron la autoexpansión reflexiva, a la par que la autolimitación; esta forma simbólica fue la suprema forma simbólica, carente de reglas y en apariencia plena de libertad. La novela permite la expresión, desde una posición cada vez más elevada, de los diferentes niveles de la conciencia. Esta forma es una poesía espiritual, y tiene un elemento, un carácter retardatario, que muestra esa reflexión que le es propia. En tanto que suprema forma simbólica, la novela es una denominación del absoluto poético. Debido a que la unidad de toda la poesía representa un poema en prosa, es como la novela puede ser considerada suprema forma poética. Así, el prototipo de la mística constitución de las obras más allá de la mera forma delimitada y bella en apariencia (esto es, poética en sentido estricto) es la novela. La forma es la expresión del arte como idea misma.

¿Cuál es entonces la tarea que ha de desempeñar la crítica? Con ella se logra el cumplimiento de la obra, no constituye un juicio, una opinión sobre una obra, sino que es un producto que emerge de la propia obra, su origen está en la obra, pero en su existencia es independiente de la obra misma. La crítica debe diferenciarse de la evaluación, en tanto que esta última representa la mera opinión, además de que la crítica, por principio, no podrá ser diferenciada de la obra de arte. En la crítica se encuentra la exposición del núcleo prosaico en cada obra. La obra no sólo habrá de

juzgarse a sí misma, sino que también habrá de ser capaz de exponerse a sí misma. Lo prosaico será comprendido por la crítica en sus dos sentidos: 1) en su forma de expresión; 2) en su sentido impropio, esto es, por su objeto, que es lo que constituye la consistencia de la obra. Así es como esta crítica, considerada en tanto que proceso y en tanto que producto elaborado, se convierte en una fundamentación esencial de la obra clásica. Los románticos concebían el arte bajo la categoría de idea. Benjamin señala que el Romanticismo rechazaba, con el concepto de belleza, tanto la regla como la medida, de ahí que su poesía careciera más bien de medida que de reglas. En “La teoría del arte temprano-romántica y Goethe”, Benjamin pone de manifiesto cómo para Goethe, al negar la criticabilidad de la obra como momento esencial de la misma, no sería posible una crítica objetivamente necesaria, esto es, metódica. Mientras que, la teoría estética del Romanticismo considera la crítica como elemento esencial, necesario, incluso adquiere una mayor estimación que la obra. Tanto la crítica como las formas son profundas tendencias albergadas en sus teorías. De manera tal que el procedimiento crítico supone la absolutización de la obra creada; y este cometido supremo queda ilustrado por la imagen de “la chispa del deslumbramiento en la obra”. Siendo ese deslumbramiento no otra cosa que la idea.

Precisamente, en la exposición que Benjamin lleva a cabo de *Las afinidades electivas* de Goethe, es donde ejemplifica su concepción de crítica. No es un mero comentario, que buscaría el contenido objetivo de la obra, sino que la crítica indaga sobre el contenido de verdad de una obra de arte, aunque sin olvidar que el contenido de verdad de la obra se encontrará íntimamente vinculado con su contenido objetivo en la medida en que ese contenido de verdad sea tanto más significativo. Y caracteriza al crítico como aquel que pregunta acerca de la verdad,

“cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido”¹⁴⁵.

La obra de arte como símbolo del ser humano consciente de sí mismo

Aquella concepción de la “crítica”, en tanto que no constituye un juicio, ni una opinión acerca de la obra, se percibe en los escritos tanto de Benjamin como de Adorno. El interés que evidenciaron por la literatura, la pintura y la música permitieron que aplicaran su concepto de crítica a diferentes obras pertenecientes a distintos ámbitos artísticos (Benjamin se centró especialmente en la literatura y Adorno en la música), e incluso, a su preocupación por el lenguaje, por la comunicación, por la expresión de aquello que el ser humano es. Para Adorno, tal y como pone de manifiesto en *Prismas*, el concepto de la libertad de opinión y expresión, concepto en el que se basa la crítica de la cultura, goza de una dialéctica propia. La crítica intenta convertir el saber general en energía para la consideración de la cosa misma. Así, ante una forma como la novela, Adorno se centra en la posición del narrador y advierte sobre la paradoja de que, aún siendo imposible narrar en la actualidad, la forma novela implica y exige narración. La sociedad administrada, que tiende a lo “siempre igual”, a la igualación, impide que se desarrolle lo propio de la narración, que es el contar algo “especial”, “particular”. En la narración moderna el sujeto poético se emancipa de todo convencionalismo de la representación objetiva, y así surge un nuevo lenguaje que evoluciona a través del monólogo del novelista, y de la alienación de la masa con respecto al lenguaje anterior. La obra de arte moderna sirve así a la libertad, en la medida en que es testigo de la

¹⁴⁵ W. Benjamin, *Las afinidades electivas*, cap.I, p.14.

situación en la que se encuentra el individuo, y parece ofrecerle algún tipo de garantía para que éste se aventure en la búsqueda de un sentido para la existencia y para el mundo en general.

En Benjamin la narración se percibe como un arte próximo a la extinción. Su artífice, el narrador (cuyo paradigma lo encuentra en Lesskow¹⁴⁶), se nutre de las experiencias que se transmiten de boca en boca, y proporciona consejos para el que le escucha (moralajas, indicaciones prácticas, reglas de vida en forma de proverbios...), a modo de propuestas para el transcurso de su vida, es decir, sabiduría para el desenvolvimiento del individuo. Pero el surgimiento de la novela en la época moderna, es lo que ha propiciado el ocaso de la narración, puesto que la primera nace del individuo en su soledad y pone de relieve el desconcierto del ser humano ante la vida y la falta de consejo. Y el arte de narrar se ve desplazado no sólo por la forma de la novela, sino también por la introducción de la información, que se renueva y se manifiesta en cada instante. A través de la narración se establece una red entre el que cuenta la historia y el que la escucha, que ha de prestar atención a lo escuchado y olvidarse de sí mismo para que el arte de narrar (el “don” como lo define Benjamin) le invada. La narración goza así de un carácter artesanal, se trata de una composición escrita que pertenece al ámbito de la artesanía.

¹⁴⁶ Acerca de este trabajo sobre N. Lesskow, escribe Benjamin a Adorno en 1936: “Mi sincero agradecimiento por su artículo sobre Schönberg, que usted introduce con razón en este contexto. No sólo me parece importante por sus consideraciones sobre la técnica schönbergiana; personalmente, me interesa todavía más por su sorprendente caracterización de la sucesión de los trabajos de Schönberg, y su idea de que ninguno de sus brotes ha llegado a florecer invita a la reflexión. Espero impaciente sus análisis de Berg y el texto sobre Mahler. Como se imaginará, sus alusiones a un estudio en común sobre Baudelaire me interesan extraordinariamente. Lo que en este contexto significa el nombre de Mallarmé es para mí evidente. No acabo de entender, en cambio, igual de bien la relación con la “teoría social del neorromanticismo”. Supongo que no le resultará demasiado fácil desarrollar dicha relación por carta. A pesar de ello, le ruego lo haga, por si acaso, y contra lo esperado, nuestro encuentro no pudiera tener lugar. Además, en nuestro encuentro espero poder dar una primera ojeada a su crítica de la Fenomenología. La crítica social de la lógica es una tarea totalmente nueva y apasionante. Últimamente he escrito un trabajo sobre Nikolai Lesskow que, sin pretender en lo más mínimo tener el alcance del trabajo teórico-artístico, descubre en el hecho de que el arte narrativo toque a su fin algunas correspondencias con el “declive del *aura*” (Carta de W. Benjamin a Wiesengrund Adorno. París, 4 de junio de 1936).

“La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado –el campesino, el marítimo y, posteriormente, también el urbano–, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el “puro” asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo” (*El Narrador*, parágrafo IX).

La novela, por su parte, se mueve y se desarrolla alrededor del sentido de la vida y toma la “rememoración” como su musa, puesto que el novelista pretende eternizar la memoria, además de revelar el vínculo entre el sentido de la vida y la muerte:

“la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee” (*El Narrador*, parágrafo XV).

Pero la figura del narrador, cercano al sabio y al maestro, recurre a “toda una vida” para proporcionar consejos para muchos casos, involucra su propia experiencia y la experiencia ajena, y narra su vida y su dignidad, hace de la totalidad de su vida una narración, de manera tal que a su alrededor se crea una atmósfera en la que resulta más fácil apresar el material con el que trabaja: la vida humana.

¿Qué encontramos entonces en Proust? Para Benjamin, Proust no describe la vida tal y como ésta ha sido, sino que en su obra la vida es descrita tal y como la recuerda el que

la ha vivido. Aunque, ante todo, no es lo importante aquello que alguien haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la manera en la que se reelabora la rememoración, es la imagen de Penélope¹⁴⁷. Aunque ese recordar involuntario se acerca más al olvido que al recuerdo, puesto que el olvido se percibe como una urdimbre, y por lo tanto como lo opuesto a la labor de Penélope, que deshace por la noche aquello que tejió durante el día. El olvido teje en sueños, durante la noche, ligeros trazos de nuestra existencia, los cuales parecen perderse a lo largo del día¹⁴⁸. Los textos de Proust son un tupido tejido

¹⁴⁷ En la rapsodia XIX de la *Odisea* de Homero, Penélope, en su conversación con el aún “forastero” Odiseo, puesto que todavía no lo ha reconocido como su marido, le relata la astucia con la que ha llevado a cabo ese destejer lo tejido con la finalidad de evitar a los múltiples pretendientes, sin herir sus sentimientos. Habla Penélope: “¡Forastero! Mis gracias –la belleza y la gala de mi cuerpo– destruyéronlas los inmortales cuando los argivos partieron para Ilión y se fue con ellos mi esposo Odiseo. Si éste, volviendo, cuidara de mi vida, mayor y más hermosa fuera mi gloria; pues estoy angustiada por tantos males como me envió algún dios. Cuantos próceres mandan en las islas, en Duliquio, en Same y la selvosa Zacinto, y cuantos viven en la propia Ítaca, que se ve de lejos, me pretenden contra mi voluntad y arruinan la casa. Por esto no me curo de los huéspedes, ni de los suplicantes, ni de los heraldos, que son ministros públicos; sino que, padeciendo soledad de Odiseo, se me consume el ánimo. Ellos me dan prisa a que me case, y yo tramo engaños. Primeramente me sugirió un dios que me pusiese a tejer en el palacio una gran tela sutil e interminable, y entonces les hablé de este modo: “¡Jóvenes pretendientes míos! Ya que ha muerto el divino Odiseo, aguardad, para instar a mis bodas, que acabe este lienzo (no sea que se me pierdan inútilmente los hilos) a fin de que tenga sudario el héroe Laertes cuando le sorprenda la Parca fatal de la aterradora muerte. ¡No se me vaya a indignar alguna de las aqueas del pueblo si ve enterrar sin mortaja a un hombre que ha poseído tantos bienes!” Así les dije, y su ánimo generoso se dejó persuadir. Desde aquel instante, pasábame el día labrando la gran tela, y por la noche, tan luego como me alumbraba con las antorchas, deshacía lo tejido. De esta manera logré ocultar el engaño y que mis palabras fueran creídas por los aqueos durante un trienio; mas así que vino el cuarto año y volvieron a sucederse las estaciones, después de transcurrir los meses y de pasar muchos días, entonces por las perras de mis esclavas, que de nada se cuidan, vinieron a sorprenderme y me reprendieron con sus palabras. Así fue como, mal de mi grado, me vi en la necesidad de acabar la tela. Ahora ni me es posible evitar las bodas, ni hallo ningún otro consejo que me valga. Mis padres desean apresurar el casamiento y mi hijo siente gran pena al notar cómo son devorados nuestros bienes, porque ya es hombre apto para regir la casa y Zeus le da gloria. Mas con todo esto, dime tu linaje y de dónde eres, que no serán tus progenitores la encina o el peñasco de la vieja fábula” (Homero, *Odisea*, rapsodia XIX, “Coloquio de Odiseo y Penélope; El lavatorio o reconocimiento de Odiseo por Euriclea”).

¹⁴⁸ “El problema, sobremano difícil, radica en la cuestión del carácter inconsciente, que resulta necesario, de la impresión fundamental, que corresponde a la *mémoire involontaire* y no a la consciente. ¿Cabe hablar realmente de este carácter inconsciente? El momento del degustar la magdalena, que pone en marcha la *mémoire involontaire* de Proust, ¿era de hecho inconsciente? Tengo la impresión de que en esta teoría ha sido eliminado un eslabón dialéctico, concretamente el del olvido. El olvido es, en cierto modo, el fundamento tanto de la esfera de la “experiencia” o *mémoire involontaire* como del carácter reflexivo, cuyo tenaz recuerdo presupone el olvido mismo. Que un hombre pueda tener experiencias o no es cosa que en última instancia depende de cómo olvida. Alude usted a esta cuestión en la nota al pie de página en la que deja constancia de que Freud no hacía distinción explícita alguna entre recuerdo y memoria (leo la nota como crítica). ¿No será más bien la tarea vincular la entera oposición entre vivencia y experiencia a una teoría dialéctica del olvido? También cabría decir: a una teoría de la cosificación. Porque toda cosificación es un olvido: los objetos se convierten en cosas tan pronto como son fijados y capturados, sin ser presentes de modo actual en todas sus piezas: cuando algo de ellos cae en el olvido. Y viene a plantearse así la cuestión de en qué medida este olvido es lo conformador de la experiencia, el olvido épico, querría incluso decir, y en qué medida es tal el olvido reflexivo. No es mi intención ensayar

plagado de recuerdos que carecen de la finitud propia de los acontecimientos vividos, por lo que el texto adquiere unidad a través de ese acto puro del recordar. Además, surgen en Proust aspectos de una eternidad que es tiempo entrecruzado, no tiempo ilimitado, el espacio en el que se “desenvuelve” tal eternidad no es otro que el que involucra recuerdo y edad. Se produce un juego de correspondencias que ya Baudelaire captó de manera íntima, y que Proust fue capaz de manifestarlas en la existencia vivida de los seres humanos, logró que la vida de un individuo se convirtiera en un instante de los muchos que constituyen el decurso del mundo. En cierto modo es la soledad aquello en torno a lo cual gira la obra de Proust, y también su propia enfermedad, su asma nerviosa, le sirve de “excusa”, de recurso, para desarrollar su arte (incluso se especuló con la posibilidad de que hubiera sido su arte el que hubiera creado la enfermedad). Su respiración penetra su escritura, sus momentos de asfixia, la constante amenaza de la muerte... todo ello queda albergado en su obra, y sirve de cimiento para el proceso de creación.

“Y así me estaba muchas veces, hasta que amanecía, pensando en la época de Combray, en mis noches de insomnio, en tantos días cuya imagen me trajo recientemente el sabor –el “perfume” hubieran dicho en Combray– de un taza de té, y por asociación de recuerdos en unos amores que tuvo Swann antes de que yo naciera y de los cuales me enteré años después de salir de Combray, con esa precisión de detalles más fácil de obtener a veces tratándose de la vida de

hoy una respuesta para esta pregunta, lo único que quiero es plantearla del modo más exacto posible: por la sencilla razón de que estoy convencido de que sólo en relación con el problema de la cosificación podrá conseguir toda su rentabilidad social universal la distinción básica de su trabajo. Apenas necesitaré añadir que lo que en todo ello está en juego para nosotros no puede ser la repetición, una vez más, del veredicto hegeliano contra la cosificación, sino la crítica efectiva y genuina misma de la propia cosificación, o lo que es igual, el despliegue de los momentos contradictorios que anidan en el olvido. También cabría decir: la distinción entre buena y mala cosificación. Algunos pasajes en el libro epistolar como la introducción a la carta del hermano de Kant me parecen apuntar en la dirección de esta relación. Como puede ver, intento construir una línea de enlace entre *Jochmann* y el *Baudelaire*” (Carta de T.W. Adorno a W. Benjamin. Nueva York, 29 de febrero de 1940).

personas ya muertas hace siglos que de la vida de nuestro mejor amigo, y que parece cosa imposible, como lo parece el que se pueda hablar de ciudad a ciudad, mientras ignoramos el rodeo que se ha dado para salvar la imposibilidad. Todos esos recuerdos, añadidos unos a otros, no formaban más que una masa, pero podían distinguirse entre ellos –entre los más antiguos y los más recientes, nacidos de un perfume, y otros que eran los recuerdos de una persona que me los comunicó a mí– ya que no fisuras y grietas de verdad, por lo menos ese vetado, esa mezclanza de coloración que en algunas rocas y mármoles indican diferencias de origen, de edad y de “formación”¹⁴⁹.

Ese mismo modo de “tejer” las obras que Benjamin advierte en Proust, es el que Adorno percibe en las composiciones schönbergianas, en particular en aquellas piezas breves en las que cada obra abre la perspectiva hacia otras posibles obras, enlazándose así las intenciones¹⁵⁰. Con lo que, además, Schönberg crea tipos a partir de lo enteramente individualizado y desplaza la preeminencia de los géneros establecidos, y la tradicional distinción entre obra principal y obra secundaria (distinción que ya con Mahler había comenzado a resquebrajarse en la medida en que para él una segunda melodía no perdía su protagonismo ni su relevancia por el hecho de ser segunda. Lo cual se percibe en el contrapunto mahleriano). Así, las *Tres piezas para orquesta de cámara* de Schönberg, compuestas en la etapa de la libre atonalidad, hacia 1910,

¹⁴⁹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1. *Por el camino de Swann*, Primera parte: Combray.

¹⁵⁰ Cabe aquí hacer alusión al escrito acerca de Proust de Adorno, en el que, refiriéndose a la obra de este literato, afirma que en ella, la “polaridad de felicidad y transitoriedad le remite al recuerdo. Solamente en éste se produce la experiencia indemne más allá de la inmediatez, y a través de ella el envejecimiento y la muerte parecen superados en la imagen estética. Pero esta felicidad del rescate que no quiere dejarse malbaratar también significa renuncia sin condiciones al consuelo. Es preferible sacrificar la vida a la felicidad total que aceptar un trozo de ella que no cumpla con el criterio de la máxima satisfacción. Ésta es la historia de *En busca del tiempo perdido*. El recuerdo total responde a la transitoriedad total, y la esperanza únicamente reside en la fuerza para interiorizar esta transitoriedad y fijarla en la escritura. Proust es un mártir de la felicidad” (T.W. Adorno, “Sobre Proust”, en *Apéndice de Notas sobre literatura*).

expresan la tensión interior, es decir, una de las máximas del Expresionismo musical. El acto de componer alberga la fuerza subjetiva pero, a su vez, estas piezas se independizan del compositor en tanto que soberano, y emerge lo que Schönberg denominó la “vida pulsional de las sonoridades”, que lleva a que el artista, el compositor, sea capaz de escuchar, más que verse impelido a producir. Las obras de Schönberg muestran el profundo vínculo entre sujeto y objeto; sus pequeñas piezas son “construcciones” micrológicas y aforísticas, puesto que en ellas late la concisión de los pensamientos, la condensación del sentimiento, el expresar en un ámbito reducido diferentes caracteres, cada uno de los cuales ha de ser él mismo a la par que ha de prestar atención a los detalles del resto de los acontecimientos. Las breves piezas de Schönberg gozan de un guía excepcional, el pensamiento individual que subyace a cada una de las notas, y que se desliza de una en una, al igual que pasa de un instrumento a otro. Ahora bien, las composiciones se centran en torno a un problema y plantean cuestiones al compositor que llevan a preguntarse acerca de si la totalidad de la obra permite algún tipo de independencia en la formulación de pensamientos plásticos propios de la música de cámara, no de la música de orquesta. Los elementos parciales han de estar vinculados los unos con los otros de manera rigurosa, pero a su vez tienen que estar nítida y claramente definidos para poder dar lugar a una forma articulada¹⁵¹.

De este modo, Adorno define la tarea del compositor como una “tarea de ajedrez”, es necesario “componer de un solo aliento, y hacerlo, no obstante, de un modo articulado en sí mismo”. Y las breves piezas de Schönberg constituyen la respuesta sólida y tajante

¹⁵¹ Esta idea se percibe en los *Gurrelieder* (o *Gurre Lieder*, grafía usada en la primera edición) de Schönberg, gestados en la capital austriaca en los comienzos del siglo XX. La composición fue accidentada, pero pone de manifiesto rasgos del carácter y de la personalidad del músico: su obstinación y su idealismo. En los preparativos del estreno, que se demoró hasta el 23 de febrero de 1913, participaron los dos discípulos más relevantes del maestro: Alban Berg y Anton von Webern. Ellos fueron los encargados de copiar, corregir y ensayar la obra antes de su primera audición, dado que Schönberg estaba instalado en Berlín. Berg ya se había ocupado antes de preparar la reducción para voz y piano, un trabajo duro emprendido antes incluso de que Schönberg hubiera concluido la partitura para orquesta. También Berg fue el músico elegido por la editorial Universal para encargarse del análisis técnico exhaustivo de los *Gurrelieder* (*Apéndice documental*, texto 32).

a esa pregunta. Su genialidad se encuentra en derivar la forma de una idea referida a la escritura. Lo que también pone de manifiesto que las composiciones de Schönberg calificadas de atemáticas, están cercanas al sentido del trabajo motivico-temático, que separa a Schönberg de la mera composición serial. Para Schönberg el arte puede ser percibido como una imitación de la naturaleza, pero de la naturaleza interior, no sólo exterior, es decir, que no supone una mera exposición de las circunstancias, de los elementos que provocan una sensación, sino que expone la sensación en sí misma. Esa reproducción de la naturaleza interior que se da en el más alto nivel del arte imita las impresiones que dan lugar a nuevos movimientos, que abren otra serie de complejas relaciones, a la vez que la imitación del modelo es relativa, puesto que los materiales de la causa y de la reproducción pueden diferir (sensaciones auditivas pueden dar lugar a una reproducción de ellas en sensaciones visuales o táctiles). Schönberg pretendía así proporcionar no una teoría de los sonidos o de las armonías, sino ofrecer una exposición de determinados procedimientos artísticos, exposición que no había de ser tomada como una teoría. Partiendo de la ineludible premisa de que el sonido es el material de la música, y que éste no actúa de forma directa sobre el oído, afirma que la percepción sensible produce asociaciones y relaciona el sonido, el oído y el mundo sensorial, lo cual supone una relación crucial, puesto que de la acción conjunta de estos factores depende el arte que hay en la música, y de ahí que en un análisis conjunto hayan de colocarse en primer lugar, para su observación, las cualidades específicas para la recepción del sonido que se corresponde con la disposición del propio sonido “como una parte cóncava se corresponde con una convexa”, sin embargo el ámbito de nuestras sensaciones se sustrae a un control tan exacto. De este modo, para explicar los problemas de la armonía no importa tanto el que la función de los armónicos superiores haya sido o no rechazada o puesta en tela de juicio por la ciencia, lo verdaderamente

relevante es otorgar sentido a los problemas y exponerlos con claridad, dado que pueden alcanzarse resultados positivos aún partiendo de teorías erróneas. Así, siendo la materia de la música el sonido, éste es considerado por Schönberg capaz de engendrar arte en todos sus efectos y peculiaridades; las sensaciones que produce influyen en la forma, en la obra musical, de la cual el sonido es un elemento constitutivo. En una de las propiedades más relevantes del sonido, como es la sucesión de armónicos superiores, aparece, tras algunos sonidos perceptibles con mayor facilidad, una serie de armónicos más débiles¹⁵². Los primeros resultan más familiares al oído, mientras que los segundos, casi inaudibles, son más inusitados, es decir, que los primeros contribuyen de una forma más perceptible al fenómeno global del sonido, al sonido como susceptible de generar arte, y los segundos lo hacen de forma menos perceptible. Pero todos ellos contribuyen a la emanación acústica del sonido y, además, el complejo total de los armónicos está en relación con el mundo sensorial, puesto que el más lejano de los armónicos, a pesar de no poder ser analizado con precisión por el oído musical, es percibido como timbre, su impresión se capta perfectamente, lo que permite un posterior análisis que establece su relación con el complejo sonoro total. La diferencia entre los armónicos más lejanos y los más cercanos es una diferencia de grado, no esencial.

¹⁵² La secuencia do, re, mi, fa, sol, la, si, cuyas notas están basadas en los modos griegos y eclesiásticos, es decir, el hallazgo de nuestra escala mayor, se explica como una imitación de la naturaleza. La intuición y la combinación se han unido para que una de las cualidades más importantes del sonido, sus armónicos superiores, que se representan sobre la vertical, sea trasladada a la horizontal, a lo que no es simultáneo, a lo sonoro sucesivo. El modelo natural, el sonido, consta de una serie de propiedades. A) un sonido está compuesto por una serie de sonidos concomitantes, los armónicos superiores, formando de por sí un acorde. Estos armónicos, para un sonido fundamental *do3* son: *do4*, *sol4*, *do5*, *mi5*, *sol5*, (*si♭5*), *do6*, *re6*, *mi6*, *fa6*, *sol6*, etc. B) en esta serie, el *do* es el que suena con una mayor fuerza, porque es el que más veces se repite y porque es el sonido fundamental, esto es, resuena él mismo. C) tras el *do*, el que goza de mayor fuerza de sonido es el *sol*, puesto que es el que aparece con mayor frecuencia que el resto de armónicos. Si tomamos *sol4* como sonido real, no como armónico, entonces sus armónicos serán: *sol5*, *re6*, *sol6*, *si6*, *re7*, etc.; D) un sonido real (*sol4*) depende del *do3* situado una quinta por debajo de dicho sonido.

“No son opuestos, como tampoco lo son el número dos y el número diez; y las expresiones “consonancia” y “disonancia”, que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto de “sonido susceptible de hacerse arte”, el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto. Lo que hoy es lejano mañana será quizá cercano, basta con ser capaz de acercarse. En el camino que la música ha recorrido, ha ido introduciendo en el ámbito de sus medios expresivos cada vez un número mayor de posibilidades y de relaciones ya contenidas en la constitución del sonido” (A. Schönberg, “Consonancia y Disonancia”, en *Tratado de Armonía*).

De los primeros armónicos surgen las consonancias, que serán tanto más perfectas cuanto más cercanas estén al sonido fundamental porque será más fácil para el oído reconocer la afinidad con el sonido fundamental. La más perfecta de las consonancias, tras el unísono, es aquella que aparece la primera en la sucesión de los armónicos, la octava, y que tiene la máxima fuerza sonora. A ella le siguen la quinta, y después la tercera mayor. Las disonancias son la segunda mayor y menor, la séptima mayor y menor, la novena, etc., además de los intervalos disminuidos y aumentados (octava, cuarta, quinta, etc., aumentadas o disminuidas)¹⁵³. El sistema temperado occidental constituye un medio para poder dominar las dificultades materiales, pero no guarda mucha semejanza con la naturaleza, lo que lo convierte en más ventajoso, pero no en superior con respecto a otras escalas quizá más arbitrarias cuyos sonidos pueden ser más naturales. La evolución de la música no ha alcanzado aún un estadio en el que se pueda

¹⁵³ Schönberg define las consonancias como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, mientras que las disonancias serían las relaciones más alejadas y complejas.

hablar de desaparición absoluta de la tonalidad, aunque sí de una mayor libertad con respecto a las constricciones propias de la tonalidad, dado que ha sido uno de los mejores medios para el desarrollo del arte musical, que ha contribuido a afianzar un orden en la obra que responda a las necesidades del material utilizado, así como un orden que ensalce la belleza contenida en las obras. Se trata de que se comprenda el pasado para poder abrir la perspectiva del futuro, se trata de conocer y comprender las leyes y los usos de la tonalidad para aprender también los movimientos que llevan a su supresión, porque las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los mismos supuestos en los que se funda, en ellos está su cambio, su desarrollo y su disolución. Lo eterno es el cambio, lo temporal la permanencia. Por ello afirma Schönberg que

“mucho de lo que se ha tenido por estética, es decir, por fundamento necesario de lo bello, no está siempre fundado en la esencia de las cosas. Que es la imperfección de nuestros sentidos lo que nos obliga a unos compromisos gracias a los cuales alcanzamos un orden. Porque el orden no viene exigido por el objeto, sino por el sujeto. Que así, esas numerosas leyes que se dan como leyes naturales surgen del deseo de tratar el material de manera más correcta desde el punto de vista artesanal. Y que la adaptación de aquello que el artista quiere realmente exponer, la reducción a esa frontera que es la forma artística, sólo es obligatoria a causa de nuestra incapacidad para comprender lo indistinto y lo desordenado. La ordenación que nosotros llamamos “forma artística” no es una finalidad en sí, sino un medio auxiliar. Como tal debemos aceptarla, pero rechazándola si se nos quiere presentar como un valor superior, como una estética. Esto no quiere decir que deban faltar en una obra de arte el orden, la

claridad y la inteligibilidad, sino simplemente que por “orden” no debemos entender sólo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales. Pues la naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando nos aparece como caótica. Una vez curados de la locura de pensar que el artista crea por razones de belleza; una vez que se ha reconocido que sólo *la necesidad* le obliga a *producir* lo que quizá designaremos luego como belleza entonces es cuando se comprende que la inteligibilidad y la claridad no son condiciones que el artista necesita para instalarlas en la obra de arte, sino condiciones que el espectador espera ver satisfechas. En las obras que el espectador conoce hace tiempo, como las obras maestras del pasado, incluso el espectador inexperto encuentra tales condiciones; porque ha tenido tiempo de adaptarse. Pero en las obras nuevas o desconocidas para él hay que dejarle tiempo” (A. Schönberg, “El modo mayor y los acordes de la escala”, en *Tratado de Armonía*).

Una vez que se comprende se buscan razones, se percibe la claridad y el orden, y las condiciones que en la obra de arte instaura nuestro entendimiento pueden ser reflejo de nuestra propia naturaleza, de manera tal que ese reflejo podría estar mostrando no el plan de orientación de la obra de arte, sino el plan de nuestro propio método de orientación, y también la obra de arte mantendría con respecto a su creador esa misma relación, reflejando en ella lo que él ha visto, e instaurando unas leyes que no son propias de la obra de arte, sino de la imaginación del artista. Aún así, el nacimiento de una obra de arte no depende exclusivamente de leyes (cuyo origen, en ocasiones, puede ser arbitrario), sino que también depende de otras condiciones alejadas de la ley, aprender a “amar” los propios errores siempre que éstos den lugar a un trabajo mental, a un movimiento, a una agitación del material espiritual, proporciona otras perspectivas y

condiciones para la creación artística, que permitirán comprender que la armonía (proporción), no supone la inmovilidad de factores inertes, sino el equilibrio de fuerzas en una tensión máxima. Esa movilidad, esa posibilidad de cambio, esa evolución, esa mutación de las normas, constituye para Schönberg una postura mucho más fructífera que suponer un término a la evolución para que así el sistema aparezca redondeado. El modo en que los antiguos cerraban y sellaban una pieza musical resulta en exceso “prolijo” para el sentimiento actual de la forma. Como ha quedado demostrado, una composición no pierde su coherencia por el hecho de que la tonalidad tan sólo esté sugerida. En un organismo bien conformado, como el de una obra de arte, no resulta verosímil que acontezca algo que carezca de influjo sobre el conjunto. Schönberg pone el ejemplo del esquema del vals, en el que a la repetición de la tónica y la dominante sigue la primera vez un acorde cadencial, no así la segunda, de modo que la siguiente cadencia no puede ser considerada como provocada por la armonía precedente. Sin embargo, la suma de estos acontecimientos determina que ha de aparecer un cambio en la armonía, lo que a su vez pone de manifiesto la influencia de tales acontecimientos sobre el decurso armónico, aunque no en el sentido habitual. Es decir, que podría haber otros acontecimientos armónicos al margen de los casuales que, en apariencia, no tuvieran influencia sobre el desarrollo armónico posterior, y al contrario, tales armonías casuales pueden no carecer de influencia.

“Lo alcanzable, lo que está a mano, tiene su frontera provisional en nuestra propia naturaleza y en los instrumentos que hemos ideado. Lo que podemos alcanzar, en cambio, fuera de nosotros, en el sonido, no tiene límites teóricamente. Lo que aún no se ha alcanzado constituye la mayor aspiración” (A. Schönberg, “Sonidos extraños a la armonía”, en *Tratado de Armonía*).

Para Schönberg se había conseguido un sistema en el que podían ubicarse algunos armónicos con bastante precisión, pero otros con bastante imprecisión, se había logrado casi la totalidad de las combinaciones posibles en el sistema gracias a la espontaneidad del oído de los creadores musicales, a su intuición, sin embargo aún no se había establecido la relación entre lo ya alcanzado, y las aspiraciones aún insatisfechas, entre las que se encontraban la inclusión de todos los armónicos superiores en el sistema, la relación de esos armónicos con las fundamentales, la posible creación de un nuevo sistema, la combinación de todas las relaciones dadas en tal sistema, la creación de nuevos instrumentos, o la utilización de los ya existentes de una nueva forma, para reproducir esas relaciones, etc.

Por lo tanto, no será tan solo la armonía lo que genere la forma, sino también la escritura y la disposición instrumental, dando lugar a una integración de las diferentes dimensiones musicales. De manera tal que un ritmo puede convertirse (y de hecho así lo hace en su segunda pieza para orquesta de cámara), en un medio de enlace, adopta el protagonismo, siendo el contenido musical de la pieza, de una pieza en principio atemática y amotívica (las tres voces principales, flauta, oboe y trompa con sordina, interpretan esa figura rítmica). Así, lo que va a constituir la forma en estas piezas de Schönberg es el proceso de condensación, la plasmación de un pensamiento en uno o dos compases críticos, a la vez que el colorido también posee una función generadora de la forma (en la disposición cromática se insinúa una idea parecida a una retrogradación)¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Así como la versión retrógrada de una serie dada puede hallarse leyendo hacia atrás la sucesión de números de nota de su forma básica, el mismo procedimiento aplicado a la sucesión de números interválicos del original proporcionará la sucesión de los números interválicos de la inversión retrógrada. En su obra tardía, Schönberg empleó de manera sistemática series especiales cuyo contenido segmental permanecía invariable bajo determinadas operaciones. Por ejemplo, la serie básica es invertida, de modo que el primer segmento de la serie básica y el segundo segmento de la inversión son diferentes

Pero lo verdaderamente importante para Schönberg, y para la actividad compositiva moderna, es que se produzca una “autoactividad” de la composición, puesto que significará que la obra se ha logrado, que posee una congruencia tal que ha sido escuchada de forma íntegra y continúa fluyendo por sí misma como recompensa a la labor del artista. Aunque, por otra parte, esta autoactividad de la obra también supone un decaimiento de la tensión porque, a partir de ese momento, se establece un equilibrio que lleva hacia la automatización y afloja esa tensión propia del proceso compositivo que condensa un pensamiento en la expresión atonal. La música reclama que siga produciéndose algo sin interrupción, por eso resulta posible incluso obtener conocimientos de lo que no ha sido compuesto, y adentrarnos en ello. Es la tensión entre los extremos, entre lo impuesto y lo aún no ensayado, lo que proporciona la forma a la música de Schönberg. De ahí que para él no fuera suficiente el obtener un efecto “agradable” surgido de la consonancia de varias voces, sino que aquello que Schönberg y la música de su tiempo necesitaban era “transparencia”, claridad en el desarrollo de los motivos y percibir el contrapunto en las conexiones entre motivos. En Schönberg se vincularon así la actividad de componer y la pedagogía, de manera tal que, lejos de

permutaciones de las mismas seis notas; existe, por lo tanto, una relación idéntica entre el segundo segmento de la serie básica y el primer segmento de la inversión:



Tal relación también se da entre la retrogradación (que se obtiene por medio de la lectura del ejemplo hacia atrás) y la inversión retrógrada, de tal manera que de un único tropo pueden obtenerse los cuatro aspectos de la serie (Schönberg combina así los dos procedimientos seriales dodecafónicos básicos).

Hay que tener en cuenta que Schönberg se oponía al uso del término “atonalidad” para denominar un lenguaje musical basado en las funciones tonales tradicionales. En lugar de ello sugería el término “pantonalidad”, puesto que permitía entender que el nuevo lenguaje musical era una consecuencia de la confluencia de todas las tonalidades. Pero, dado que el efecto inmediato de esta confluencia de todas las tonalidades es la “destrucción” de las características de la tonalidad tradicional en general, el término “atonalidad” se impuso como el más adecuado para denominar este lenguaje.

desasirse del elemento social, su arte adquirió sin duda ese carácter. La propia naturaleza de los instrumentos sirvió de inspiración a Schönberg, no se subordinó a ella, sino que permitió que su fantasía fluyera e integrara a los instrumentos en nuevas configuraciones para las que aún no habían sido utilizados. En *Pierrot Lunaire* fue donde ensayó el empleo de la percusión en el ámbito de las alturas justas y superiores. El arte expresionista se caracterizó por una intensidad de sentimientos y de modos de expresión novedosos y en cierta manera revolucionarios. Ambas características se encuentran recogidas y plasmadas en *Erwartung* de Schönberg, obra que posee una gran fuerza emotiva y que está escrita en un lenguaje musical disonante, rítmicamente atomista, y melódicamente fragmentado, con una orquestación inusual. *Erwartung*, *Die glückliche Hand* y *Pierrot Lunaire* son obras expresionistas, y están consagradas a utilizar los medios más incisivos (tema, textos, iluminación, escenografía...) para transmitir la complejidad de pensamientos y emociones que Schönberg quería expresar. En esta época de su actividad compositiva, estaba sobre todo apegado al texto para poder establecer una unidad en sus obras más extensas, puesto que las breves piezas atonales para piano del Op. 19 debido a esa extrema brevedad carecían del problema de la unidad formal inherente a toda extensa composición instrumental.

Pierrot Lunaire, Opus 21, presenta en el número 8 (*Nacht*, Noche) a Pierrot observando sombríos murciélagos negros que esparcen las tinieblas por el mundo para ocultar el sol. A lo largo de todo el ciclo, la voz declama el texto mediante el denominado *Sprechstimme* (voz hablada o recitado entonado), un método que se aproxima a las alturas escritas de las notas, aunque se ajusta al ritmo anotado. En algunas de las piezas Schönberg también se vale de procedimientos como cánones para asegurar la unidad, dado que no puede depender de relaciones de acordes dentro de una tonalidad para conseguir tal fin (Schönberg llamó “passacaglia” al número 8, debido a que el motivo

que proporciona la unidad, una tercera menor ascendente, seguida por una tercera mayor descendente, aparece constantemente, aunque con diferentes valores de las notas, a través de todas las partes de la textura. Y el omnipresente ostinato es una destilación artística de la obsesión de Pierrot por los gigantes murciélagos que le encierran en una trampa. Sin embargo, el número 13 (*Enthauptung*, Decapitación) muestra otro aspecto de la música de Schönberg. El desarrollo temático desaparece, por lo que el oyente percibe una especie de improvisación carente de orden claro, aunque sujeta a los mensajes cambiantes del texto. En este pasaje Pierrot imagina que un rayo lunar lo decapita por los crímenes que ha cometido. Los primeros cinco compases son un resumen del poema e incluyen notas escritas en una escala de tonos enteros para el clarinete bajo y la viola (ésta describe el movimiento de la cimitarra), los siguientes diez compases evocan la atmósfera de la noche iluminada por la luna y muestran a Pierrot huyendo para evitar su rayo. Cuando en el texto se hace referencia al golpear de sus rodillas, esta imagen es evocada por acordes aumentados interpretados por el piano. La pieza concluye con notas descendentes en el piano mientras el resto de instrumentos tocan glissandos (el término italiano “glissando”, que significa “resbalando”, designa el efecto resultante, en los instrumentos de arco, de deslizar el dedo sobre la cuerda para dar, sin solución de continuidad, todos los sonidos potenciales en ella. En el arpa y en el piano es el efecto que resulta de recorrer ligeramente las cuerdas o las teclas en un determinado número de octavas. Algunos de los instrumentos de viento, como el clarinete o el trombón, pueden realizar también el “glissando”, como se pone de manifiesto en la obra de Gershwin *Rhapsody in blue*). De la misma manera que los pintores del Expresionismo pintaron objetos reales representados de forma distorsionada para reflejar sus sentimientos acerca de su entorno y de ellos mismos, Schönberg

también empleó en este caso imágenes gráficas así como inflexiones del habla exageradas, para poder expresar los sentimientos interiores del poeta.

La música de Schönberg propició un cambio histórico de estilos a partir de las soluciones dadas a diferentes problemas compositivos¹⁵⁵. Avanzó hacia el Expresionismo al rechazar los ornamentos superficiales, y adquirió una dinámica partiendo de sí misma y en virtud del progreso técnico de las obras. El conjunto del trabajo schönbergiano fue capaz de condensar, siguiendo su propia tendencia, el espíritu

¹⁵⁵ Asegura Rudolph Reti, que Schönberg avanzó hacia la búsqueda de un nuevo estilo. Para Schönberg, el hecho de que un intervalo, o una combinación de intervalos, esto es, un acorde, constituyera una consonancia o una disonancia, era sólo una cuestión de hábito, de convención, casi de moda. De ello dedujo que la costumbre que en determinada época dotó a los intervalos de quinta, tercera y otros similares del efecto de una consonancia, podría ser invertida en otra época hacia el hábito de considerarlos como horribles disonancias, y viceversa, aquellos intervalos que aparecieron primero como disonantes, podrían luego reaparecer como agradables y dulces consonancias. Schönberg expresaba la tendencia de la época en su aspiración estética a que los más lejanos intervalos y complejos acordes fueran incorporados a la paleta armónica, además de los tradicionales. La justificación de la disonancia era la de incrementar las posibilidades de contraste, no la de oscurecer o eliminar esas posibilidades. Con la composición con doce tonos se pretendió que cada composición estuviera basada en una sola serie de tonos (“Grundgestalt”). Esta serie de doce notas diferentes procedentes de la escala cromática, eran libremente elegidas y dispuestas en un orden determinado según las intenciones implícitas en cada composición. El curso entero de la serie y de cada una de sus secciones estaba determinado por la rotación continua de la serie, aunque no había una reiteración literal constante, sino que la serie podía aparecer en diversas modalidades estructurales. En primer lugar, la serie podía aparecer en posición vertical u horizontal, o bien en una combinación de ambas. En segundo lugar, la serie podía utilizarse directamente o en la forma de su espejo (inversa, retrógrada o en la inversión de la retrógrada), y también en sus transposiciones. El propósito y el motivo que llevaron a Schönberg a concebir esta técnica fue el querer organizar la atonalidad sobre unas firmes bases estructurales, así es que resultaba necesario partir de dos puntos elementales, la creación de una firme base técnica, y la articulación de un verdadero lenguaje atonal. La técnica de la composición con doce tonos no excluye totalmente, desde el punto de vista de su mecanismo, la tonalidad (la serie de doce tonos puede ser establecida como una sucesión de tríadas). Schönberg era consciente de que la tonalidad no sólo era un concepto armónico, sino también una fuerza estructural de gran importancia, debido a que las relaciones armónicas influyen sobre las articulaciones musicales, las hacen aparecer como unidades y contribuyen a la creación de formas. Por ello, si él atribuía a este principio formal tanta fuerza constructiva, tenía que sustituirlo por otro de calidad similar y de similar fuerza constructiva. Reemplazar una fuerza estructural (la tonalidad), por otra (acrecentada unidad temática) fue una idea fundamental de la técnica dodecafónica. Una vez que el compositor ha establecido el diseño básico de un grupo y unas pocas notas de la serie permanecen aún inutilizadas, debe usar el recurso, musicalmente bastante discutible, de incorporar tales notas sobrantes en algún lugar del diseño. Este procedimiento puede observarse en todas las obras dodecafónicas, y combinado con el postulado de que deben ser evitadas toda clase de relaciones tonales, puesto que la evitación de las mismas constituye la base de la atonalidad, el resultado desemboca en la creación de armonías cuya única justificación musical consiste en su pertenencia a la serie. De manera tal que aquello que impulsó la introducción de la técnica dodecafónica fue, el deseo de crear un mecanismo técnico a través del que poder expresar la atonalidad, y el querer reemplazar la agrupación armónica por una estructura temática intensificada, aunque, ciertamente, ambas tendencias no permanecieron de forma férrea. El propio Schönberg no siempre siguió sus directrices técnicas en su práctica musical, podía omitir notas de la serie o reemplazarlas por otras en los casos en los que no se acomodaban a sus intenciones creadoras. Su espíritu de músico era muy fuerte como para no dar prioridad a su instinto musical por encima de sus teorías.

de una época, la historia y la evolución del espíritu de su época. Expresó el sentimiento de toda una época dejando que la música avanzara casi naturalmente hacia el Expresionismo.

El *Tratado de Armonía (Harmonielehre)* de Schönberg se publicó en Viena, en 1911, tras la muerte de G. Mahler, al que dedicó el libro¹⁵⁶. Las obras musicales que precedieron al *Tratado de Armonía*, como las *Cinco piezas para orquesta* op.16, el monodrama *La Espera* (1909), el drama *La mano feliz* (1909-1913), las *Seis pequeñas piezas para piano* op.19 y *Follajes del corazón* op.20, ambas de 1911, contienen elementos estéticos y técnicos vinculados con las ideas expuestas en su *Tratado*¹⁵⁷. Su escrito no es una simple construcción abstracta, sino que surgió de la suma de experiencias del propio compositor, dado que Schönberg creaba y reflexionaba simultáneamente, porque advirtió que no era suficiente la creación por sí sola cuando el ámbito de la composición requería de una consciencia mucho más despierta que abra nuevas perspectivas. De hecho el propio Schönberg, tras concluir su *Tratado de Armonía*, pasó de la “escala” cromática, a la “serie” cromática, lo cual a su vez pone de relieve esa concepción del compositor vienés que defiende el “movimiento” frente a una actitud estática o estancada que “asesinaría”, que acabaría con el arte vivo¹⁵⁸. Las

¹⁵⁶ En 1921 Schönberg revisó y amplió el *Tratado*, y fue en 1922 (Viena) cuando se publicó la tercera y definitiva edición. En ella se aprecia la inclusión de notas y de resúmenes, de réplicas a algunas críticas, así como ampliaciones relacionadas con la situación musical de su tiempo. Los últimos temas desarrollados en el *Tratado* ponen de manifiesto que el dodecafonismo fue una consecuencia necesaria, una especie de culmen inexorable de unas premisas técnico-estéticas evidentes.

¹⁵⁷ Por ejemplo, en *Colores*, perteneciente a las *Cinco piezas para orquesta* op.16, aparece un acorde variado tímbricamente, adelantando así la “Klangfarbenmelodie”. En *La mano feliz*, el color se diversifica y se manipula con la ayuda de luces, y en el caso de *Follajes del corazón* ese trabajo con el color se lleva a cabo mediante la introducción de un conjunto instrumental nada usual, como es voz, celesta, armonio y arpa. Asimismo, las complejas sonoridades verticales de las que se vale el compositor en *La Espera* y en las *Seis pequeñas piezas para piano*, como imágenes sintéticas de la serie de los armónicos superiores (incluidos los más alejados), y como pruebas de los acordes incompletos de novena, representan la frontera teórica alcanzada por Schönberg al final de su *Tratado de Armonía*.

¹⁵⁸ En lo que respecta al serialismo, cabe apuntar que constituyó uno de los avances más radicales de la música del siglo XX. Partiendo del atonalismo, se desarrolló un sistema en que el una serie de doce notas servía de melodía y armonía cromática para toda una composición. Una serie que haya sido construida según este sistema puede ser utilizada en inversión, etc. Además, este sistema se vio ampliado a raíz de incorporar a la serialización elementos tales como la duración y el ritmo, lo cual derivó en el serialismo

principales innovaciones, desde el punto de vista técnico, que Schönberg ofreció en su *Tratado de Armonía*, pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) La serie de los armónicos superiores incluye las disonancias. Entre unas y otras sólo existen diferencias graduales, sin solución de continuidad. De este modo, el progreso en la armonía podría consistir en la inclusión gradual de todos los intervalos (armónicos y melódicos) en el sistema, y por tanto en una abolición paulatina de las fronteras convencionales entre consonancia y disonancia; 2) La existencia real de los acordes de seis y más sonidos desborda las posibilidades de la armonía tradicional, y exige un nuevo sustrato teórico que pudiera incluir esos sonidos sistemáticamente; 3) Las notas extrañas y los acordes errantes¹⁵⁹ manifiestan un fallo del sistema tonal, y conforme más penetran en el sistema, más se cuartea éste por no ser capaz de absorberlos, lo que de nuevo pone de relieve la necesidad de un sistema nuevo que los incluya; 4) El método de superposición de terceras¹⁶⁰, a pesar de valerse de acordes alterados, resulta insuficiente para abarcar

total, mientras que en el serialismo parcial los compositores optaron por no utilizar las doce notas, sino un número mayor o menor de notas en sus series (series de cinco notas, como Stravinsky, o series de catorce notas, como el propio Schönberg). Un buen ejemplo de serialismo lo encontramos en el *Concierto para violín* de A. Berg, cuyo análisis, comprensión y asimilación supone una muy buena introducción para apreciar la complejidad de estas composiciones.

¹⁵⁹ Schönberg denomina “acordes errantes” a aquellos que no pertenecen a una tonalidad en exclusiva, sino que, sin necesidad de cambiar su figura (ni siquiera resulta necesario recurrir a las inversiones, es suficiente la referencia mental a una tónica) pueden pertenecer a varias tonalidades, en ocasiones a casi todas. Para Schönberg la mayoría de los acordes pueden ser tratados hasta cierto punto, como si fueran acordes errantes, pero existe una diferencia crucial entre los acordes errantes propiamente dichos, y los que se han convertido en errantes por medios artificiales: los primeros son errantes por su propia naturaleza, gozan de una construcción interna que ya los diferencia de los segundos. Así, el acorde de séptima disminuida, que sólo consta de terceras menores, y la tríada aumentada, tienen como distintivo la gran semejanza que guardan con la más simple imitación de la serie de los armónicos: la ausencia de la quinta justa. Son acordes que surgen del desarrollo lógico del sistema sonoro, a través de las leyes de ese sistema, pero al mismo tiempo, estos mismos acordes, consecuencia lógica del sistema, llevan al sistema a la ruina, los acordes errantes promueven la eliminación de la tonalidad. Muchas de las transformaciones son acordes errantes por su constitución (séptimas disminuidas, tríadas aumentadas, acordes invertidos aumentados, etc.), y también a causa de su significado múltiple. El cambio de interpretación (basado o no en la constitución del acorde) implica un cambio del grado. Desde el punto de vista de las funciones estructurales es decisiva la fundamental de la progresión. Pero las condiciones emocionales o composicionales requieren, con frecuencia, de contrastes fuertes, fricciones o súbitos cambios. A menudo se encuentran acordes errantes en secciones modulantes y en algunas de las formas libres, como recitativos, fantasías, preludios, etc.

¹⁶⁰ El significado estructural de un acorde depende del grado de la escala. La presencia de la tercera, la quinta o la séptima en el bajo sirve para proporcionar una mayor variedad a la “segunda melodía”. Las funciones estructurales las ejercen las progresiones de fundamentales. Existen tres tipos de progresiones de fundamentales: las progresiones fuertes o ascendentes, el término “fuerte” se utiliza debido a los

todo el material acórdico, incluso un sistema por cuartas tampoco sería suficiente. Schönberg advierte de la posibilidad de “una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos (*Zwölftonreihe*), y propone para esta música la denominación de “politonal”, o “pantonal”, rechazando el nombre de “atonal” por razones semánticas. El dodecafonismo se basará en la escala cromática, ordenada cada vez de una forma específica (la “serie”) para integrar en ella la mayor variedad de intervalos y usar los intervalos como elementos constructivos; 5) El desarrollo y enriquecimiento, así como la eficacia, de un estilo musical (por ejemplo la polifonía de Occidente), depende de la explotación de las posibilidades ya contenidas en dicho esquema o estilo, por eso se produce el agotamiento de las combinaciones nacidas de las dos escalas (mayor y menor), y en general el agotamiento de toda combinatoria posible. Schönberg propone solventar tal problema mediante el uso de la escala cromática, y tampoco descarta las propuestas de otros compositores que abogan por los cuartos de tono, que supone el final de la interválica temperada basada en el diatonismo; 6) Con la idea de la “melodía de timbres” desaparece el concepto de una música constituida por alturas y revestida posteriormente con timbres, sino que de lo que se trata es de que al concebir un “organismo sonoro”, el timbre ya va unido a la creación misma junto con la altura. Lo cual deriva de la atención que Schönberg concedió siempre al “sonido en sí”, una

cambios que se llevan a cabo en la constitución del acorde. Si la fundamental progresa una cuarta hacia arriba, la nota fundamental del primer acorde se degrada, convirtiéndose sólo en la quinta del segundo acorde. En el caso de la progresión de fundamental de una tercera hacia abajo, la nota fundamental del primer acorde resulta aún más degradada, transformándose en la tercera del segundo acorde. El término “ascendente” se usa para evitar el término “débil” en contraposición con “fuerte”, en una estructura artística no tienen lugar las cualidades débiles, de ahí que la segunda categoría de progresiones de fundamentales no se denomine “débil”, sino “descendente” (en estas progresiones fuertes o ascendentes se enmarcan la cuarta hacia arriba, o la quinta hacia abajo y la tercera hacia abajo); las progresiones descendentes (cuarta hacia abajo, tercera hacia arriba); las progresiones superfuertes, en que las notas del primer acorde son “conquistadas”, esto es, eliminadas por completo (segunda hacia arriba, segunda hacia abajo). Las progresiones ascendentes pueden ser utilizadas sin restricción alguna, ahora bien, para evitar la monotonía, como en el caso del círculo de quintas consecutivas, ha de establecerse un control. Las progresiones descendentes, aunque a veces aparecen como un mero intercambio (I-V-V-I, I-IV-IV-I), se usan mejor en combinaciones de tres acordes que, como en los ejemplos I-V-VI o I-III-VI, resultan progresiones fuertes.

concepción acústica totalizadora que se encuentra en la base de la creación musical a partir del siglo XX.

Pero el *Tratado de Armonía* de Schönberg constituye también un estudio sobre las razones que llevan al compositor a desarrollar la creación artística. La diferencia entre el músico creador y el músico que se limita a escribir una sonata de forma correcta radica, para Schönberg, en que el verdadero creador ahonda en su propio ser para poder expresarse a sí mismo. Esta inmersión del artista en su propio ser, lejos de tender al individualismo, expresa “la esencia de la humanidad”. La obra de arte refleja lo profundo y unitario de los seres humanos, el “núcleo esencial” que proporciona la vida y la esperanza a la humanidad¹⁶¹.

Sin embargo, en J. S. Bach Adorno percibe que su perfección técnico estética, su acción que surge del estilo, del juego, de la forma y de la simetría, en definitiva, del gesto de lo configurado, ha quedado reducida a un fragmento ideológico, puesto que sus obras son reclamadas en toda celebración en la que hayan de estar presentes elementos barrocos. Pero la estructura de la música de Bach, sobre todo si se atiende a su obra *El clave bien temperado* (cuyo título ya pone de manifiesto la apelación a un proceso de progresiva racionalización), ya contiene en sí, como muestra el *Preludio y Fuga en fa sostenido*

¹⁶¹ En este punto algunos autores, como Ramón Barce (traductor del *Tratado de Armonía* de Schönberg para el Real Musical), han visto la relación con el humanismo dialéctico del *Principio esperanza* de E. Bloch, para el cual el amor y la esperanza han de llevar a los seres humanos a buscar la eliminación del sufrimiento, a luchar por eliminar todos los obstáculos que impidan al hombre vivir como tal, a abrir una puerta al futuro. Ese mismo amor mostrará lo inadecuado de que la nada se trague todo y permitirá que permanezca abierto el problema del “para qué” absoluto. “Anhelos, espera, esperanza necesitan su hermenéutica, el alborar de lo ante-nosotros exige su concepto específico, lo nuevo exige su concepto combativo... *La filosofía tendrá que tener conciencia moral del mañana, parcialidad por el futuro, saber de la esperanza, o no tendrá ya saber ninguno*. Y la nueva filosofía, tal como nos fue abierta por Marx, es tanto como filosofía de lo nuevo, filosofía de esta esencia que nos espera a todos, aniquiladora o plenificadora. La conciencia de esta filosofía es el campo abierto del riesgo y del triunfo que nos aportan sus condiciones. Su espacio es la posibilidad objetiva-real dentro del proceso, en el curso del objeto mismo, en el cual lo querido radicalmente por el hombre no se ha logrado en ningún sitio. El tema que esta filosofía ha de impulsar con todas sus fuerzas es lo verdaderamente esperando en el objeto. Aquí se trata de indagar la función y el contenido para nosotros de este algo central” (E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung: El Principio esperanza*, I, XV de la traducción castellana).

mayor, una gracia subjetiva e incluso el propio proceso compositivo¹⁶²; por la manera en la que el motivo de la frase intermedia transmite su impulso a la ejecución a lo largo de toda la pieza, parece poner en entredicho y burlarse del orden regular de toda la fuga, orden establecido por el propio Bach¹⁶³. Por lo que en conjunto emerge una música que se fragmenta en numerosas facetas colorísticas, una música que se percibe moderna pero en el sentido de la nerviosa sensibilidad que ella comunica. Aquél que sólo percibe en sus obras, en sus complejas configuraciones, el orden del ser, y prescinde del eco que ese orden alienta en la conciencia, en el sentido subjetivo, no será capaz más que de apresar el instante, el momento muerto de esta música. Fue Bach quien llevó a cabo la realización del bajo continuo, del pensamiento armónico gradual, pero también y al mismo tiempo, su espíritu polifonista le convirtió en el creador de una forma, la fuga, y

¹⁶² J.S. Bach (1685-1750) compuso prácticamente en todas las formas de su época, con excepción de la ópera. En la medida en que escribía respondiendo a los requisitos de la situación particular dentro de la cual se encontraba, sus obras suelen agruparse de acuerdo a ello. Así, en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar, donde estuvo contratado para tocar el órgano, la mayoría de sus composiciones estuvieron dedicadas a este instrumento. En Cöthen, lugar en el que no tuvo tanta relación con la música religiosa, la mayor parte de su obra fue escrita para clave o conjuntos de instrumentos, para la enseñanza y para el entretenimiento cortesano y doméstico. La etapa más productiva en lo que respecta a cantatas y otras composiciones eclesiásticas fue en sus primeros años en Leipzig, aunque algunas de sus obras maduras más relevantes para órgano y clave son también de esta época.

El clave bien temperado, constituido por una serie de preludios y fugas para clave, constituye una de las obras más conocidas de Bach. Su primera parte fue completada en Cöthen, en 1722, y la segunda parte se reunió en Leipzig, hacia 1740. Cada parte consta de veinticuatro preludios y fugas, cada uno de los cuales está compuesto en cada una de las tonalidades mayores y menores. La primera parte tiene un estilo y una finalidad más unificados que la segunda, en la cual están incluidas composiciones de muy diferentes épocas de la vida de Bach. A través de esta obra Bach trató de demostrar la posibilidad del empleo de todas las tonalidades, así como de introducir intenciones didácticas, sobre todo en su primera parte. En la mayoría de los preludios, el intérprete tiene encomendada una tarea técnica específica. Aunque los propósitos didácticos de *El clave bien temperado* van más allá de la simple técnica, los preludios son ejemplos de los diversos tipos de composición para teclado del Barroco tardío. Por su parte, las fugas, variadas en lo que respecta a su materia, a los sujetos, a las texturas, a las formas y al tratamiento de los diversos elementos, constituyen un compendio de todas las posibilidades de escritura fugada concentrada y monotemática. Aparece representado el antiguo “ricercare” (término italiano que en los siglos XVI y XVII, indicaba una forma instrumental con carácter de improvisación), el uso de la invención, el canon, la aumentación, el virtuosismo en una fuga con conclusión da capo, etc. Al igual que en las fugas para órgano, cada tema de los números clavecinísticos de Bach goza de una personalidad musical muy definida, de la que la fuga íntegra es el desarrollo y la proyección lógicos.

¹⁶³ A. Schönberg escribió sobre Bach, el 10 de Marzo de 1950 (primera versión de 1932) un artículo en el que hacía alusión al hecho de que J. S. Bach era capaz de mostrar sus ideas de una forma clara y comprensible, y que era un músico que gozaba de una impresionante capacidad para apreciar las relaciones entre los tonos. “Antes acostumbraba a decir que Bach fue el primer compositor dodecafónico. Era una broma, claro está. Ni siquiera sabía si alguien antes de él habría merecido ese título. Pero la verdad en la que se fundaba esa afirmación era que la fuga 24 del primer volumen del *Clave bien temperado* empieza en si menor con un *dux* en el que aparecen los doce tonos (*Apéndice documental*, texto 33).

en el precursor de la teoría que de ella se elaboró (de la misma manera que Palestrina fue el maestro del contrapunto estricto)¹⁶⁴. Precisamente esto le hizo involucrarse en la aporía, en la paradoja de cómo la música puede revelarse, puede manifestarse plena de sentido en su progresión armónica según el bajo general (según el bajo continuo), y al mismo tiempo poder organizarse polifónicamente de arriba abajo por medio de la simultaneidad de voces independientes. Para Adorno el problema se comprende y se resuelve cuando se advierte que: a) la fuga es “romántica” y, b) que sólo el sujeto emancipado es capaz de concebir la música como una fuerte promesa de salvación

¹⁶⁴ Palestrina, nacido en 1525 en Palestrina, pequeña localidad cerca de Roma, fue niño cantor y recibió su educación musical en Roma. En 1544 fue nombrado maestro de coro de la Capella Giulia, en San Pedro de Roma, en 1554 publicó su primer libro de misas, dedicado al papa Julio III, su protector. En el año 1555 fue cantor de la Capella Sistina, capilla oficial del papa, aunque sólo por un tiempo muy breve, puesto que tuvo que renunciar a este honor por estar casado y violar las reglas del celibato. Entonces se hizo cargo del puesto de maestro de coro en San Juan de Letrán (Roma) y seis años después se trasladó a Santa Maria Maggiore. En 1571 volvió a ser requerido para San Pedro, y allí permaneció hasta su muerte en 1594.

La última parte de su vida Palestrina la dedicó a supervisar la música de los libros litúrgicos oficiales, para que estuviera acorde con los cambios llevados a cabo en los textos por orden del Concilio de Trento, y para que los cantos quedaran depurados de cualquier “barbarismo, oscuridad, contrariedad o superficialidad” que se hubiesen deslizado en ellos, según el papa Gregorio XIII “de resultas de la torpeza o de la negligencia y aun de la perversidad de compositores, copistas e impresores” (*Carta sobre la Reforma del Canto*). En el *Agnus dei I* de la *Misa del papa Marcelo*, se percibe la línea melódica y la flexibilidad de la articulación en compases rítmicos de diferente duración, con pocas notas que se repitan y un predominio de los grados, cuyo desarrollo se lleva a cabo en el ámbito de una novena, de manera que el resultado es una curva de sonido uniforme, elegante y natural:

The image shows a musical score for six vocal parts: CANTUS, ALTUS, TENOR I, TENOR II, BASSUS I, and BASSUS II. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are "A - gnus De - i". The Cantus part has a fermata over the final "i" with a "5" above it. The Bassus II part has a fermata over the final "A".

A la pureza de la línea melódica se une la pureza de la armonía. Palestrina evita el cromatismo, es decir, evita el nuevo recurso expresivo que tanto exploraron los compositores contemporáneos más progresistas (*Apéndice documental*, texto 34).

objetiva. De este modo, esa fuga no refleja al sujeto solitario como si él fuera el único garante del sentido, sino que alude a la superación del sujeto solitario en un absoluto comprensivo y objetivo. Y la música puede afirmar, asentar y conjurar ese absoluto en la medida en que el absoluto mismo no se encuentra presente en la experiencia real. Bach goza de esa fuerza del conjurar, del afirmar... se muestra como un “genio del recuerdo”¹⁶⁵.

El arte de componer una fuga consiste en economizar motivos, en aprovechar los elementos más mínimos pertenecientes a un tema, de modo que ese tema se convierta en una entidad integral¹⁶⁶.

¹⁶⁵ “Sólo la irruptora barbarie, que ata las obras de arte a lo dado y es ciega para la diferencia entre la esencia y la apariencia en ellas, puede confundir tozuda y paletamente el ser de su música con la intención de ella, extirpando precisamente así de esa música la metafísica misma que se pretende proteger. Pero como al obscurecer la esencia la barbarie oscurece también lo dado, pasa por alto que precisamente los medios polifónicos específicos de que se sirve Bach para la construcción de la objetividad musical presuponen la subjetivación” (Adorno, “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, párrafo 3, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*).

¹⁶⁶ Bach fue educado, principalmente, como organista y violinista. Entre sus primeras composiciones para órgano se encuentran preludios, corales, diversas series de variaciones (partitas) sobre corales y algunas toccatas y fantasías que, por su extensión, su carácter difuso y su exuberancia de ideas, recuerdan a las toccatas de Buxtehude. Después, en la corte de Weimar, Bach empezó a interesarse por la música de los compositores italianos y emprendió la tarea de copiar sus partituras y efectuar arreglos de sus obras, de este modo transcribió algunos de los conciertos de Vivaldi para órgano y clave, anotando los ornamentos, reforzando a veces el contrapunto e incluso añadiendo voces intermedias. También escribió fugas sobre temas de Corelli y Legrenzi, consecuencia de lo cual fue el cambio de estilo del propio Bach. De los compositores italianos, en concreto de Vivaldi, aprendió a escribir temas más concisos, clarificó y ajustó el esquema armónico y desarrolló temas por medio de un flujo rítmico continuo proporcionando estructuras formales más lúcidas, de grandes dimensiones. Estos cambios y cualidades se unieron a su prolífica y particular maestría técnica y contrapuntística, lo que dio lugar al estilo “bachiano”, una fusión de características francesas, italianas y alemanas (*Apéndice documental*, texto 35).

Fuga I.
a 4 Voci.

Se trata de un arte de la descomposición, de la disolución, en el sentido de que esta disolución no es compatible con la idea de que el ser (que ha sido puesto como tema) se mantenga inmutable, estático a lo largo de la fuga construida. Y en un segundo plano se vale Bach de la configuración polifónica imitatoria. Schönberg advirtió cómo la técnica del desarrollo de la variación de Bach se convirtió en un principio de composición del Clasicismo vienés. Con Bach se produjo ya la cristalización de la idea de una obra racionalmente constituida, la idea de un dominio estético sobre la naturaleza, al tiempo que la tendencia social quedó ligada en la reflexión imaginativa y reconciliada con la

voz de lo humano¹⁶⁷. Esa racionalización de la técnica compositiva, ese predominio de la razón subjetiva, llevó pareja la libertad de elección entre los procedimientos objetivamente disponibles de la época, por lo que en cada momento se elige aquél que mejor se adecue a la intención del compositor. Las piezas compuestas por Bach con un tono más arcaico, suelen gozar de una mayor audacia, puesto que además de la combinatoria contrapuntística, destaca en ellas el efecto que proviene de la configuración polifónica.

Así, la esencia de Bach se encuentra en la coincidencia entre dos dimensiones: la dimensión armónico-funcional, y la dimensión contrapuntística, coincidencia que se produce en las más sutiles dimensiones de la estructura de la composición¹⁶⁸. La exposición más cercana y más fiel a la obra será aquélla que se manifieste a la altura de

¹⁶⁷ El cambio del gusto musical a finales del siglo XVIII hizo que se olvidase a Bach de manera general. Durante las mismas décadas en que Bach componía sus obras más importantes, las de 1720 y 1730, un estilo nuevo, surgido de los teatros de la ópera italiana invadía Alemania y el resto de Europa, que llevó a que la música de Bach pareciera anticuada a algunos. Así, el compositor y crítico, Johann Adolph Scheibe (1708-1776) consideraba que Bach era un insuperable artista como compositor para teclado y como organista, creía que gran parte del resto de su música tenía una elaboración excesiva que la hacía confusa, y prefería los estilos más meliosos y claros de artistas como Johann Gottlieb Graun (1703-1771) y Johann Adolph Hasse. Pero el eclipse de J.S. Bach no fue total en el siglo XVIII, aunque sus grandes obras no se publicaron de forma completa hasta el periodo comprendido entre 1752 y 1800, algunos de sus preludios y fugas de *El clave bien temperado* aparecieron impresos y también circularon bastantes copias manuscritas. Haydn tenía un ejemplar de la *Misa en Si menor*, Mozart conocía *El arte de la fuga* y estudió los motetes en una visita que hizo a Leipzig en el año 1789. Las citas sobre obras de Bach eran frecuentes en la literatura musical de la época, y una relevante publicación musical, *Allgemeine musikalische Zeitung*, inauguró su primera edición (en 1798), con un retrato de J.S. Bach. Sin embargo, el descubrimiento pleno de Bach se produjo en el siglo XIX, y estuvo vinculado a la publicación de su primera biografía (elaborada por J.N. Forkel) en 1802, por la *Pasión según San Mateo* a cargo de Zelter, por la ejecución de esta obra en Berlín bajo la dirección de Mendelssohn, en 1829, y por la fundación, en el año 1850, de la Sociedad Bach, que concluyó la edición completa de sus obras en 1900. Bach fue capaz de involucrar en su música la multiplicidad de formas y estilos en uso a comienzos del siglo XVIII y supo desarrollar a partir de ellos los elementos contenidos pero contenidos en potencia. Además, en sus composiciones, los principios opuestos de la armonía y del contrapunto, de la melodía y de la polifonía, se mantuvieron en un tenso pero interesante equilibrio. Destacan en sus obras, los temas concentrados e individuales, la inventiva musical, el equilibrio y la mesura mantenida entre las fuerzas armónicas y contrapuntísticas, la forma clara, la grandeza en la proporción, la utilización imaginativa de diferentes figuras descriptivas y simbólicas, la expresividad intensa y emotiva... todo ello vinculado y dirigido por una idea arquitectónica primordial y una perfección técnica inusitada aplicada a cada uno de los más mínimos detalles.

¹⁶⁸ Por ejemplo, la inclusión de elementos del concierto italiano es evidente en algunas de las toccatas y fugas, sobre todo en el *Preludio y Fuga en La menor*. En la parte del Preludio, las figuraciones violinísticas se alternan con secciones semejantes a las de una toccata, algunas de las cuales recuerdan el tutti del concierto. La estructura de la fuga es análoga a la del allegro del concierto, y al igual que los tutti, las exposiciones en el tema violinístico aparecen en tonalidades emparentadas, así como en la tónica, y los episodios funcionan como secciones solísticas, para terminar con una elaborada cadencia final.

las cosas y a la altura de la música. Puesto que la “idea” de la propia obra, la autoconciencia del artista, no es posible que sea totalmente reconstruida, aunque sí es necesario tenerla en cuenta para acceder a un conocimiento de la obra. La composición auténtica desarrollará su contenido de verdad, un contenido que rebasa la esfera de la conciencia individual, gracias a la objetividad de su ley formal, desarrollo que se lleva a cabo a lo largo del tiempo. Y la verdadera interpretación (si es que se puede aplicar ese calificativo a una interpretación), será una “radiografía” de la obra, es decir, será el destacar la totalidad de los caracteres y de las conexiones y yuxtaposiciones, lo cual constituye un conocimiento que no se adquiere si no es internándose en el texto, en lo escrito, en la partitura... Se trata de llevar la obra hacia su apariencia sensible, testimoniando su esencia, función que ha de realizar el sujeto a través de la reflexión y del esfuerzo. Ha de preocuparse por el sentido musical, y no suponer que éste se manifiesta por sí mismo, sino que se encuentra en un continuo proceso de constitución, en una elaboración constante. Es la riqueza de la estructura musical lo que la interpretación ha de evidenciar, puesto que en su integración reside gran parte de su fuerza, y no la rigidez inmóvil de la uniformidad. Tras la superficie sonora, la reflexión percibe la estructura compositiva de la música, de ahí que las instrumentaciones realizadas por Schönberg y Anton von Webern sean paradigmas de una de las actitudes de la conciencia ante Bach en la que su herencia recae en la composición, que le será fiel proporcionándole a la obra un contenido nuevo desde y por sí misma. Cada rasgo de las composiciones, de las instrumentaciones, llevadas a cabo por los miembros de la segunda Escuela vienesa, se transforma en un correlato colorístico, el tejido de líneas melódicas se disuelve suavemente a través de las conexiones motívicas para vincularse de nuevo por medio de la disposición orquestal.

El lenguaje musical del Expresionismo tuvo su punto de partida en el lenguaje ultracromático de *Tristán e Isolda*. Prefería un lenguaje armónico hiperexpresivo vinculado a saltos desusadamente amplios en la melodía y al empleo de los instrumentos en sus registros extremos. Hasta ese momento, los compositores habían puesto en música los textos conforme a las inflexiones del lenguaje, sin embargo, los compositores expresionistas distorsionaron de forma deliberada la acentuación normal de las palabras, al igual que los actores expresionistas distorsionaban los gestos para acrecentar la tensión y trascender lo real. En el Expresionismo, la música se vinculó a tramas argumentales fuertes, llenas de violencia y de conductas desusadas, cuyo ejemplo más relevante es la atmósfera, el ambiente alucinatorio que rodea a *Wozzeck*, el protagonista de la ópera expresionista de Alban Berg. Una de las características más importantes del Expresionismo es que aspiraba a mantener en todo momento la máxima intensidad posible, de ahí el rechazo hacia elementos que, como la consonancia, supusieran un alejamiento de la tensión. El avance hacia la atonalidad estuvo propiciado, en buena medida, por el interés y la preocupación por los diferentes estados anímicos, lo que llevó a la búsqueda de medios que permitieran comunicar las emociones, una búsqueda que desembocó en límites imposibles de alcanzar dentro del sistema tonal. La tonalidad, en el ámbito de la música occidental europea, estaba basada en el principio de que siete de las doce notas pertenecen a un tono, mientras que cinco se encuentran fuera de él. El desarrollo y evolución de la armonía cromática a lo largo del siglo XIX pretendía eliminar esa distinción entre ambos grupos. Con Wagner, el cromatismo llegó lo más lejos posible pero aún dentro del ámbito de la tonalidad, y fue Schönberg quien dio el siguiente paso, al defender que las doce notas habían de ser tratadas con igualdad, es decir, tenían que ser consideradas relacionadas entre sí de manera libre, antes que conforme a una tonalidad central. De este modo, al

proporcionarles una importancia similar el compositor esperaba poder desarrollar todos los recursos de la escala cromática y, al eliminar la consonancia, la música de Schönberg se desplazó hacia un ámbito marcado por la tensión¹⁶⁹. A su vez, la técnica dodecafónica le permitió conseguir unidad y coherencia en las composiciones musicales sin tener que recurrir a procedimientos tradicionales como la organización tonal, las relaciones armónicas, el desarrollo y la expansión de los temas, la articulación de frases simétricas¹⁷⁰...

Verklärte Nacht (*Noche transfigurada*, op.4, 1899), obra temprana de Schönberg, que manifiesta la influencia del cromatismo de Wagner, está impregnada de poesía naturalista, sus cromáticas armonías, las modulaciones y las apasionadas culminaciones,

¹⁶⁹ El propio Schönberg en su escrito *Autoanálisis* hace referencia a las opiniones que suscitaron sus obras “Cuando la gente habla de mí piensa en seguida en terrores, en atonalidad y composición en doce tonos. Acostumbra a olvidarse que antes de que desarrollase estas nuevas técnicas hubo dos o tres épocas durante las cuales hube de hacerme con el entramado técnico necesario para estar en condiciones de asentarme claramente sobre mis propios pies, de un modo que no admite comparación con otros compositores, pretéritos o contemporáneos (...) Rara vez se pone de manifiesto que entre la técnica de los predecesores y la del innovador ha de existir una conexión, y que en el dominio de las artes no se crea técnica nueva alguna que no hunda sus raíces en el pasado. Y raramente se aprecia con la debida claridad que las obras en las que el innovador se prepara, consciente o inconscientemente, para la acción que lo distinguirá de cuanto le rodea, proporcionan una información completa sobre el derecho del autor a dirigirse hacia nuevas regiones (*Apéndice documental*, texto 36).

¹⁷⁰ La serie dodecafónica difiere de la escala en un importante aspecto. Una escala es un esquema tradicional que sirve de serie fundamental para un gran número de compositores y de composiciones. Rápidamente se convierte en algo familiar para el oyente, cada vez que se parte de ese esquema, resulta ya perceptible para el oído. Por su parte, la serie de sonidos constituye la serie fundamental de una composición particular, es una única configuración de los doce tonos que no puede ser encontrada en ninguna otra. Dado que los doce sonidos de la serie se consideran de una importancia similar, a ninguno le está permitido aparecer más de una vez en la serie, puesto que de lo contrario asumiría la preponderancia de una tónica. Una vez que la serie fundamental ha sido desarrollada, se la repite siempre con los doce sonidos en el mismo orden. La serie puede invertirse, retrogradarse, o hacer una retrogradación de la inversión. Cada una de estas cuatro versiones (la serie original y sus tres variantes), puede empezar en cualquiera de los doce sonidos de la escala, dando cuarenta y ocho posibilidades. El movimiento desde un nivel hacia otro más alto o más bajo puede ser considerado análogo, hasta cierto punto, al paso de una tonalidad a otra (modulación) en el sistema de la tonalidad tradicional. En definitiva, la serie penetra en toda la textura de la obra, dando lugar no sólo a la melodía, sino también a las diferentes líneas y contrapuntos que se despliegan a su alrededor, y también a la armonía, puesto que los segmentos de la serie pueden aparecer en formación vertical, como acordes; así la idea unificadora crea todas las restantes ideas dentro de una obra. Por lo tanto, el método dodecafónico representa el concepto de la “variación perpetua”, según la cual la diversidad de formas musicales deriva de un mínimo de material. La música dodecafónica vincula así dos elementos contradictorios. Por un lado encarna un contenido intensamente expresivo, basado en un idioma ultracromático. Por otro lado sigue estrictas formas y procedimientos objetivos. Se produce una sobrecompensación entre el amor por lo hiperemotivo y lo irracional, y el amor por la lógica y el orden. Los primeros maestros del siglo desplegaron toda la lógica de su organizado sistema, aunque sobre su música planeaban las visiones perturbadoras que torturaban a la conciencia europea a raíz de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

configuran un poema sonoro cercano al Romanticismo. Schönberg se vale de la dulzura penetrante de las cuerdas en su registro agudo, de la oscura resonancia de los graves, y de la amplia paleta de colores y sonoridades intermedios. El sonido goza de la ligereza, nerviosismo y luminosidad característicos de las obras posteriores de Schönberg; *Verklärte Nacht* revela la maestría y el lirismo propios de este compositor, y presenta la ternura vinculada a su destreza técnica.

A. Berg, como tantos otros contemporáneos suyos, prefería el intervalo de cuarta como elemento constructivo y armónico. La séptima la utilizaba para proporcionar la tensión melódica y armónica, y se valía de una imaginativa paleta orquestal. En sus obras se aprecian las enrarecidas sonoridades de la escuela dodecafónica, y los elementos y recursos connaturales a ella, es decir, evanescentes glissandos, trinos, frullatos, armónicos, pasajes con sordina... También resultaba característico su uso del llamado “ritmo constructivo”, en el que se daba a un esquema rítmico idéntico papel decisivo en el desarrollo de un movimiento que el que habitualmente se proporcionaba a una figura melódica distinta. Este recurso y otros similares se unieron para formar un estilo muy personal, caracterizado por un lírico sentimiento y un exacerbado dramatismo¹⁷¹.

Por su parte, Webern, basándose en la doctrina de la variación perpetua de Schönberg, eliminó toda repetición del material. Desarrolló un proceso de constante renovación creadora y logró una invención siempre remozada. En sus *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas*, op.9, se pone de relieve ese carácter de presentar una melodía “en una sola respiración”, el otorgar el máximo poder expresivo a cada sonoridad. Cada nota tiene

¹⁷¹ El *Concierto para violín y orquesta*. “*Dem Andenken eines Engels*” (1935), de Alban Berg (Viena 1885- Viena 1935) supone un significativo ejemplo para describir el testimonio de un creador y artista que, en la Viena del periodo de entreguerras, expresaba su reafirmación existencial en un sentido sartriano. Todo su inconformismo ante un mundo en crisis, así como la expresión del ser humano ante la vida y la muerte, quedan plasmados en este concierto para violín cuyo motivo emocional y artístico fue la muerte por poliomielitis de Manon Gropius, la hija de dieciocho años de Alma Mahler y Walter Gropius, arquitecto fundador de la escuela *Bauhaus*. De ahí la dedicatoria de la obra: “a la memoria de un ángel”. En los últimos años de su vida, Berg trabajó en diferentes obras, entre ellas este concierto, la ópera Lulú, compuesta desde 1928, y el aria de concierto *Der Wein*, de 1929, ambas clave para la composición y gestación del *Concierto para violín* (*Apéndice documental*, texto 37).

asignada su función específica dentro del esquema general, y los instrumentos, utilizados en sus registros extremos, con frecuencia tocan de uno en uno, uno cada vez, y muy poco. Esta técnica da lugar a una extremada atenuación, e incluso atomización, del entramado musical, que proporciona a la sonoridad individual una relevancia de la que hasta entonces nunca había gozado. Webern aplicó el principio schönbergiano de la no repetición de las alturas al color, por ello hay pasajes en sus obras en los que cada nota de una línea melódica ha de ser interpretada por un instrumento diferente. De este modo, si a ningún instrumento le está permitido tocar más de una o de dos notas de un tema de forma sucesiva, el timbre cambiante asume un valor casi melódico, y el color se torna tan importante como la altura. Este interés por el sonido es una de las características distintivas de la concepción contemporánea de la música; la obra de Webern abunda en los más delicados efectos, con enormes contrastes entre los instrumentos con sordina y sin sordina, la división y la subdivisión de las cuerdas, los trinos y los trémolos en “pianissimo”, y las precisas instrucciones en lo que respecta a la producción del sonido individual. A la sensibilidad tímbrica se une el sutil nivel dinámico en el que están planteados los discursos: hay pasajes que no son más que un susurro, la gran cantidad de silencios permiten destacar los sonidos individuales... esta música hace del silencio un elemento tan expresivo como cualquier otro sonido particular. Los diseños rítmicos son enormemente evasivos, cada frase goza de una coherencia específica, aunque el esquema métrico no aparece con facilidad. El modo de colocar los sonidos de mayor peso en los tiempos débiles y de variar la frase rítmica de manera perpetua, produce un sentimiento de “suspensión aérea”, de inmovilidad. El efecto de discontinuidad se fortalece gracias a los saltos en la línea melódica de la música de Webern, tanto vocal como instrumental. Un puntillismo tal requería de un fuerte sentido estructural para sostenerlo, si no quería que degenerase en un delirante

impresionismo. Desde sus primeras obras, Webern mostró un sentido constructivo cuya lógica y potencia aumentaba en cada obra¹⁷². A ese sonido descarnado subyace una arquitectura entretejida con ternura, basada en la proporción interválica y proyectada en el espacio musical por medio de un cuidadoso ordenamiento de sus elementos. Así, el intervalo se convirtió en un elemento estructural básico de las composiciones de Webern, que llegó a asumir el lugar del tema. Las séptimas mayores y las novenas menores, las terceras mayores y menores y sus derivaciones, fueron los intervalos más importantes de su música, y la sonoridad la médula esencial de su música. Una vez que llevó el arte del aforismo a un límite más allá del cual sólo quedaría el más absoluto silencio, Webern optó por formas más extensas. También adoptó el método dodecafónico en las *Tres canciones populares sacras*, op.17. Y la textura cerrada de su música representa el culmen de la economía musical. En su trama de motivos, la concentración del pensamiento y la pureza estilística llegan a su punto más extremo. Cánones dobles con movimiento contrario, abstracciones estructurales, son elementos propios de la música de Webern, que rivalizan con otros similares intrincados procedimientos de los contrapuntistas medievales. En su *Sinfonía*, op.21, consigue, ya con un estilo absolutamente maduro, que el material cree sus propias formas¹⁷³. Fue Schönberg quien advirtió, haciendo referencia a las obras de su discípulo Webern que

¹⁷² Sus *Cinco piezas para orquesta*, op.10, (1911-1913), ponen de relieve, ya en los inicios de su carrera musical, su gran preocupación por componer con el material sonoro, luchaba ya por mantener ese control riguroso del espacio-tiempo que se acentuó en años posteriores. Estas piezas representan lo que Webern denominó “la naturaleza exclusivamente lírica” de su música. Las *Cinco piezas para orquesta*, construidas partiendo de células motivicas, desarrollan su propia lógica estructural, y son completas en sí mismas. La obra está escrita para orquesta de cámara en la que cada instrumento es solista. Webern incluyó la mandolina y la guitarra, dos de los instrumentos preferidos por los compositores vieneses de la época por su punteado sonido luminoso. Estas piezas surgieron en un ambiente expresionista, y en ellas se percibe la auténtica concepción weberniana.

¹⁷³ Schönberg pareció quedar satisfecho con una organización basada en series fijas de alturas, mientras que Webern extendió ese concepto para poder incluir el timbre y el ritmo. Con esto avanzó hacia un control total del material sonoro, hacia la total serialización. Sus discípulos, como Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen, llevaron las implicaciones de la música de Webern hasta sus últimas consecuencias, y aplicaron la técnica serial a las alturas, a los ritmos, a los timbres, a la dinámica y a las densidades. De aquí que Webern resurgiera como la figura dominante del pensamiento dodecafónico de mediados del siglo XX.

“únicamente comprenderán estas piezas quienes sostengan el credo de que se expresa mediante sonidos lo que sólo puede decirse mediante sonidos... Sutiles son, ciertamente, los sentidos que pueden diferenciar aquí. ¡Refinada es la mente capaz de hallar placer en cosas tan recónditas!”.

Esto muestra la importancia que para Adorno supone el que en toda producción de la obra de arte intervenga el “hombre entero”, esto es, que en toda manifestación artística y en todo conocimiento científico, lo mentado sea el hombre entero y el todo de la humanidad, pero esa intención no puede lograrse si no es por medio de una división del trabajo olvidada de sí misma y exacerbada hasta la entrega y la pérdida del hombre individual en cada caso. El “hombre entero” es el hombre indiviso, aquél cuyos modos de reacción y cuyas capacidades no se han visto disociadas según el esquema de la división social del trabajo, enajenadas las unas de las otras. Aunque el propio Schönberg afirmaba (en *Style und Idea*), que el compositor de la gran música, contrae una serie de obligaciones (“obligations”) ya desde la primera nota que escribe (idea en la que coincide con Valery, para el cual, además, el proceso artístico de producción y el despliegue de la obra de arte, tiene la forma de una legalidad impuesta por la cosa).

La obra de arte se percibe entonces como el símbolo del individuo que no se rinde, del individuo dueño y consciente de sí mismo. No dejarse engañar, no dejarse embaucar, es el modo de comportamiento exigido por el arte moderno, el modo exigido por la obra que se niega a entrar en el juego de un falso humanismo que, de manera socialmente acordada, degrada al ser humano. Adorno, que consiguió articular las consideraciones acerca de problemas inmanentes de la música con consideraciones sociológicas y estéticas, puso de manifiesto cómo Hindemith, a pesar de estar más cercano a ese

aspecto de “restauración” que Adorno percibía en Stravinsky, podía ser considerado una figura específica cuya humanidad estaba inmersa en el movimiento espiritual de la época moderna¹⁷⁴. En el *Cuarteto de cuerda en do mayor*, op.16, Hindemith recuperó la disciplina formal y rigurosa, construyendo movimientos polifónicos, con grandes tensiones, en los que traslucen y quedan plasmadas las consecuencias de la nueva armonía (esta obra le proporcionó un premio en el Festival de Música de Cámara de Donaueschingen en 1921). En la música de Paul Hindemith se percibe el placer por el mundo externo, por aquello que existe. La necesidad poética se transforma en él en una virtud musical, de modo que del texto extrae los elementos formales e inicia un proceso de sinfonización diferente al llevado a cabo por R. Wagner. La arquitectura del conjunto se desarrolla a partir de las más pequeñas células temático-motívicas. En su obra escénica más madura Hindemith consiguió extraer el impulso temático de la corriente orquestal y los amplios arcos y movimientos de las melodías cantadas, logró expresar el calor sofocante de una noche primaveral así como la sensación de inminente catástrofe. También el problema de la forma se convirtió en un elemento central en el desarrollo de sus composiciones. En el *Cuarteto de cuerda número 4*, op.22, se aleja de la forma

¹⁷⁴ Paul Hindemith (1895-1963), destacó como compositor, teórico y maestro. Su libro *El arte de la composición musical (The Craft of Musical Composition)*, presenta un sistema general y un método de análisis. Más joven que Schönberg, Bartók y Stravinski, no atravesó ninguna etapa temprana romántica o impresionista relevante, sino que se introdujo de inmediato, con sus primeras composiciones editadas, dentro del mundo de la música nueva en la Alemania de 1920. En la década de 1930 se manifestaron el contrapunto lineal menos disonante, una organización tonal más sistemática y una nueva índole de calidez cercana al Romanticismo. Buena parte de la obra de Hindemith fue escrita con una finalidad didáctica. Las composiciones posteriores a 1940 incluyen los Cuartetos quinto y sexto (1943, 1945), las *Metamorfosis sinfónicas* sobre temas de Weber (1943), un “réquiem” sobre textos de Whitman y otras obras corales. La nueva versión de *Das Marienleben* (1948), y la ópera *Die Harmonie der Welt (La armonía del mundo)*. Hindemith empezó a escribir esta ópera en la década de 1930, pero la dejó a un lado cuando llegó a los Estados Unidos puesto que no parecía haber oportunidades para representar semejante obra en tal época. En 1952 confeccionó una sinfonía orquestal en tres movimientos a partir de fragmentos de la música y luego siguió trabajando en la ópera que se representó en Munich en 1957. Entre sus últimas obras hay un Octeto para clarinete, fagot, trompa, violín, dos violas, violoncello y contrabajo; varios excelentes madrigales, una ópera en un acto *The long Christmas Dinner (La larga cena de Navidad)*, basada en un texto de Thornton Wilder, 1961), y una Misa para coro a capella, que se estrenó en Viena en noviembre de 1963. Las composiciones de Hindemith son tan versátiles y numerosas como las de Milhaud. Hindemith fue un representante de mediados del siglo XX de la línea cosmopolita germana en la que destacaron Schumann, Brahms y Reger. Otras de las influencias que se percibieron en sus creaciones procedían de Debussy, Bach, Andel, Schütz y compositores alemanes de lieder del siglo XVI.

sonata, y en el caso de la *Música de cámara número 1*, op.24, ese principio rector de la sonata queda roto, aunque la unidad formal se conserva con rigurosidad. En el momento en el que el compositor intenta sustraer la disposición total de sus obras, intenta establecer una diferencia entre ella y la férrea dialéctica que rige entre su propia naturaleza y el conocimiento de la historia, entonces esa dialéctica asaltará al compositor en los detalles técnicos y tramará los planes y los desarrollos, de modo tal que el diseño que estaba destinado a permanecer inquebrantable no permanecerá inmerso en una naturalidad ahistórica. Adorno percibe en Hindemith una aprioridad formal que ha de ser objetiva, y que ha de estar de antemano dada, y esa objetividad no ha de exigir una “repetición asesina”, aunque tampoco debe poner en peligro la “vitalidad orgánico-natural” de la actuación musicante. De esta manera, el tratar de establecer una doctrina de la armonía que lleve a cabo una labor de normalización conforme a reglas generales del material disponible, supone para Adorno una actitud absurda, puesto que el que no se haya formado aún una “doctrina de la instrumentación” normativa, sino sólo una simple información descriptiva de los instrumentos, se debe a buenas razones. El descubrimiento de la dimensión instrumental se produce en una época en la que ya no se permite a la música el esquema abstracto, sino sólo una lógica concreta del movimiento individual. Así, Schönberg, en su *Tratado de armonía*, se centra en el material de los acordes tradicionales, y utiliza ese material de una forma pedagógica con la finalidad de configurar una conciencia que se erija en dueña de sí misma y que pueda prescindir de todo esquema. En Schönberg el cambio más radical se llevó a cabo por la seriedad y por el rigor con los que se tomó la tradición, que hicieron que acabara hecha añicos debido a las numerosas exigencias que Schönberg extrajo de

ella. Mientras que Hindemith, aunque pareció dejar a un lado la tradición, sin embargo, no la convirtió en un elemento absolutamente extraño¹⁷⁵.

“Construir” una obra de arte para el artista del siglo XX, ha de suponer la eliminación de la concepción del gran arte de siglos anteriores como un medio con el que convertir a los sujetos en víctimas consumidoras arrebatándoles su espacio de privacidad expresiva y sensitiva. De este modo, emerge la idea del artista portador de la obra de arte, que no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su labor, por su trabajo, por su actividad, el artista se convierte en el “lugarteniente” del sujeto social y total (del hombre entero y sin subdividir), a la vez que impulsa la realización social de ese sujeto, puesto que apunta hacia una situación en la que no exista ninguna ciega soledad individual. Un arte así concebido, llegaría a sí mismo y rebasaría el arte, consumándose en la vida de los hombres y ahondando en la capacidad perceptiva, en la esfera sensible y anímica.

“El arte moderno busca casi exclusivamente la explotación de la faz sensible de nuestra capacidad receptiva, a costa de la sensibilidad general o anímica, a costa de nuestras fuerzas constructivas, así como de nuestra capacidad de sumar intervalos de tiempo para realizar transformaciones con la ayuda del espíritu. Es

¹⁷⁵ Asegura Adorno que Hindemith se fue alejando cada vez más de Stravinsky y acercándose a Reger (Max Reger, 1873-1916, compositor alemán que propugnó el retorno al contrapunto pero siguiendo un criterio moderno; destacó por su obra sinfónica y de cámara, a la primera de las cuales pertenecen las *Variaciones sobre un tema de Mozart*). Se volvió en exceso conformista como para llegar, en tanto que neoclasicista, hasta el extremo del enmascaramiento. Aquello que en él recuerda a Reger no es sólo su manera de escribir, sino también la arbitrariedad y la inconexión, la ausencia de diferencias específicas de las figuras dentro de las obras... Pero Hindemith estaba dominado por una musicalidad pura, inhumana, en el sentido significativo de la palabra, su lenguaje era único y omnipresente, era el lenguaje de la música. Hindemith constituye un paradigma máximo de las dificultades para componer en la época moderna, sus piezas muestran un devenir inacabable, infinito, en el que nada parece devenir..., para Adorno, el compositor Hindemith es el prototipo de un fenómeno social que se ha extendido poco a poco por todo el mundo, ve en él el reflejo de una “pseudo-actividad impotente”. Aunque también percibe la extraordinaria magnitud de su talento, eruptivo, originario... Sus composiciones destacaron por encima de las obras escritas coetáneamente. La concisión de *La doncella* y del original ciclo *Muerte de la muerte*, son caracteres que definieron su trabajo. A la vez que, en tanto que hombre de praxis, Hindemith hizo cuanto pudo para oponerse a las obligaciones organizativas, que los poderes públicos habían otorgado a la música más reciente.

un arte que sabe muy bien suscitar atención y que aplica todos los medios para conseguirla: tensiones exacerbadas, contrastes, enigmas, sorpresas. A veces consigue botines preciosos, gracias a sus sutiles procedimientos o a la audacia de la ejecución: situaciones muy complicadas o muy fugaces, valores irracionales, sensaciones en germen, resonancias, concordancias, premoniciones de incierta profundidad...” (“El artista como lugarteniente”, en *Notas de Literatura*, p.132-133).

De aquí, por tanto, la importancia de una forma como el ensayo, puesto que en él se ponen en juego la elaboración y la creación, exhortando a la libertad del espíritu. En el ensayo se refleja lo amado y lo odiado, así como cierta independencia estética que comparte con determinadas formas artísticas, de las cuales se diferencia por los conceptos que maneja y por el medio, además de permanecer distante de la apariencia estética. La obra de Marcel Proust constituye para Adorno el intento de expresar conocimientos necesarios sobre el ser humano y las relaciones sociales. Unos conocimientos que no pueden ser recogidos por la ciencia, a pesar de la aspiración de esos conocimientos a la objetividad. Asegura que

“en Proust la relación del todo con el detalle no es la de un plano arquitectónico de conjunto con su relleno por lo específico: precisamente contra eso, contra la violenta no verdad de una forma subsumidora, impuesta desde arriba, se revolvió Proust. De igual modo que la actitud de su obra desafía las nociones tradicionales de lo universal y lo particular y estéticamente se toma en serio la doctrina de la *Lógica* de Hegel de que lo particular es lo universal y viceversa, de que ambos se median mutuamente, así todo, contrario a cualquier esbozo

abstracto, cristaliza a partir de descripciones individuales mutuamente imbricadas. Cada una de ellas esconde en sí constelaciones de lo que al final aparece como idea de la novela. Grandes músicos de la época, Alban Berg por ejemplo, sabían que la totalidad viva únicamente se consigue mediante arabescos prolíficos como vegetales. La fuerza que produce la unidad es idéntica a la capacidad pasiva para perderse ilimitadamente, sin descanso, en el detalle. Pero, a pesar de su talento predominantemente óptico y sin analogías baratas con el trabajo del compositor, a la composición formal interna de la obra proustiana, que a los franceses de su tiempo les pareció tan alemana no meramente debido a la longitud y oscuridad de las frases, le es inherente un impulso musical. La prueba más evidente de éste es la paradoja de que el gran proyecto de salvar lo fugaz se logra a través de la propia fugacidad a través del tiempo. La duración que la obra demanda se concentra en incontables instantes, diversamente aislados entre sí. En cierta ocasión Proust elogia a los maestros medievales que en sus catedrales habían colocado adornos tan escondidos que tenían que saber que nunca nadie los vería. La unidad no está organizada para el ojo humano, sino que, invisible en medio de la dispersión, sólo sería evidente para un observador divino. A Proust se lo ha de leer teniendo en mente aquellas catedrales, perseverando ante lo concreto y sin querer apresar petulantemente lo que se da meramente a través de las mil facetas, no inmediatamente¹⁷⁶.

El artista Proust se vale de una técnica para restablecer la valía del conocimiento de los individuos, para ensalzar la conciencia individual, y se acerca al ensayo en la medida en que éste, en tanto que no apunta a una construcción cerrada, se rebela contra toda

¹⁷⁶ T.W. Adorno, *Pequeños comentarios sobre Proust*, en *Notas sobre literatura II*.

doctrina que considere lo cambiante indigno de la filosofía, el ensayo se subleva contra la violencia que se niega a admitir la dignidad del individuo, esa dignidad del individuo que Proust también pone de manifiesto en su obra.

“Y así, apenas expiró la deliciosa sensación de Swann, su memoria le ofreció, acto continuo, una transcripción sumaria y provisional de la frase, pero en la que tuvo los ojos clavados mientras que seguía desarrollándose la música, de tal modo, que cuando aquella impresión retornó ya no era inaprehensible. Se representaba su extensión, los grupos simétricos, su grafía y su valor expresivo; y lo que tenía ante los ojos no era ya música pura: era dibujo, arquitectura, pensamiento, todo lo que hace posible que nos acordemos de la música. Aquella vez distinguió claramente una frase que se elevó unos momentos por encima de las ondas sonoras. Y en seguida la frase ésa le brindó voluptuosidades especiales que nunca se le ocurrieron antes de haberla oído, que sólo ella podía inspirarle, y sintió hacia ella un amor nuevo.

Con su lento ritmo le encaminaba, ora por un lado ora por otro, hacia una felicidad noble, ininteligible y concreta. Y de repente, al llegar a cierto punto, cuando él se disponía a seguirla, hubo un momento de pausa y bruscamente cambió de rumbo y, con un movimiento nuevo, más rápido, menudo, melancólico, incesante y suave, le arrastró con ella hacia desconocidas perspectivas. Luego, desapareció. Anheló con toda el alma volverla a ver por tercera vez. Y salió efectivamente, pero ya no le habló con mayor claridad, y la voluptuosidad fue esta vez menos intensa. Pero cuando volvió a casa sintió que la necesitaba, como un hombre que al ver pasar a una mujer entrevista en un momento en la calle, siente que se le entra en la vida la imagen de una nueva

belleza que da a su sensibilidad un valor aún más grande, sin saber siquiera ni cómo se llama la desconocida ni si la va a volver a ver nunca (...) Pues bien; apenas hacía unos minutos que el joven pianista de los Verdurin empezó a tocar, cuando, de pronto, tras una nota alta largamente sostenida durante dos compases, reconoció, vio acercarse, escapando de detrás de aquella sonoridad prolongada y tendida como una cortina sonora para ocultar el misterio de su incubación, toda secreta, susurrante y fragmentada, la frase aérea y perfumada que le enamoraba. Tan especial era, tan individual e insustituible su encanto, que para Swann aquello fue como si se hubiera encontrado en una casa amiga con una persona que admiró en la calle y que ya no tenía esperanza de volver a ver. Por fin se marchó, diligente, guiadora, entre las ramificaciones de su fragancia, y dejó en el rostro de Swann el reflejo de su sonrisa. Pero ahora ya podía preguntar el nombre de su desconocida (le dijeron que era el andante de la sonata para piano y violín, de Vinteuil), le había echado mano, podría llevársela a casa cuando quisiera probar a descifrar su lenguaje y su misterio”¹⁷⁷.

La habitual objeción vertida hacia el ensayo, el que goza de un carácter fragmentario y accidental, se está basando en la identidad entre objeto y sujeto y en la presunta posesión del todo, sin embargo el ensayo no pretende encontrar lo eterno en lo perecedero, sino más bien, como advierte Adorno, busca eternizar lo perecedero. En el ensayo el pensamiento percibe la excesiva intención sobre la cosa, y la articulación que divide el mundo en perecedero y eterno. De esta manera, elimina, o al menos, deja en

¹⁷⁷ M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1. *Por el camino de Swann*, 2ª parte, “Unos amores de Swann”. Este fragmento de la obra de Proust revela la importancia de la permanencia de la conciencia individual, puesto que, además, un sentimiento como el amor se describe referido a una obra musical, la interpretación de la música es tomada como pretexto para la descripción de algo muy humano. En Swann se está eternizando lo perecedero, el recuerdo pasa a un primer plano cuando esa rememoración es avivada por el presente.

suspense, el tradicional concepto de método, puesto que la profundidad del pensamiento procede de la profundidad con que penetra en las cosas, y no en quedar reducido a otra cosa. El ensayo está denunciando el hecho de que el pensamiento pueda escapar de la cultura e irrumpir en el ámbito de la naturaleza, procede antisistemáticamente e introduce conceptos de forma inmediata, en el momento de concebirlas. En esencia el ensayo es lenguaje e interacción de conceptos que se entretajan proporcionando mayor fecundidad al pensamiento cuanto más densa sea esa intrincación. Sus elementos cristalizan en configuraciones que se convierten en campos de fuerzas que instan, incluso obligan, a pensar la cosa desde el primer paso con todos sus estratos, y a eliminar la ilusión de un mundo sencillo, carente de pliegues aporéticos. La unidad del ensayo procede de la discontinuidad de la realidad, de las rupturas y fisuras (como en las obras de Mahler, en que la idea de la “rotura” era esencial), del conflicto detenido, de la irresolubilidad. Escribe en forma de ensayo aquel que compone valiéndose del experimento, aquel que vuelve, resuelve, siente, interroga, examina, atraviesa el objeto con la reflexión, el que avanza hacia el objeto desde diferentes perspectivas y reúne en su mirada todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas al escribir. Efectivamente la sensación de que este procedimiento puede llevarse a cabo a voluntad, tiene parte de verdad y parte de falsedad. Por un lado, el ensayo no termina ni se cierra de manera rotunda, absoluta (incita a ser continuado por la reflexión individual). Pero esta apertura del ensayo no es una vaga apertura que se deje llevar por el estado de ánimo, sino que el contorno se dibuja debido a su contenido, a la unidad de su objeto. La forma del ensayo se atiene a la del pensamiento crítico, a una forma constituida en sí misma y a partir de sí misma, pero que aporta al ensayo el color indeleble de lo imborrable. El ensayo se muestra más abierto en tanto que niega toda sistematicidad, pero también es más cerrado en la medida en que trabaja con la

forma de exposición de manera enfática, aunque absorbe conceptos, experiencias y teorías. Así, el ensayo es la forma crítica por excelencia, y crítica de la ideología. El ensayo se percibe como la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, puesto que el que lleva a cabo tal actividad crítica ha de experimentar, ha de establecer las condiciones bajo las cuales un objeto se hace meramente visible pero en una forma diferente que en la del autor dado, y además, se debe ensayar la caducidad del objeto, su contundencia, su ilusoriedad... elementos que ponen de manifiesto la ligera variación a la que es sometido el objeto por parte del crítico. De este modo el pensamiento queda reasumido reflexivamente en su propio proceder y no enmascara ninguna arbitrariedad. Los diversos elementos quedan coordinados en el ensayo, no subordinados, y es la esencia del contenido del ensayo lo que puede verse conmensurado con los criterios lógicos, no la manera en la que su contenido es expuesto. Cada momento se refleja sobre sí mismo y esa reflexión hace referencia a la relación con el pensamiento establecido, a la relación con la retórica y a la relación con la comunicación. Así permanece el ensayo como idea, porque no se rinde ante lo que meramente es, y afirma no sólo el instante, sino toda la existencia, y se alza como herejía frente a las manifestaciones que, intrincadas en la culpa, obstaculizan al mero espíritu. Por eso el ensayo se mide según el canon que defiende el vínculo entre las cosas y los individuos, según el alma que tiembla y que resuena de felicidad.

“Así como la tierra aparece grata a los que vienen nadando porque Poseidón les hundió en el ponto la bien construida embarcación, haciéndola juguete del viento y del gran oleaje; y unos pocos, que consiguieron salir nadando del espumoso mar al continente, lleno el cuerpo de sarro, pisan la tierra muy alegres porque se ven libres de aquel infortunio, pues de igual manera le era agradable a

Penélope la vista del esposo y no le quitaba del cuello los niveos brazos. Llorando los hallara la Aurora de rosáceos dedos, si Atenea, la deidad de ojos de lechuza, no hubiese ordenado otra cosa; alargó la noche, cuando ya tocaba a su término, y detuvo en el Océano a la Aurora de áureo trono, no permitiéndole uncir los caballos de pies ligeros que traen la luz a los hombres”¹⁷⁸.

Tiembla aquí el alma ante los versos de Odiseo, ante esta metáfora de la felicidad que aparece hacia el final de la *Odisea* como un contenido que hace de la narración el intento de prestar atención al

“choque siempre renovado del mar en la costa rocosa, el intento de dibujar pacientemente cómo el agua sumerge los escollos para retirarse luego bramando de ellos y hacer que lo firme brille con color más profundo”.

Percibe así Adorno ese pasaje de la *Odisea*, donde el bramar es el sonido de la palabra épica, en la cual lo unívoco y lo multívoco, lo firme y lo que fluye, se unen para separarse de nuevo. La epopeya pretende contar aquello que es digno de ser contado, aquello que no es igual que cualquier otra cosa y que, por no ser intercambiable, merece ser transmitido. El lenguaje se precipita al abismo al superarse a sí mismo en el nombre, al adentrarse en el elemento épico en el que se pierden sintaxis y materia. Cuando en Homero la metáfora adquiere independencia con respecto a lo significado, se está poniendo de manifiesto la huída ante las ataduras del lenguaje, en el momento en que el discurso se aleja del sentido racional subjetivo, se asemeja a la imagen (a una figura de sentido objetivo que nace de la negación de aquél sentido racional subjetivo). Adorno

¹⁷⁸ Homero, *Odisea*, rapsodia XXIII (“Reconocimiento de Odiseo por Penélope”).

advierde que el lenguaje en ninguno de sus elementos es tan musical como en los signos de puntuación. La coma y el punto y coma corresponderían a finales o semifinales, los dos puntos a acordes dominantes de séptima... La sutil diferencia entre la coma y el punto y coma sólo será percibida convenientemente por quien conozca el diverso peso del fraseo fuerte y el fraseo débil en la forma musical. El esfuerzo de la música del siglo XX fue el esfuerzo por lograr signos de puntuación sin tonalidad, por eso, cuando el lenguaje desconfía de los signos de puntuación está obedeciendo a su semejanza con la música. En el lenguaje todo lo que se presenta en buena prosa ha de ser imprescindible para la estructura total. Para Adorno, los paréntesis de Proust, que interrumpen la forma gráfica igual que la dicción, son monumentos de los instantes en que el autor, hastiado de la apariencia estética, desconfiado con respecto a la autosuficiencia de los acontecimientos que va hilando de sí mismo, se ve necesitado de las riendas. Porque el escritor no puede entregarse a las groseras y rígidas reglas, ni tampoco puede ignorarlas, si no quiere herir la esencia de su escritura. Por ello aconseja Adorno comportarse ante los signos de puntuación como el músico ante los procedimientos prohibidos en la composición de voces y armonías: atender y sopesar si la voluntad subjetiva rompe violentamente las reglas, o si con ese sentimiento y ese cuidadoso pensar, la regla resulta enriquecida (por ejemplo, la coma que goza de una movilidad mayor, y que es la que mejor se adapta a la voluntad expresiva, también desarrolla, precisamente por esa proximidad al sujeto, las astucias del objeto siendo susceptible de pretensiones de las que nadie la creería capaz. Asegura entonces Adorno que los signos de puntuación, que articulan el lenguaje y acercan por lo tanto la escritura a la voz, “se han separado de toda escritura precisamente por su independización lógico-semántica, y entran así en conflicto con su propio ser mimético”, y que, por tanto, toda evitación cuidadosa de un signo constituye una reverencia que la escritura tributa al sonido al que ahoga. Así, cada

comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, como asegura Benjamin, y forma parte de la naturaleza misma de las cosas el comunicar ese su contenido.

Pero el hecho de que una obra de arte, el ámbito de la épica, la lírica, etc., estén referidos a la sociedad, no han de apartarlos de ella, sino al contrario, permitir una mayor profundización en el entramado social. Las experiencias y emociones expresadas en un poema alcanzan lo artístico en la medida en que participan en lo general a través de su forma, puesto que aquello que el poema expresa lo aprehende quien es capaz de percibir en la soledad la voz de la humanidad. El discurso lírico manifiesta su soledad como reflejo de la sociedad individualista y atomista, por lo que la reflexión sobre la obra de arte induce a cuestionarse el entorno social y a no relegarlo a vago sentimiento acerca de algo general. Ahora bien, esos conceptos sociales no deben ser añadidos desde fuera a la conformación de la obra, sino que han de conseguirse por medio de la exacta consideración de las obras: cuando se produce ese instante de “autoolvido” y el sujeto se sumerge en el lenguaje, de manera que el poema, la narración, la obra... no habla como algo ajeno al sujeto, sino como parte y voz de él mismo (como una prolongación de su pensamiento).

Esta manera en la que Benjamin se acerca a las obras, a los autores, el modo como aborda la creación artística, lleva a la pregunta por el artista y por su actividad creadora. ¿Qué es lo que impulsa al individuo a crear? ¿Qué es lo que indujo a Schönberg, Proust, Berg, Baudelaire, e incluso al propio Benjamin, a desarrollar formas a menudo situadas en la frontera entre lo permitido y aquello que está fuera de las normas? Podría ser el hecho de que la expresión reflejara lo mejor posible el sentimiento, que pudiera transmitir lo más fielmente, si no la totalidad de lo que el artista siente, sí un instante, al

menos, para que quien trate de aprehender su obra, aunque parezca sumirse en un abismo, tenga algo a lo que aferrarse, y no se hunda en una inmensidad que cree inabordable.

Precisamente Schönberg, en su obra *Estilo e Idea*, refiriéndose al origen de su método de composición con doce tonos, proporciona algunas de las claves para la comprensión de la naturaleza de la creación. Asegura que el creador tiene la visión de algo que no existió antes de esa visión, y que el creador tiene también el poder de hacer vivir su visión, el poder de realizarla. Ahora bien, ¿qué fue lo que instó a este músico a desarrollar un método tan controvertido como ha sido el dodecafónico?, un método de composición con doce sonidos que, además, goza de otra finalidad diferente a la comprensión. El método de composición con doce sonidos, afirma Schönberg, surgió de una necesidad.

“En los últimos cien años, el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo. La idea de que la tonalidad fundamental –o radical– predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión –concepto de *tonalidad*– hubo de determinar primeramente el concepto de *tonalidad extendida*. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda armonía o sucesión armónica. Asimismo, resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final, o en cualquier otro lugar, tendría realmente un sentido constructivo. La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy. Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente

con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisajes y estados que, aun siendo extra-musicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo *la emancipación de la disonancia*. El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto “perturbador”. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy, ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida, que podían preceder o suceder a cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiese ninguna clase de disonancia. (...) El concepto de *emancipación de la disonancia* se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciéndose referencia moduladora, quedará excluida la modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para constituir *otra* tonalidad. Las primeras composiciones en este nuevo estilo fueron escritas por mi hacia el año 1908 e, inmediatamente después, por mis alumnos Anton von Webern y Alban Berg. Desde el mismo comienzo, tales composiciones se apartaban de toda la música precedente, no sólo en el aspecto armónico, sino también en el melódico, temático, y en sus

motivos. Pero las características más relevantes de estas piezas *in statu nascendi* las constituían su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria. En aquella época, ni yo ni mis discípulos nos percatábamos de las razones de esas peculiaridades. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la motividad extremada con la extraordinaria brevedad. De este modo, subconscientemente, se sacaron consecuencias de una innovación que, como todas las innovaciones, destruía a la vez que creaba. Se ofrecieron nuevos matices armónicos; pero fue mucho más lo que se perdió.

Antaño la armonía se utilizó no sólo como una fuente de belleza sino, lo que es más importante, como el medio para distinguir las características formales. Por ejemplo, para el final, únicamente se consideraba adecuada la consonancia. Las funciones estabilizadas requerían distintas sucesiones armónicas que las de paso; un puente, una transición, requerían sucesiones diferentes a las de una codetta; las variaciones armónicas podían realizarse lógicamente e inteligiblemente, siempre con la debida consideración hacia el sentido siempre armónico fundamental. El cumplimiento de todas estas funciones (comparable al efecto de puntuación en la construcción de frases, a la subdivisión en oraciones y a la recopilación en capítulos) apenas podía garantizarse mediante acordes cuyo constitutivo no había sido hasta entonces examinado. De ahí que, al principio, pareciese imposible componer piezas de organización complicada o de gran extensión. Poco después descubrí la manera de construir formas más amplias siguiendo el texto de un poema. Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes, y el cambio de carácter y modo de expresión, se reflejaban en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y “tempo”, notación y acentos, instrumentación

y orquestación. De este modo, las partes se distinguían de manera tan clara como antiguamente se hiciera valiéndose de las funciones tonales y estructuras de la armonía.

Antes, el empleo de la armonía fundamental estaba regulado teóricamente mediante el reconocimiento de los efectos de las progresiones fundamentales. Esta práctica derivó en un activo y subconsciente *sentido de la forma*, que daba al verdadero compositor una sensación de seguridad casi sonambúlica en la creación, con la precisión consiguiente y las más delicadas diferenciaciones de los elementos constitutivos. Ya nos tengamos por conservadores o revolucionarios, ya componamos de manera convencional o progresiva, ya tratemos de imitar viejos estilos o estemos destinados a expresar nuevas ideas (tanto si somos o no buenos compositores), hemos de convencernos de la infalibilidad de nuestra fantasía y creer en nuestra propia inspiración”¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Schönberg, *Estilo e Idea*, “La composición con doce sonidos” (parágrafos I, III, y IV), conferencia pronunciada en la Universidad de California, Los Ángeles, el 26 de marzo de 1941.

CAPÍTULO IV

La Reflexión: Filosofía atonal

La problemática de la teoría del conocimiento surge de manera inmediata en la estética debido a que, al tener que interpretar sus objetos, la estética está dependiendo del concepto de objeto que maneje. Y ese objeto no queda conceptualizado únicamente mediante la aplicación de una determinada teoría estética, en tanto que teoría tradicional, sino que requiere, para su concreción, de la participación activa del sujeto, en el sentido de proporcionar a la obra, inacabada, el aspecto de obra concluida. Más que una actitud contemplativa, se está exigiendo una actitud valorativa, que elimine la distancia entre el público y la obra, que permita una entrega a la obra de arte misma, un involucrarse más allá de las determinaciones generales.

¿Está vinculada la idea de lo concreto a cualquier obra de arte y a cualquier experiencia de la belleza? La reflexión sobre el arte contiene en sí la idea de lo concreto, y ésta no permite separarse de los fenómenos determinados pero, a pesar de ello, a pesar de ese estrecho vínculo que enmarca “lo concreto” en la reflexión sobre el arte, “lo concreto” no ha de impedir el despliegue de toda experiencia estética, no ha de coartar el sentido esencial de cualquier manifestación estética. La concreción, propia de ciencias exactas, proporciona a la estética determinación, esto es, la insta a acotar el objeto, acercándola, si cabe, a la teoría del conocimiento. Pero, por otra parte, una teoría estética que tenga como núcleo de reflexión lo concreto, sería inadecuada para las obras de arte, dado que ese afán de concreción empobrecería su ámbito, impediría su avance hacia valores no anclados en la eterna tradición, incluso desembocaría en una estética contemplativa incompatible con el progreso artístico, indispensable éste para crear la atmósfera

propicia que eleva la música a ámbito esencial dentro del entramado estético¹⁸⁰. La estética contemplativa distancia al público de la obra en el momento en el que le impide llegar más allá de lo aparente, y sumergirse, ya no sólo en la forma, sino penetrar en el sentido primigenio, acceder al núcleo mismo de aquello que le presenta el artista, de aquello que otro, que no es él mismo, pone ante sus sentidos. El objeto adquiere nuevas dimensiones y caracteres gracias a los sentidos, se convierte en un objeto de conocimiento que no se agota en la mera concreción, sino que la cuestiona y se vale de ella para poner en juego esa problemática inmanente a la propia obra.

Es necesaria una entrega a la obra de arte para poder tratarla, para acceder a ella en tanto que obra, y no quedarse anclado en determinaciones generales. El cuestionamiento estético termina por abocar a la pregunta acerca de la verdad sobre el contenido de la obra, ¿es verdadero aquello que la obra tiene objetivamente de espíritu?, se pregunta Adorno, para responder adecuadamente es necesario atender a lo que forma el objeto de la estética, y no sustituirlo por objetos pre-estéticos que pertenecen a la industria de la cultura. Pero, ¿por qué existe tal aporeticidad en el ámbito artístico?, ¿por qué no resulta fácil acotar y demarcar los conceptos propios del entramado artístico (pictórico, musical...)? Hay que atender al hecho de que el arte disuelve el ser en el ser mismo, y no en lo empírico, el pensamiento estético va más allá de lo empírico, es inconmensurable con una pretendida medida empírica de las cosas, dado que en su esencia se encuentra el reflexionar acerca de lo que no se da en lo empírico.

Pero la reticencia hacia la estética, esa consideración de que es superflua, desemboca, a menudo, en la confusión de que la intuición en el arte es incompatible con la reflexión

¹⁸⁰ En sus *Apuntes sobre Kafka*, Adorno asegura que “Kafka impone al supuestamente desinteresado contemplador de otro tiempo un esfuerzo desesperado, le asalta y le sugiere que de su acertada comprensión depende mucho más que su equilibrio espiritual, a saber: la vida o la muerte. Entre los presupuestos de Kafka no es el menor la fundamental perturbación de la relación contemplativa entre el texto y el lector. Sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional” (T.W. Adorno, “Apuntes sobre Kafka”, p.262, en *Prismas*).

sobre el mismo. Se pretende alejar el sentimiento del concepto, cuando ambos resultan indispensables para elaborar y desarrollar una teoría estética. La estética filosófica permite que el rigor de la obra de arte no ejerza una coacción tal que sea un impedimento para su despliegue. Y una estética filosófica musical, intensifica, más si cabe, la unión entre sentimiento y concepto, al enlazar la pura notación (que es una conceptualización de un pensamiento), con la pura expresión. Hay en el compositor una reflexión en el tratamiento de los materiales que dista bastante de ser abstracta o aparente. La obra está respaldada por un trabajo reflexivo, pero que en ningún momento olvida el sentimiento, la intuición, lo no conceptual¹⁸¹. Un ejemplo de ello es la ópera, paradigma de una forma que tuvo su germen en una teoría, y fue con la introducción, en el S. XVII, de la afinación temperada, como se pudo modular, mediante el intervalo de quinta, dando lugar a la obra de J.S. Bach. Ignorar lo que se percibe impide el goce inmediato de la obra y su completa percepción. En la música más compleja difiere el umbral de lo que se percibe primariamente, y de aquello que queda determinado por la conciencia. Con frecuencia, para captar el sentido de un pequeño pasaje musical, es necesario tener conocimiento de su valor en tanto que forma parte de una composición musical más extensa no presente. Se trata de traer a la experiencia inmediata un elemento no inmediato, de manera tal que una percepción del arte será ideal en el momento en el que consiga que llegue a ser inmediato lo que se encuentra determinado por numerosas mediaciones.

La cuestión acerca de la posibilidad misma del arte se torna más radical, y hace referencia a su posibilidad concreta: ¿cómo es posible el arte? Es entonces cuando la propia negación del arte se alza defendiendo la vida del arte; la verdadera fuerza de éste

¹⁸¹ “El arte sin reflexión es una fantasía anacrónica en una edad reflexiva. Las reflexiones teóricas y los resultados científicos se han amalgamado siempre en el arte, le sirvieron muchas veces de pioneros y los grandes artistas nunca se asustaron por ello. Recordemos el descubrimiento de la perspectiva por Piero della Francesca o las especulaciones estéticas del florentino Camerata, de las que nació la ópera (Adorno, “Cambio de función de la ingenuidad”, *Teoría estética*).

(del arte), se encuentra en el principio artístico que lleva, por sí mismo, hacia la felicidad ideal¹⁸². En el caso de la música, su embrujo la permite desprenderse de los caracteres propios de la antimúsica, que proceden de la excesiva tecnificación. El arte ha de reflexionar, partiendo de sí mismo, de manera que las obras queden reincorporadas a su propia figura. La estética filosófica conceptualiza las obras, de modo tal que éstas no queden atrapadas en la mentira. Gracias al espíritu crítico se desenmascara la mentira, y las reglas abstractas cobran mayor protagonismo, dado que las normas estéticas instauradas y eternas se convierten en algo perecedero, en algo que ha llegado a ser, y en algo que acota en exceso la obra, que la obliga a adaptarse a un lenguaje estético. Así, la tematización y reflexión crítica sobre las propias categorías, es la tendencia del arte moderno. Un proceso de autoconsciencia crítica necesario para que la estética restablezca su lugar, y se aferre al arte.

La obra de arte trasciende el principio de realidad como algo espiritual gracias al deslumbramiento ante la realidad de la que forma parte. No es esencial la existencia de una finalidad definida para la obra de arte, al igual que tampoco le es esencial un concepto de verdad para apresar su sentido, dado que sobrepasa lo empírico y trasciende las cotas de lo real y de una posible conceptualización veritativa. El espíritu de las obras de arte proviene del autor, que imprime en ellas su sentido y deja parte de sí en aquello que crea, aunque también hay una parte importante que reside en los materiales utilizados, en sus leyes, en los modelos, en las técnicas... en definitiva, existe una parte objetiva (material) y una parte subjetiva (reflexiva), que guardan entre sí una relación mutua, y cuya unión se produce en la obra de arte de manera pregnante.

La comprensión de la experiencia de un objeto estético como la música requiere de categorías como la compenetración (“Einfühlung”), porque la música alberga en sí una

¹⁸² Advierte Adorno que “Arte y felicidad son sospechosos de infantilismo, pero la angustia ante ellos es una regresión que desconoce la *raison d’être* de cualquier racionalidad” (“La estética tradicional como irreconciliable con el arte actual”, en *Teoría estética*, p.440).

experiencia inmediata, una experiencia estética que tiende hacia el sujeto por la fuerza que en ella tiene la subjetividad. La experiencia estética “rompe la barrera de su inflexible autoconservación y es el modelo de un estado de conciencia” (p.448). La percepción perfecta y adecuada del desarrollo de una novela o de una trama teatral, o la percepción del contenido de un cuadro, no conlleva la comprensión de los aspectos esenciales de la obra, es decir, una descripción artística exacta, o un minucioso análisis (como un análisis temático en música) no incluyen el segundo estrato de la experiencia estética: la comprensión de la intención de la obra, la captación de su idea.

“Es esencial obtener el mayor conocimiento posible de ellas (de las obras) no sólo por un proceso de casualidades biográficas ni mucho menos por medio de esa vivencia vergonzosa en la que por arte de magia cabe todo lo que se quiera aun cuando estos hechos sirvan también de acceso al objeto” (p.449).

Así, la interiorización del contenido de la obra de arte como algo espiritual mediante la plena experiencia, es en lo que consiste la comprensión. Ahora bien, también la posibilidad de entender una obra de arte lleva a captarla como un complejo de verdad o falta de verdad, a relacionarla con su materia y con su apariencia. La verdad aparece como esencial a las obras de arte porque en ellas hay un momento cognoscitivo; el conocimiento de las obras de arte es una consecuencia de su estructura cognoscente: es la comprensión de lo incomprensible, el carácter enigmático del arte.

El concepto de experiencia artística ha de diferenciarse del concepto de análisis inmanente de las obras. Este último resulta insignificante para el ámbito musical, puesto que la reflexión ha de llegar más allá del arte mismo, sobrepasar la mera materialidad. La experiencia estética se sobrepasa a sí misma y avanza a través de sus extremos sin

renunciar a los componentes filosóficos ni negar los componentes sociales¹⁸³. El arte se encuentra formado por una conexión entre sociedad y espíritu, entre dos momentos que no pueden ser totalmente separados, dado que guardan una íntima relación debido al proceso intrínseco de cristalización de la obra. El paradigma de la comprensión estética radica en el movimiento interno de la obra, pero la estética no sólo ha de moverse desde dentro del arte hacia fuera y viceversa, de fuera hacia dentro, sino que también tiene que desarrollar sus implicaciones en la cosa misma. Toda obra de arte requiere del pensamiento para ser experimentada, de ella, de la obra, nace una reflexión que le es exterior pero que arroja luz al interior de la obra. Lo constitutivo del arte moderno es lo que eliminado por él (algún elemento de su universalidad) permanezca en él a través de su negación.

¿Es necesaria la pregunta por el origen individual de la obra de arte para comprender los momentos subjetivos incluidos en su objetividad? Reducir el arte a fenómenos originarios de la conducta artística es caer en lo particular, dado que, aunque esos momentos colaboren, no constituyen el todo del arte, no agotan la idea del arte en sí, que requiere de una mediación reflexiva, la cual es capaz de llegar al concepto concreto mismo¹⁸⁴.

¹⁸³ “Entre los temas más sencillos, pero más imprescindibles de la estética filosófica, se encuentra el de justificar el hecho de que nadie puede estar a la altura de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, si no entiende los llamados procesos puramente musicales, pero tampoco si no percibe en ellas el eco de la Revolución Francesa” (T.W. Adorno, en “Dialéctica de la experiencia estética”, *Teoría estética*, p.452).

¹⁸⁴ Analizando la “actitud ante la estética hegeliana”, asegura Adorno que “La objetividad estética, de la que lo bello es sólo un aspecto, es norma de cualquier reflexión acertada. Pero entonces ya no puede emplear esas estructuras conceptuales preordenadas por la estética, y la objetividad se convierte en algo incuestionable, pero a la vez inseguro, algo como flotante en el aire. La objetividad sólo puede ser descubierta por el análisis de contenidos, en cuya experimentación ha de haber también especulación filosófica, pero sin unos puntos de partida que sean inmutables. No se trata de conservar las doctrinas estéticas de la filosofía como tesoro cultural, pero tampoco hay que tirarlas por la ventana, aunque sólo sea para precavernos de esa supuesta inmediatez de la experiencia estética. En ésta late ya la conciencia del arte, late la filosofía de la que la visión simplista de las obras sueña con prescindir. El arte existe tan sólo en el interior de un lenguaje estético desarrollado, pero no en la tabla rasa del sujeto y de sus supuestas vivencias. No es que se pueda prescindir de ellas, pero no son la justificación última del conocimiento estético”, para Adorno, los constitutivos del arte requieren de una conciencia y, por lo tanto, de la filosofía, la cual, si es capaz de no desentenderse del arte y de no caer en la barbarie, tiene la

Cualquier reflexión sobre una realidad estética, bien sea sobre su contenido o bien sea para acceder a su conocimiento, insta y requiere de una penetración en la obra. Esto permite que la objetividad estética se despliegue y muestre su verdad, que el espíritu se objetive a sí mismo en las obras. Así, el conocimiento artístico lleva, mediante la reflexión, al espíritu objetivado hasta un estado de fluida agregación de fuerzas, hasta la apropiación de lo más íntimo de las figuras micrológicas propias de un todo estético construido. El pensamiento formado en sí mismo accede a los enigmas del arte a través de los conceptos. Pero toda obra, a pesar de que presente una armonía plena, constituye, en sí misma, un complejo entramado de problemas. Se eleva por encima de su singularidad participando en la historia, porque cada obra contiene la problemática de aquello que la rodea y de cada elemento de los que han intervenido en su constitución; las categorías históricas cobran así un lugar destacado dentro del ámbito de la teoría estética, y ponen de manifiesto que el arte no debe representarse como un mero aglomerado de obras¹⁸⁵. Es a través de la reflexión como la estética se acerca a la perspectiva de lo que el arte es, porque la teoría estética va más allá de la explicación de la obra de arte ya existente y de sus conceptos, eleva a la obra por encima de sí misma. La estética revela la importancia de la crítica en tanto que la autenticidad de las obras aparece como crítica de las obras pasadas y, a su vez, esa crítica se articula para proporcionar algún tipo de normatividad, pero sin pretender establecer cotas al ámbito estético.

capacidad de penetrar cualquier experiencia estética (“Actitud ante la estética hegeliana”, en *Teoría estética*, p.456).

¹⁸⁵ Asegura Adorno que “Resulta críticamente dudoso afirmar de una obra de arte, y aun del arte en general, que son “necesarios”, pues ninguna obra de arte lo es. Pero sí que es verdad que sus mutuas relaciones son las de la condicionalidad y esta condicionalidad continúa en su propio interior. Explorar estos complejos de condiciones nos lleva hacia lo que el arte todavía no es, pero que la estética debería tener como su objeto. Al ser el arte históricamente algo concreto, crea ciertas exigencias a la estética” (*Teoría estética*, p.464).

Adorno construye así su argumentación, es decir, construye una totalidad, partiendo de conjuntos parciales relevantes y que se ordenan en torno a un mismo nivel: la importancia de recuperar la esencia del arte. El arte constituye en sí mismo una tarea reflexiva y no exenta de problemas y aporías. Desde 1900 en adelante, los diversos movimientos artísticos supusieron una apertura de horizontes, una introducción de nuevas posibilidades creativas que acabaron fagocitando las categorías tradicionales. Ahora bien, en este proceso trasgresor también se produjo un choque entre la libertad individual lograda y la carencia de libertad de la totalidad, dado que, en el ámbito de la totalidad, el arte no goza de un lugar definido con nitidez. La autonomía del arte tomó la idea de la humanidad como núcleo constitutivo pero, al irse haciendo la sociedad menos humana y más cruel, el ideal de humanidad a partir del cual había ido creciendo la autonomía se desvaneció, aunque sí perduró como ideal irrevocable.

Las obras de arte crean un mundo con una esencia diferente de la del mundo empírico, crean un nuevo mundo, con una “consistencia ontológica” propia, y por ello en ningún momento constituyen una negación, sino una afirmación. No pretenden una reconciliación con la realidad, sino poner de manifiesto lo que en esa realidad no se percibe. El ámbito artístico y creativo se desarrolla a partir del límite con lo empírico, y reivindica un principio de autonomía que rechaza la prepotencia de la realidad empírica. Esa esencia afirmativa de las obras lucha contra su concepto mismo, ataca el sustrato básico que en la tradición se encontraba asegurado, y lo modifica; se vuelve contra lo establecido, y proporciona una nueva conformación a sus elementos. Definir aquello en lo que el arte consiste conduce a vincular su origen, su esencia, con su historia, con lo que fue¹⁸⁶. Aunque esa historia sólo adquiere legitimidad gracias a lo que el arte ha

¹⁸⁶ En el caso de la música, el término griego del que procede el nombre de “música”, *mousiké* (“el arte de las Musas”), definía aún, en el siglo V a.C., no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a.C., fue principalmente oral, una cultura cuyo medio de difusión eran las ejecuciones públicas en las que no sólo

llegado a ser y por lo que será. También la diferencia que mantiene con lo meramente empírico se legitima por la propia transformación del arte que amplía el contenido de su concepto. Y ese contenido procede del desarrollo de su ley de formación. Así, lo que la obra de arte muestra, lo que en ella llega a ser, constituye un producto de la evolución interna. Lo absoluto del arte no queda preso en la línea que recorre la existencia de la vida a la muerte, sus dimensiones sobrepasan la pura transitoriedad, y parecen quedar lejos de su ocaso, aunque el arte podría desarrollarse aún mejor en una sociedad libre de la barbarie cultural. La caducidad de la obra de arte proviene de la misma constitución de su autonomía, procede de una sociedad que convierte al arte en algo extraño y ajeno, lo que hace que en su concepto se encuentre el germen de aquello que terminará con el arte.

Cabe entonces preguntarse acerca de ¿qué es aquello que toda obra de arte busca? Identidad consigo misma, esto es, evitar la opresión de lo empírico, la presión identificadora de la realidad. Ahora bien, la obra de arte que imita lo empíricamente vivo le proporciona aquello que desde fuera se le niega, lo libera de la experiencia exterior que terminará cosificándolo. La obra de arte goza de una existencia propia y de un sentido que permiten emerger nuevos estratos, estratos que crecen y mueren, que desencadenan nuevas concepciones dentro del ámbito artístico. Son un producto del hombre, pero tienen una inmediatez vital diferente a la de los seres humanos. La

la palabra sino también la melodía y el gesto gozaban de una función determinante. El mensaje era propuesto al público de una manera atractiva, persuasiva, por medio de recursos técnicos del lenguaje de la poesía, como el lenguaje figurado y metafórico, y la armonía de los metros y de las melodías, que favorecían la memorización y la audición, de ahí que en los siglos V y IV a.C., el término *mousikòs anér* sirviera para designar al hombre culto capaz de recibir y comprender el mensaje poético en su totalidad. La unidad entre poesía, melodía y acción gestual, que se manifestó en las culturas arcaica y clásica, fue un condicionante para la adecuación de la expresión rítmica y melódica a las exigencias del texto verbal. Aunque la presencia conjunta del elemento musical y coreográfico, junto al elemento textual en gran parte de las formas de la comunicación, también constituyó una prueba de la difusión generalizada de una cultura musical específica en el pueblo griego desde tiempos remotos. El arte figurativo es testimonio de una intensa actividad musical ya en el segundo milenio a.C., dado que se encuentran ejecutantes de instrumentos de cuerda y de viento representados en estatuillas del siglo XIX-XVIII a.C., descubiertas en Keros y en Thera, así como representaciones de citaristas y de auletas que aparecen en algunos frescos de Creta (*Apéndice documental*, texto 38).

vitalidad del arte proviene de su lenguaje, que tiene su núcleo en la necesidad de comunicar aquello que hay en ellas de específico y singular, su “renuncia” a lo empírico no les impide tomar de ello su contenido. Como afirma Adorno:

“El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta su ser empírico en su propia sustancia” (página 14 *Tª Estética*).

Así, en una de las formas más puras, como es la música, se pueden apreciar los más mínimos detalles en elementos que no pertenecen a la forma, sino al contenido.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Estampes (1903), n.º 2, *La Soirée dans Grenade*

Mouvement de Habanera (Al estilo de una habanera)

Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux

(Comenzar lentamente con un ritmo descuidado, gracioso)

5 8

ppp

ppp

pp expressif

8

10

15

retenu.

Tempo giusto

ppp

pp

pp

19

pp

pp

23 *tempo rubato* *retenu (slower)*
p *expressif* *dim.* *p*
pp

29 *tempo giusto*
pp *pp*

33 *mf* *dim.* *p*

38 *Très rythmé (Muy rítmico)* *mf en augmentant beaucoup (Mayor sonido)*
ff

43 *mf*

47 *mf* *dim.*

Por ejemplo, *La Soirée dans Grenade (Tarde en Granada)*, de Claude Debussy (1862-1918), parece una sencilla “pieza de salón”, con cuya música se trata de imitar el sonido de alguna exótica danza (tipo de composición muy utilizado por los compositores

populares del cambio de siglo). Pero es una partitura llena de sutilezas, dado que la atmósfera y el ritmo con puntillo, propio de la habanera española, proporcionan un distintivo sabor a su música. Su forma general se centra en torno a tres extensas unidades melódicas, distribuidas de manera simétrica. Los diferentes elementos, en apariencia individuales y fragmentarios, forman una estructura cercana al mosaico, y diferente de las formas asociadas a la tonalidad tradicional. El elemento que sirve de unificación para la diversidad del material melódico es el constante ritmo de habanera, que se introduce ya desde los primeros compases de la obra y se mantiene durante la expansión gradual que se lleva a cabo por la tesitura del piano (ejemplo de que Debussy buscaba ampliar el registro sonoro). También el elaborado sistema de asociaciones melódicas creado por el compositor sirve de unión de los distintos elementos. Y dado que las áreas tonales están establecidas desde el primer momento por puntos pedales y no por progresiones de dominante-tónica, un área da paso a la siguiente no mediante la modulación, sino por un movimiento instantáneo. En lugar de valerse de progresiones con un final dirigido de manera clara, Debussy utiliza bloques más o menos estables de armonía sin movimiento, de modo que una tonalidad puede dar paso a la otra sin que se produzca un fuerte empuje hacia una determinada dirección. Aunque el compositor no evita por completo ciertas alusiones funcionales tonales. Resulta muy interesante la sensación de estar en un sueño producida por el recuerdo de detalles escuchados con anterioridad, para retomar el tema principal de los primeros compases. La recurrencia de las unidades motívicas y temáticas no se lleva a cabo de una manera monótona, sino que aparecen con nuevos acompañamientos. Así, todas las unidades pueden conducir a otras, de modo tal que sus contextos formales están en una continua transformación.

Esa dualidad del carácter del arte, que le hace estar entre la autonomía y el hecho social, se encuentra vinculada sin eliminar su ámbito de libertad.

Las obras de arte pueden así mantener, debido a su relación con lo empírico, tanto lo que en el espíritu de los hombres ha permanecido de la existencia, como lo que quedó fuera de ese espíritu y de esa experiencia. En la obra se plasman los antagonismos irresolubles de la realidad de manera tal que ponen de relieve la relación de la sociedad con el arte, se cristalizan las tensiones de forma pura para hallar así su ser real y emanciparse de lo meramente externo. Parece entonces que un concepto puro de arte no constituye un ámbito por completo asegurado, sino que se encuentra en todo momento produciéndose, renovándose, alcanzando frágiles equilibrios... es el instante de la obra de arte, su consecución es una adquisición, una detención momentánea del proceso. El arte es pregunta y respuesta, se cuestiona a sí mismo y cuestiona lo que le rodea, proporciona respuestas pero también insta a la reflexión. Y ninguna categoría estética puede llegar a convertirse en la esencia del arte, ni en ley para enjuiciar sus obras. Los dos momentos esenciales, el de lo existente y el de lo inexistente en el arte, se complementan por la exigencia y necesidad de completitud, por las conexiones reales que conducen al arte hacia su ser-otro. La constitución de la obra de arte proviene de su diferencia con la existencia misma, de aquello que no es, pero que la crea como tal, participa así en su contrario y abre el horizonte de su ser puramente espiritual. En el arte se representa el ámbito interior del ser humano, lo que no puede ser deducido de manera inmediata de la sociedad, el deseo de la obra de producir un mundo mejor.

Desaparece así la concepción del arte en tanto que objeto, esto es, es necesario eliminar el sentido de éste como mercancía que se puede poseer y que el ser humano teme perder. El propio concepto del arte lo convierte en algo que ha llegado a ser, y el placer que ofrece una obra representa la protesta contra ese carácter de mercancía que se le atribuye, aunque tampoco cabe abandonarse a una subjetividad excesiva, dado que ésta olvida que la experiencia artística también requiere de una relación con la cosa que no

se produzca tan solo desde la perspectiva del “amante”¹⁸⁷. Es necesario que el ámbito del placer y el ámbito de lo formal entren en comunicación, que no queden aislados, esto se logra cuando la obra alberga en sí un efecto inmediato y absorbe el placer en el recuerdo y en el deseo. ¿Cuál puede ser entonces el sentido que alberga en sí la disonancia? A través de ella la obra articulada actúa, mediante su lenguaje formal, sobre lo que es agradable desde el punto de vista de la sensibilidad. La disonancia se percibe como un símbolo de lo moderno, como símbolo de la ambivalencia y del dolor. En Baudelaire¹⁸⁸ y en *Tristán* se muestra la importancia de lo disonante como elemento característico de lo moderno. Es en la disonancia donde se produce la unión entre la fuerza propia de las obras de arte y, por otro lado, el poder de la realidad exterior que parece crecer parejo a la autonomía del arte. El sentimiento ante el objeto artístico requiere de un conocimiento que tenga en cuenta la verdad o la falta de verdad, más aún, un conocimiento que perciba que el sentimiento de lo resistente que transmiten las obras de arte es la felicidad de la obra.

¹⁸⁷ Para Adorno, “El placer tiene, pues, una fuerza de repulsión respecto a lo pasado, pero también tiene algo de infantil, sobre todo cuando aparece sin haber sido sometido a un proceso de modificación” (*Teoría estética*, p.27).

¹⁸⁸ “Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad –su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena- han dejado en él huella. Sin embargo en Baudelaire, en sus “idilios funerarios” con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el “spleen” hace pedazos el ideal (*Spleen et idéal*). Pero lo moderno cita siempre la protohistoria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía (...) En el siglo diecisiete el canon de las imágenes dialécticas es al alegoría; en el siglo diecinueve lo es la “nouveau-té”. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que es donde surge la especulación alcista. Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agruparon en torno al estandarte del arte por el arte. De esta consigna resulta la concepción de una obra artística total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner” (W. Benjamin, “Baudelaire o las calles de París”, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*).

Recuperación de la esencia

El hecho de que la esencia propia del arte sea el hilo conductor de la *Teoría estética* de Adorno, conlleva que la idea de que el culmen del arte contemporáneo permite iluminar los casos del pasado, se convierta en una relevante doctrina dentro de su *Teoría estética*.

El arte reacciona ante la pérdida de la naturalidad que le caracteriza, y el concepto puro de arte percibe la diferencia entre el arte y la vida, la falta de afinidad entre lo contemplado y el que contempla, y ha de ser recuperada, dado que sino la obra se convierte en un simple “factum”. La obra no ha de ser una mera cosa más entre las demás, sino que goza de una autonomía, conquistada por ella misma, que constituye su concepto, autonomía vinculada a la idea de la libertad, encanto para los escépticos, consuelo para los desencantados. Y es que sólo en el arte se concreta el lenguaje del sufrimiento; sólo en él puede llegar a ser concreta la verdad, y sólo desde él se puede alcanzar una libertad real y efectiva. La pretendida irracionalidad del arte se torna en racionalidad en el momento en el que el mundo de alrededor se oscurece y se vuelve ofensivo y violento contra los seres humanos. La negatividad del arte procede de la opresión ejercida por la cultura oficial establecida. Y ese principio de opresión, esa desgracia expresada por el arte, con la que llega a identificarse, pone de manifiesto el carácter del arte ante la objetividad, de lo contrario estaría avanzando por los senderos de la falsedad.

¿Qué sucede entonces con lo no existente? Lo no existente se presenta como existente a través de las creaciones fantásticas, imaginarias, que modifican lo empíricamente presente. Lo no empírico aparece así como si fuera empírico, y toma su origen de lo empírico, a la vez que lo presente y lo pasado se vinculan en la creación. Algunos compositores cuestionan con sus sinfonías la posibilidad de que lo antiguo pueda aparecer como nuevo, ponen en duda la veracidad de lo antiguo, en el sentido de que

habría un vínculo conservador que se aferra a los elementos tradicionales. Así, Schönberg, en sus composiciones, desencadenó sonoridades radicalmente nuevas, que no podrían medirse ni interpretarse desde lo ya existente y que iban más allá del lenguaje tradicional. Por ejemplo, el op.16, nº1, está dividido en dos secciones principales de desigual longitud. La primera de ellas presenta el material básico que se desarrollará ampliamente en la segunda sección. Ya desde el comienzo aparece expuesta la idea motívica más importante, cuyos componentes (melódicos, armónicos y rítmicos), se encuentran desarrollados a lo largo de toda la pieza¹⁸⁹:



Lo indeterminado produce una reacción de estremecimiento, una reacción frente a la abstracción, frente a una abstracción que supone una unión entre la mimesis y la racionalidad. “La razón misma se vuelve imitativa en el estremecimiento de lo nuevo” (p.35). Entonces “lo nuevo” se convierte en un perfecto “estar-ahí”, en una mancha vacía, pero que no ha de romper todo contacto con la tradición; ésta, hilo conductor del movimiento histórico, ha sufrido un cambio por la autoridad que la categoría de lo nuevo ha adquirido en la sociedad. Lo nuevo no niega el arte anterior, sino la tradición

¹⁸⁹ La línea superior del pentagrama está sometida, a lo largo de la primera sección, a una serie de transformaciones melódicas bastante libres, algunas de las cuales implican la inversión.

en cuanto tal, y promete una plenitud total. ¿Resulta impotente la poesía en una sociedad mercantil desarrollada? Adorno asegura que

“sólo conduciendo su imaginaria hacia la propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónimo” (p.36),

pero olvida que “el escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intenciones de orientación. Es una literatura panorámica”¹⁹⁰. Para Adorno, en Baudelaire se produce el encuentro entre la mercancía absoluta y la obra de arte absoluta, y la identificación de lo nuevo con lo desconocido. La categoría de lo nuevo proviene de la imposibilidad que la cosa misma tiene para retornar a sí. A través de la reflexión se percibe que lo antiguo se refugia en el culmen de lo nuevo, y que la búsqueda de la esencia de ambos ha de llevarse a cabo en el contexto de la obra. El arte moderno, lo nuevo, provoca por un lado reticencia pero, por otro, implica necesidad, una necesidad que acerca lo moderno al mito, porque en lo moderno late la intemporalidad, la ruptura de la continuidad temporal. ¿Qué sucede entonces en la música?, ¿es un arte en el tiempo o fuera del tiempo?, es un arte que se desarrolla en un tiempo diferente del de la experiencia real, y en el que articula su contenido, su sentido, la sucesión de los hechos. Pero la música del siglo XX se eleva por encima de una ordenación convencional del tiempo, se exime a sí misma del tiempo empírico. Entra en juego el experimento: el ensayo con formas y procedimientos desconocidos. En el acto experimental el sujeto creador pone en práctica métodos cuyo resultado no puede prever. El “experimento” es un concepto constructivo que, en algunos momentos, lleva a que se integre en el proceso de producción. ¿Sigue el

¹⁹⁰ W. Benjamin, El “Flâneur”, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, p.49.

sujeto conservando su fuerza estética? El sujeto continúa teniendo el poder, la capacidad de crear bajo el primado de una imaginación no reñida con la racionalidad, sino que entre ambas existe una complementariedad que lleva a la plenitud de la obra. El tiempo, la dinámica, el espacio, la materia... se experimentan de un modo nuevo. Con sus *Variaciones I* (1958), J. Cage abrió al músico todos los tiempos y todos los espacios de la representación¹⁹¹:

¹⁹¹ La grafía (notación gráfica en lugar de notas), rompe de manera radical con la tradición musical y remite al intérprete a sí mismo, a su entorno y a su espontaneidad, insta a que sea creativo e integral al mismo tiempo. Además, para Cage, cada unidad musical existía por sí misma, y era esencialmente independiente respecto de cualquier otra relación que pudiera tener con otras unidades. Un sonido musical no se derivaba de los sonidos que lo precedían, de la misma manera que tampoco implicaba a los siguientes.

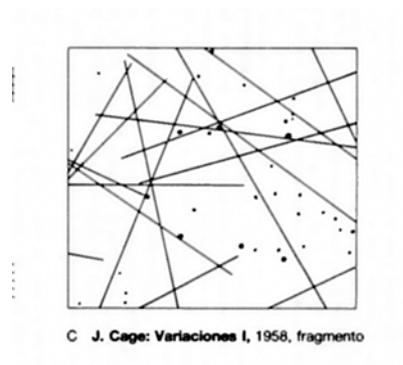
De las siete piezas que llevan el título de *Variaciones*, las cuatro primeras, compuestas entre 1958 y 1963, proveen al intérprete de unas hojas de plástico transparentes, en las que los puntos, las líneas y los círculos están fuera, junto con una serie de instrucciones para llenar esas hojas e interpretar las configuraciones gráficas que de ello resultan como si se tratara de indicaciones interpretativas. Así, la partitura del *Concierto para piano y orquesta* (1958), escrito para piano solo y trece instrumentistas, vincula las indicaciones meramente gráficas, con otras musicales, algo deformadas, que son interpretadas a gusto del instrumentista. Y aunque los valores de las notas aparezcan escritos en lo que se refiere a su interpretación (las letras que aparecen en la partitura hacen referencia a una serie de instrucciones generales), el pianista conserva bastante libertad a la hora de tocar la obra.

Un buen ejemplo de una obra en la que el compositor insta al intérprete a tomar parte en el proceso creativo de componer es el primer movimiento de la composición para piano *Last Piece*, de Morton Feldman:



La notación puede parecer convencional a primera vista, sin embargo se percibe que, al igual que en la obra de Satie, *Vexations*, es el intérprete el que tiene que aplicar las barras de compás, el fraseo, las indicaciones de dinámica y la duración de las notas. Esto pone de manifiesto una diferente actitud frente a la composición, muchos compositores consideran que la responsabilidad de la creación se reparte por igual entre el intérprete y el compositor.

En “Construir una improvisación” (Conferencia pronunciada en Estrasburgo, 1961, acerca de la “deuxième Improvisation” sobre Mallarmé. Texto alemán extractado de una cinta magnetofónica publicado en *Melos* con el título “Comment travaille l’avant garde aujourd’hui” vol. XXVIII, nº10, octubre de 1961, págs. 301-308. Revisado por Pierre Boulez en 1981; traducción francesa de J.L. Lelev, inédito en francés), explica Pierre Boulez cómo concibe él la improvisación “La improvisación, como yo la entiendo, es irrupción (*Einbruch*) en la música de una dimensión libre. En la ejecución de una obra orquestal tradicional, los músicos dependen tanto del director como de las leyes de un juego colectivo reglado con precisión y que no se puede transgredir. En la improvisación, por el contrario, dos datos se atenúan: la forma misma, y dónde deben actuar las relaciones entre instrumentos. Hasta una época reciente, la forma estaba definida de manera precisa en todos sus detalles. Había un lenguaje musical establecido a partir de las jerarquías aceptadas, del cual dependían las figuras y los ordenamientos. Hoy el lenguaje se construye esencialmente sobre fenómenos relativos, y por ello la forma debe ser también relativa. Dicho de otra manera: hay que introducir en ella elementos que la modifican de una ejecución a



John Cage, nacido en Los Ángeles en 1912, recibió clases de A. Schönberg en 1934, y llevó a cabo una transformación del “edificio musical” en un “bosque”, proponiendo un “paseo por los bosques de la música”. De esta manera, el músico norteamericano puso de manifiesto que el recorrido que hasta ese momento se estaba haciendo por el ámbito de la armonía, se guiaba por un oído intelectual más que por un oído sensible. Para Cage el compositor que controla su espíritu al crear pero que pierde el sonido al integrarlo en una estructura que determina su sentido está engañando a su mente, no a su oído. Por eso entrar en “el bosque de la música” supone obligar al oído a pasear por lo inesperado, por sonidos no reconocidos, obligarle a escuchar. Este paseo requiere dirigir los pasos hacia la no intencionalidad para escuchar el sonido fuera de la medición que lo

otra e impiden que una obra se ejecute dos veces exactamente de la misma manera. En el pasado las cosas era diferentes. Supongamos que tenemos un elemento A, un elemento B y un elemento C. Según los principios tradicionales, A va seguido inmediatamente por B, con el cual se encadena directamente C. Ahora bien, la particularidad de la forma nueva actual consiste en que se crea, de alguna manera, en el instante. En otros términos: tenemos la posibilidad –en ciertas condiciones, por supuesto– de ir directamente de A a C sin pasar primero por B. Se puede imaginar una red de vías férreas en una estación: el ordenamiento de los rieles y de las agujas está fijado de una manera precisa. Pero basta apretar un botón o maniobrar una palanca para modificar el trayecto de una red dada. De la misma manera, las decisiones locales de los instrumentistas y del director hacen que la forma pueda modificarse a cada instante de la ejecución. (...) Dos cosas permiten darse cuenta visualmente de este juego entre libertad y disciplina: los gestos del director y la partitura. Cuando se dirige la obra hay signos que se dan de la manera tradicional; los pasajes correspondientes en la partitura también están anotados de manera tradicional. Pero hay igualmente gestos que el director hace, por así decirlo, en el vacío; señales a la habilidad del instrumentista, que le dicen de alguna manera: “vía libre”. El instrumentista puede tocar entonces fuera de tiempo” (Pierre Boulez, “Construir una improvisación”, en *Puntos de Referencia*, capítulo III: Etapas y jalones).

acota en una nota y establece su relación en el sistema, lo cual lleva a que se destense el ámbito musical y mental, que se aprenda a pasear, a errar, a no establecer un recorrido previo, sino únicamente pasear, pasear... Cage crea una esfera musical en la que el oído queda a la intemperie, establece un bosque de sonidos, silencios, ruidos y duraciones que permiten olvidar los contornos que diferenciaban el sonido musical. Incorporar el ruido y el silencio al ámbito musical implica encontrar un parámetro que pueda englobarlos sin establecer jerarquías. Cage parte de la duración como elemento que no impone una medida preestablecida, si el material sonoro no se limita a la altura, y la estructura se funda sobre la duración, el ruido puede ser integrado. En una obra organizada sobre alturas, los ruidos no pueden establecer una relación de igualdad con el resto de los sonidos, mientras que si se basa en la duración, se crea la homogeneidad de los elementos. Así, y siguiendo la línea comenzada por los futuristas, pero también por Charles Ives y por Edgar Varèse, empezó a componer para percusión, puesto que la percusión constituía una manera de evitar la delimitación musical. En ella sólo el ritmo es el elemento capaz de estructurar con fuerza una obra. Este trabajo se vio intensificado cuando ocupó la plaza de compositor acompañante en la clase de danza de Bonnie Bird en la Cornish School en Seattle. Fue allí donde Cage inventó el water gong y, en 1940, el piano preparado para acompañar una coreografía de Syvilla Fort, *Bacchanale*. La idea del piano preparado surgió ante la imposibilidad de dar cabida en el escenario a una pequeña orquesta que pudiera evocar los sonidos de la música africana, así, Cage reinventa el piano al manipularlo y colocar entre sus cuerdas, a diversas longitudes, elementos que modifiquen las cuatro características básicas del sonido (timbre, frecuencia, amplitud y duración). El piano se convierte en un medio de generar nuevos sonidos, y no en un fin al que se acoplan sonidos ya preexistentes. Todo este trabajo e investigación sobre el sonido, llevó a Cage a atender al silencio, y descubrir el silencio

sonoro, poniendo de manifiesto que lo que antes permitía hablar de silencio era la intencionalidad que introduce la dualidad sonido/silencio. Pero una vez despojado de la intencionalidad, el silencio se muestra como sonido o multiplicidad de sonidos; el silencio, así como el ruido, puede ser integrado en el tiempo entendido como duración. Así, Cage se encamina hacia una de sus propuestas más relevantes que se concreta en el concepto de “paréntesis temporales”, una creación de tiempos independientes que dotan de libertad al intérprete.

“Ciertamente, a mi me parece que nuestra práctica artística va a evolucionar por la misma razón que nuestra conciencia de la situación y de su aspecto caótico. Para comenzar, dejaremos de reducir cada obra de arte al estado de objeto, como hacemos cuando asignamos a toda obra musical un principio, una mitad y un fin, nuestro sentido de la contradicción nos hará concebir el arte de modo diferente. Personalmente, he abandonado de entrada el esquema principio-mitad-fin, al igual que cualquier otra relación lógica entre las partes. Durante mis primeras tentativas, escogía para cada trozo un número de compases del que fuera posible extraer la raíz cuadrada, como ocho veces ocho sesenta y cuatro, donde cada unidad se deja dividir en ocho, como cada medida en ocho compases. Este modo de división del tiempo me parecía tan convincente como la forma de un cristal. En consecuencia, renunciaba al ideal del objeto y lo sustituía por el de proceso; y el proceso con el que hoy estoy comprometido es el que he descrito: los paréntesis temporales y las operaciones de azar. Lo que quiero sugerir es que con tal libertad, la flexibilidad de los paréntesis temporales permitirá una mejor comprensión de las operaciones de la naturaleza, y que, si se permite tal flexibilidad, verá la luz un modelo mejor para las relaciones sociales. Todavía no

hemos encontrado la conducta a adoptar. Eficaz sería un comportamiento caracterizado por la inteligencia, la humanidad y el respeto hacia la naturaleza. Y no solamente por este respeto –por la comprensión y el compartir de la obra natural. Es necesario pensar el mundo en el que vivimos no sólo como una cosa que no destruimos, sino como esto con lo que nosotros co-operamos”¹⁹².

Las grandes obras de arte no constituyen necesariamente la culminación de un movimiento artístico, sino que, a menudo, surgen como un desafío ante el concepto mismo de arte, dado que en esas obras late el impulso de un arte que se trasciende a sí mismo. Frente al arte tradicional, al arte heredado o recibido, el nuevo arte pone de manifiesto rasgos antes ocultos propios de la obra que pueden salir a la luz porque la obra es un “work in progress”, un complejo entramado no cerrado ni acabado, que evoluciona de forma procesual desde su nacimiento. Y este carácter no cerrado, inconcluso de la obra permite que ésta pueda actualizarse de forma constante a lo largo de su desenvolvimiento histórico, estableciendo un vínculo entre pasado, presente y futuro, y redescubriendo elementos que, a pesar de la ruptura con la tradición continúa, suponen un progreso por la innovación que aportan desde la nueva perspectiva desde la que se los aborda. Ahora bien, el contenido de la obra parece tornarse más confuso a medida que ésta se centra en el lenguaje de las obras, y en su más pura expresión. El contenido se desplaza de la esfera de lo racional a un ámbito más oscuro dominado por lo sensible, en el que la reflexión acerca de la eternidad de la obra se convierte en indispensable para abordar el problema de la duración de las obras. La objetivación de la obra, vinculada con ese concepto de duración, acerca la obra a la muerte, a una eternidad que no está presente, pero que alberga en sí el destello de lo que será. Aquello

¹⁹² J.Cage, “Jamás he escuchado un sonido sin amarlo: el único problema con los sonidos es la música”, en *Escritos al oído*, tercera parte (Perusa, junio de 1992).

que en la obra pueda haber muerto no ha de confundirse con el deseo de sobrevivir, de permanecer más allá del momento presente, más bien se trata de la afirmación de que en el ocaso de lo finito amanece lo infinito¹⁹³. La música, en tanto que “arte del tiempo”, se opone a la férrea cosificación, y se asemeja a los fuegos artificiales: brilla un instante para explotar inmediatamente. Para permanecer fiel a su concepto la música ha de disolver su propio concepto y reconstruirlo con posterioridad eliminando materiales que puedan convertirse en ataduras objetivas, es decir, en elementos que obliguen a la obra a evolucionar conforme a determinados parámetros. La activa intervención del sujeto guía el desarrollo del arte y le imprime un sello personal, a la vez que aumenta la responsabilidad del individuo con respecto a las fuerzas artísticas. Aumenta el dominio a través de una reflexión en la que el yo identifica la responsabilidad con la indestructible objetividad. Pero compositores como Schönberg se elevaron por encima de la objetividad y llegaron más allá de la pura subjetividad, su necesidad expresiva le llevó a abrir camino a nuevos órdenes, a rastrear nuevas formas que pusieron de relieve la dificultad del arte en cuanto tal, dado que éste se transforma en un opuesto de la sociedad que le rodea en el momento en el que la sociedad comienza a globalizarse, a entrar en un proceso de totalización que alberga en sí el anhelo de igualar. Con el arte se manifiesta lo concreto y lo abstracto que la realidad no quiere expresar, lo singular y lo general. Las expresiones artísticas prolongan los límites de lo empírico, son el lenguaje de un sentimiento que, más que puro, alberga en sí la posibilidad de que el individuo

¹⁹³ Precisamente, esta idea de lograr que de lo finito surja lo infinito, de que partiendo de elementos básicos se consiga una textura compleja y completa, es lo que dio lugar al minimalismo, movimiento musical influido por Oriente, cuya principal característica era el “contenido” severamente reducido. En la década de 1960, un grupo de jóvenes músicos americanos empezó a indagar acerca de las posibilidades de trabajar con medios drásticamente reducidos, limitándose a los elementos musicales más básicos. La mayor parte de estos compositores estuvieron influidos por Cage, pero bien es verdad que también evolucionaron al margen de Cage. Entre ellos destacaron La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, los cuales se interesaron por devolver a la música los principios más elementales, liberándolos de las convecciones occidentales que sobre ellos pesaban, e iniciando el “minimalismo”, movimiento que se ha convertido en una influencia y en un referente a tener en cuenta en la música actual (*Apéndice documental*, texto 39).

experimente la libertad. Una libertad que nace en el seno mismo de la producción artística, y que ha de permanecer en las nuevas expresiones del arte, puesto que constituye una característica indispensable para que el sujeto infunda algo de sí mismo en la creación. Las obras, cuya organización nace del sujeto, se alzan por encima de la sociedad planificada. La obra se convierte en unidad, en una unidad destinada a una pluralidad, en la que se compenetran los diversos y avanzados modos de proceder, con las diferentes experiencias críticas. Estas experiencias proporcionan a la obra la posibilidad de sobrevivir y de avanzar más allá de esa sociedad planificada, de abordar las inquietudes de los individuos desde una perspectiva más humana, porque el artista imprime en su obra mucho más de lo que se percibe desde la simple contemplación, hace de su obra una parte de su existencia, aunque no un objeto de ella. El arte se muestra así como una realidad del espíritu en la que media un sujeto creador, en la que hay una mediación subjetiva para constituir una objetividad. La expresión requiere de un sujeto que evite la divergencia abismal entre lo singular y lo universal, para afianzar con ello la libertad. El artista tiene en sí la fuerza creadora que le permite rebelarse contra toda falsa espiritualización, y poner de manifiesto también la necesidad de una relación entre la teoría del conocimiento y el arte, es decir, entre la reflexión autocrítica y la creación subjetiva, expresión del sentir más humano. De este modo no queda lugar para la mera apariencia estética, para quedarse en la “superficie” de la obra y no avanzar más allá en pos de su verdadero sentido, en la esencia de su creación. Algunas obras, como *Wozzeck*, de Berg, u otras obras de Schönberg, muestran esa necesidad de reflexionar críticamente más allá de lo dado. En ellas late la autenticidad de la expresión, y la constitución de una emancipación con respecto a los parámetros tradicionales y a la excesiva organización creativa que impide el desarrollo de esa libertad necesaria para que artista, público y obra lleguen a ser uno frente a las

vicisitudes de la realidad social. Es la racionalidad estética la que induce a todo medio artístico a que consiga por sí y desde sí lo que ningún medio tradicional podría alcanzar en el sentido de que inaugura una actitud rebelde, dirigida a que la obra consiga una plenitud que no sería posible si quedara anclada en unos medios propios de la tradición. La obra deja su impronta en sus materiales y en su técnica, y el momento crítico se centra en esas huellas porque advierte la necesidad de poner de manifiesto el trabajo que a ellas subyace. Parece entonces que el contenido crítico de la obra se funde con el contenido de verdad, en el sentido de ser este último la esencia primigenia de la obra. Cada obra es así la negación de la anterior, “enemiga mortal” de la otra, en una dialéctica negativa concreta, a la vez que es su más absoluta afirmación. Existe una unidad dialéctica que revela cierta continuidad negativo-afirmativa entre las obras, que se desarrolla en un ámbito no carente de determinadas normas estéticas, que están detrás de la vida concreta de las obras¹⁹⁴.

Es necesario un arte que experimente para aportar aún más riqueza a la creación, pero desde un manejo consciente de los materiales, aunque la obra siempre pueda sorprender al artista porque éste no es capaz de concebir todo aquello que va a crear. Por ejemplo, el “ars nova”, con sus artes combinatorias culminó, a finales de la Edad Media, en unas composiciones que sobrepasaron la idea de los propios músicos¹⁹⁵. Y, sin embargo, a pesar de la extrañeza que supuso esa combinatoria musical, resultó ser crucial para la evolución de las técnicas artístico-musicales¹⁹⁶.

¹⁹⁴ En su *Dialéctica negativa*, Adorno afirma que “el punto de partida de la dialéctica es el contenido a que se refiere la crítica de la razón, la gnoseología, y por eso sobrevive a la decadencia del Idealismo, del que fue la culminación. El pensamiento conduce a la componente del Idealismo, que le es opuesta a éste e impide perderse de nuevo en pensamientos” (“Indisolubilidad del “algo”, en *Dialéctica negativa*, definición y categorías).

¹⁹⁵ “*Ars Nova*”, técnica nueva o arte nuevo, es el título del tratado escrito hacia 1322-1323 por el poeta y compositor francés Philippe de Vitry, obispo de Meaux. El término se utilizó para designar el estilo musical que prevaleció en Francia durante la primera mitad del siglo XIV.

¹⁹⁶ Las principales controversias que surgieron se centraron en a) la aceptación de la moderna división binaria o imperfecta de la longa, de la breve y de la semibreve en dos partes iguales, al igual que la

Así, en el momento creativo de la composición existe un atisbo de lejanía con respecto al yo que ha de ser dominado subjetivamente para que desemboque en una liberación. La obra simboliza en sí misma la autonomía y persigue neutralizar el sufrimiento a través de esa autonomía que constituye un reflejo de la responsabilidad que recae en el artista cuando éste decide “atrapar” con su composición un sentimiento pleno. Pero el juego propio del arte, esos elementos lúdicos sin los que no podría ser comprendido y que se manifiestan en el deslumbramiento, proporcionan ese grado de irresponsabilidad

división tradicional ternaria o perfecta en tres partes iguales o dos desiguales; y b) la utilización de cuatro o más semibreves como equivalentes de una breve.

El documento musical más antiguo de la Francia del siglo XIV es el manuscrito de 1310-1314 *Roman de Fauvel*, en él se encuentran unas 167 piezas musicales que representan una magnífica antología de la música de los siglos XIII y XIV. Aunque la mayor parte de las piezas del *Roman de Fauvel* son monofónicas, también se encuentran en esta antología 34 motetes polifónicos, así como ejemplos de la nueva subdivisión binaria de la breve. Los motetes del siglo XIV terminaron utilizándose como formas de composición destinadas para las celebraciones musicales de importantes acontecimientos, tanto eclesiásticos como profanos, función que perduró hasta la primera mitad del siglo XV. De los motetes a tres voces que se encuentran en el *Roman de Fauvel*, cinco pertenecen a Philippe de Vitry, poeta y compositor, *Garrut gallus-In nova fert-Neuma* es uno de los más conocidos:

The image displays a musical score for the motet 'Garrut gallus-In nova fert-Neuma'. It consists of six staves of music, each representing a different 'Talea' (Talea I to Talea VI). The notation is square neumes on a four-line staff, characteristic of medieval manuscript notation. The score is divided into sections labeled 'Color 1' and 'Color 2'. The music is written in a single melodic line, likely for a tenor voice or a lute.

La idea básica de la isorritmia no era nueva en el siglo XIV, aunque fue durante este periodo y hasta bien entrado el siglo XV, cuando se aplicó con mayor complejidad y extensión. La isorritmia era una manera de proporcionar unidad a amplias composiciones que no tenían otro modo eficaz de organización formal. La estructura isorítmica, aunque no se percibiera de modo inmediato, sí que ofrecía el efecto de imponer una forma coherente a la totalidad de la pieza, y el deleite en los significados ocultos, que en ocasiones se extendía hasta un oscurecimiento deliberado, caprichoso e incluso perverso del pensamiento del compositor, recorrió la evolución y desarrollo de la música de la tardía Edad Media y de los inicios del Renacimiento. Esta propensión no fue tan solo propia de la época medieval, también está presente en otros periodos, como el Barroco, con Bach, o el siglo XX, con Alban Berg, que en su obra *Wozzeck* (1925) aplicó la isorritmia a una de las invenciones de la ópera. Pero el principal compositor del “ars nova” en Francia fue Guillaume de Machaut (1300-1377), nacido en Champagne. En sus obras se incluyen ejemplos de la mayor parte de las formas corrientes de su época, que ponen de relieve que fue un compositor en el que se unían tendencias conservadoras y progresistas (la mayoría de los 23 motetes de Machaut se basaban en el esquema tradicional: un tenor litúrgico instrumental y textos diferentes en las dos voces superiores. En estas piezas se siguen las tendencias contemporáneas hacia un mayor laicismo, una mayor extensión y una mayor complejidad rítmica).

necesario para evitar la esterilidad creativa. Cualquier composición musical vincula fuerzas objetivas y subjetivas, y alberga su desarrollo en un ámbito en el que los diversos elementos lúdicos contribuyen a enriquecer la composición. Algunas obras de Schönberg unen el ser imaginario y la total disonancia: la creatividad y la técnica; de este modo concreta la obra e incluso limita una inadecuada infinitud, en el sentido de poner cotas a la abstracción indiferente que elimina todo sentido primigenio. La armonía musical es bella porque crea condiciones espaciales que resultan ideales para la música de orquesta, y porque se acerca a la expresión absoluta, a la cosa misma. El “aura” de la obra recobra fuerza y poder, y se instaura en el instante espacio-temporal sin quedar por ello presa en la transitoriedad. Brota de nuevo su “aquí y ahora” (su aura), su singularidad y su pluralidad, su integración y su desintegración, su contenido de verdad y de falsedad... la fragmentariedad se vuelve indispensable para acceder a la totalidad de la obra.

Expresión, disonancia, belleza: la obra como enigma

Expresión

La belleza armónica y equilibrada de una composición musical proviene de la misma tensión que subyace a ella, del elemento disonante que apremia al oído para que éste busque una resolución. Así, resulta falsa la afirmación de que las obras maestras de la música moderna son más cerebrales y carecen del carácter sensible de las obras tradicionales, tal aseveración tan solo es un reflejo de la incapacidad para comprender, una proyección de la falta de imbricación en el ámbito musical. Schönberg y Berg

superaron en muchas de sus obras algunas de las sonoridades impresionistas, vincularon la conciencia subjetiva del compositor con la coherencia objetiva del pensamiento musical, de modo que el fenómeno musical dejó de ser la mera percepción pasiva del sonido físico.

ALBAN BERG (1885-1935)
 Cinco Canciones Orquestales, opus 4
 (Altenberg Lieder) (1912)

A. N.º 2, SAHST DU NACH DEM GEWITTERREGEN DEN WALD?
 (¿HAS VISTO EL BOQUE TRAS LA LLUVIA?)

1. Tp. (en Fa) *Ein wenig bewegt* *rit.* *langamer* (tutti)

Piano *ppp*

Voz *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald? Al - les*

Va *Ein wenig bewegt* *rit.* *langamer* *ppp*

Fl. *poco rit.* *molto rit.*

1. Cl. (en Sb)

1. 2. Fg.

1. 2. Tp. (en Fa)

3. 5. Tp. (en Fa)

1. Tpt. (en Fa)

1. (Alt.)
2. (Ten.)
Pos.
4. (Ba)

Trg.

Arp.

Voz *re-ant. blüht und ist schön als es vor-*

Solo VI. I. *Die Seite auf Des herabstimmers* *poco rit.* *molto rit.* *ppp* *Dpf ab*

El Resto *m. Dpf* *ppp* *Dpf ab*

Solo VI. II. *col legato arzo* *ppp* *Dpf ab*

El Resto *col legato arzo* *ppp* *Dpf ab*

Solo Va. *ppia* *ppp* *Dpf ab*

El resto *ppia* *ppp* *Dpf ab*

1. Solo Vc. *m. Dpf* *ppp*

2. Solo Vc. *ppia* *ppp*

El Resto *m. Dpf* *ppp*

Solo Ch. *m. Dpf* *ppp*

El Resto *m. Dpf* *ppp*

a tempo (10)

1.2 Ob.
2.3 Tp. (en fa)
1.2 Tpt. (en fa)
1.2 Tbn.
Tam-tam
Cel.
Voz
Sie - he, Frau - e, auch du brauchst Ge-wit-ter - re - gen!

a tempo (10)

1. Solo
2. Solo
Vc.
El Resto div
1. Solo
Cb.
2. Solo

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?
Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor,
Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

¿Has visto el bosque tras la lluvia?
Todo brilla, quieto y más bello
que antes.
Mira, mujer, también tú necesitas
las lluvias torrenciales!

Peter Altenberg

Los *Altenberg Lieder* de A. Berg, que están constituidos por cinco canciones orquestales compuestas años después de estudiar con Schönberg, y tras haber abandonado la tonalidad tradicional, están compuestos sobre textos de Peter Altenberg, famoso vienés contemporáneo del compositor, y especialista en poemas aforísticos escritos en postales pintadas¹⁹⁷. Mientras la brevedad extrema de las canciones recuerda

¹⁹⁷ P. Altenberg (1859-1919, Viena), estudió derecho y medicina y, a partir de 1890, trabó amistad con Erich Friedell, Alfred Polgar, Arthur Schnitzler, y Karl Kraus, el cual fue un fiel defensor de la persona y de la obra de Altenberg. De hecho, en sus *Obras completas*, Peter Altenberg dedica uno de sus escritos

las obras de Schönberg y las obras de Webern, ese carácter melódico constante de la música de Berg, con las correspondencias motivicas y temáticas, se relaciona con las prácticas del siglo XIX, así como su lenguaje armónico, que matiza de forma suave las disonantes combinaciones que se encuentran en la música tonal cromática.

El arte sustancial, aquél que verdaderamente supone un compromiso expresivo, es el que hace emerger todo lo que se querría olvidar, todo lo que la sociedad niega. El progreso de la música descansa en la libre educación del espíritu del artista que impide la limitación de la intuición y fomenta la liberación con respecto al contenido representado. El artista ha de reflexionar para superar las categorías formales desfasadas, para crear desde nuevos enfoques, para aunar la naturaleza interior y exterior del hombre. La muerte de la música, su silencio, sería la caída del puro ser, el letargo de la lucha por poner de manifiesto la fuerza que subyace a la expresión artística. El ser en sí de la música impide que ésta se aisle de la sociedad, dado que un distanciamiento tal dificultaría su propia realización . ¿Cuál es entonces ese elemento esencial para que la producción musical no se convierta en algo carente de pensamiento y de sentimiento? El compositor debe interesarse no sólo por la estructura de su trabajo y por la riqueza arquitectónica del mismo, sino que también ha de preocuparle el valor de su contenido. Un compositor tiene que prestar atención a dos importantes aspectos: 1) a la expresión de un contenido; 2) a la estructura musical. Será entonces cuando pueda mezclar y fundir entre sí, libremente, los diferentes elementos de la armonía, de la melodía, de la profundidad... sólo así adquiere la obra plenitud. La evolución de la música hacia la libertad, y el surgimiento de la nueva música, tuvo su germen en la

aforísticos a Karl Kraus: “Fluch denen, die naturgemäße Entwicklungen hemmen wollen! Sie finden sich leider “in jeder Branche” des menschlichen Lebens! Wenn Karl Kraus nicht gerade so angegriffen, mißverstanden und beleidigt werden würde, als es geschieht, so müßte man fast an der Wahrhaftigkeit seines Wertes zweifeln! Kein Jesus ohne Judas! Der Niedrige, Feige, Böswillige, Heimtückische, Beschränkte gehört zum Dasein des Edlen, Durchgeistigten, Vorausdenkenden, Überschauenden, Gütigen!!! (...) Den einen, den es gibt, auslöschen wollen ist eine stupide, feige Gemeinheit!” (Peter Altenberg, *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*; 2º tomo, “*Vita ipsa*”, “Karl Kraus”).

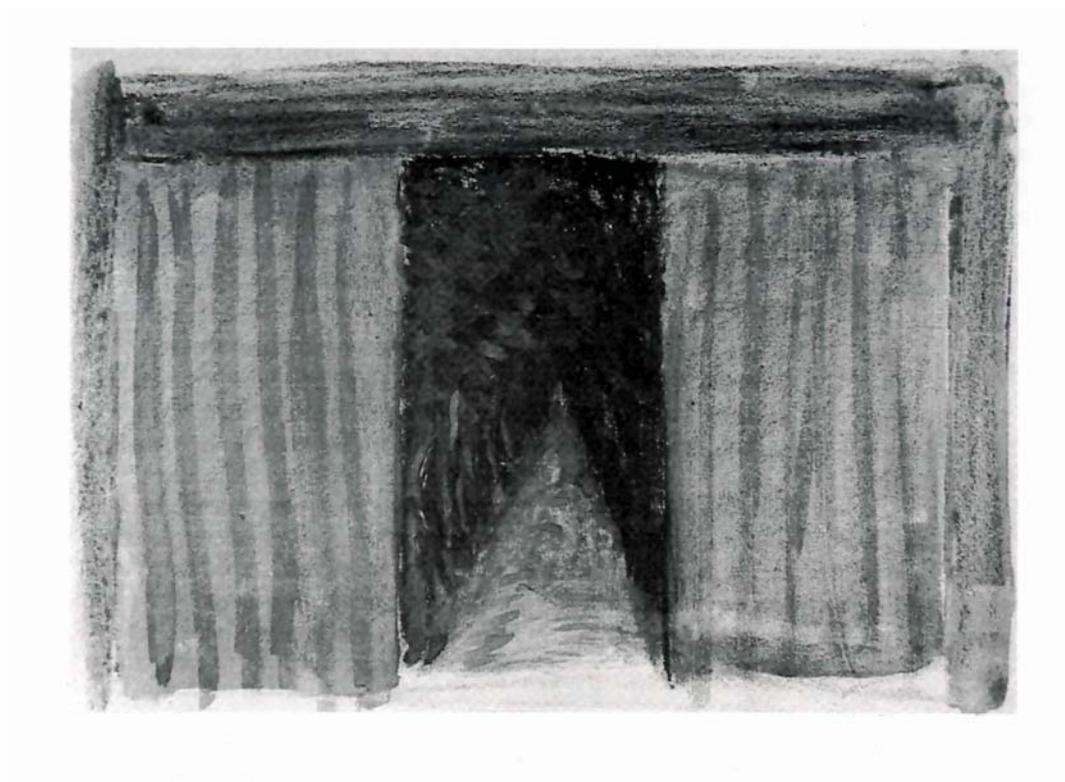
ejecución de danzas y la celebración de ritos y cultos colectivos. La música de la Escuela de Schönberg se opuso al vacío de pensamiento y de sentimiento, los instrumentos de expresión musical, sus materiales, evolucionan y plantean la cuestión de la posibilidad misma de la expresión, a la par que el fenómeno musical se transforma en un ente pleno de significado en el que no resulta fácil penetrar. Las obras del Schönberg maduro replantean el problema del “contenido”, pero no con una pretensión de unidad orgánica, sino que contiene en sí un significado positivo que repudia la sociedad organizada. La música, y el resto de manifestaciones del espíritu, al separarse de lo físico, avanzan hacia la autonomía, se alejan de lo material-concreto que domina al ser humano. La nueva música aparece como antítesis de la sociedad, sin embargo se percibe en ella el conflicto entre su “autonomía estética” y el “encargo”, que culmina en una producción forzada y fatigada, en una “obligación cultural” que neutraliza la cultura misma, dado que la capacidad creadora requiere estar emancipada realmente. Aún así, es necesario que exista una tensión en la obra de arte, una tensión entre sujeto y objeto, entre lo interior y lo exterior, de lo contrario desaparecería la “idea”, la “Weltanschauung” que el artista proclama, aquello que permite percibir el espíritu de la obra. Esa tensión queda resuelta en la creación de la obra, siempre que la música sea tomada no como un fin en sí misma, sino como un medio de expresión. En el caso de Schönberg, la sustancia de su música, los textos de algunas de sus composiciones, contienen un testimonio de su actitud personal, pero también ponen de manifiesto la importancia de sentimientos como el amor o el cariño. Es decir, que con sus textos, con sus composiciones, no pretende provocar una ruptura radical con respecto a los intereses de la humanidad, al contrario, trata de que éstos salgan a la luz. La calidad del texto influye en la calidad musical debido a la contradicción entre el objeto y la espiritualización musical que advierte sobre el problema de la legitimación de la obra,

aunque lo que habría de poner en cuestión es si realmente está necesitada la obra de tal legitimación. La música del siglo XX no se reduce a una función social, sino que transformó el concepto de música, desarrolló determinadas concreciones y disolvió fronteras y límites establecidos por la sociedad, así pudo dar cuenta de los caracteres estéticos que latían en el seno de los objetos.

Todo esto pone de manifiesto la importancia de un análisis filosófico de la “nueva música” que tenga en cuenta la totalidad del material, esto es, que no se centre sólo en un estudio de los extremos que dejaría a un lado elementos y obras relevantes. Este análisis filosófico incluye un análisis técnico, así como una atención al dato positivo y una crítica, una reflexión destinada a dilucidar acerca del valor de las obras. Es así como se construye la idea filosófica de las obras, llegando incluso más allá de la propia obra, sobrepasando el sentido primigenio del análisis para acceder a la esencia artística, para descubrir los procesos y procedimientos técnicos y comprender los fenómenos que subyacen a las obras. El momento crítico aparece como necesario cuando se busca la coherencia del objeto, la exactitud del fenómeno, es un momento incluido en la creación y en la destrucción de las obras, en tanto que forma parte de la reflexión filosófico-estética. Sólo a través del análisis filosófico puede el ámbito musical elevarse por encima de la pugna sujeto-objeto y acceder al verdadero sentido de la experiencia musical, acceder a una esfera en la que no existe primacía del sujeto sobre el objeto, o del objeto sobre el sujeto, porque el verdadero culmen es la fusión entre obra, artista, público, sentimiento y expresión.

Disonancia: quiebra y progreso en Schönberg

¿Qué sucede con la idea de una obra compacta y redonda? Con Schönberg se llegó a una disolución crítica de la idea de obra, en el sentido de considerarla como un todo redondeado carente de aristas, carente de elementos que evolucionen más allá de los límites establecidos por la tradición. El talento creador hace que la “tragicidad” de los compositores se sitúe por encima de las imposiciones, estos compositores precursores de la introducción de novedades se convierten en “héroes o figuras trágicas” que desafían con sus conceptos, ya no sólo la capacidad de producción, sino la capacidad de estremecerse ante la obra. Por ejemplo, con *Erwartung*, la eternidad del segundo se ve desplegada en cuatrocientos compases. El propio Schönberg realizó algunos bocetos para su puesta en escena:



Erwartung, La Espera, es un extenso monodrama compuesto para soprano y orquesta, con textos de Marie Pappenheim, que constituye uno de los logros más destacables de

Schönberg, a la vez que extremos: es un despliegue con desarrollo libre de una música que irrumpe de forma violenta y que parece surgir de una manera directa, sin que haya intervenido el proceso reflexivo del compositor. La música da la impresión de haber sido fruto de una libre asociación, de haberse formado a sí misma, y la partitura responde gráficamente a los cambios que se producen en el estado emocional de la protagonista. El efecto global se transforma de manera constante y es un equivalente musical del cambio y de la inestabilidad psicológica de su protagonista. *Erwartung (La Espera)*, desafía el análisis musical tradicional, se trata de una obra de gran profundidad y calado psicológico, con un enorme poder evocador. Este bello recurso para evitar el desastre y la desintegración emocional, es un elemento característico de la nueva era, de una música no apegada al sistema o a la “regla” exterior, sino más comunicativa, que refleja de manera más directa la vida del compositor: aquí se encuentra el espíritu del Expresionismo, el abandono de los principios tradicionales en favor de una proyección directa de los sentimientos y de las emociones, la ruptura con las barreras del pasado estético. Y aquí se encuentra también el germen de la ópera de Berg *Wozzeck*, donde el expresionismo de Schönberg se hace mediato y se torna en una emotiva imagen, donde la tragedia cobra magnitud extensiva al ser puesta en música. La seguridad de la forma y del estilo aparecen transformados en los sufrimientos del impotente soldado que se ve abocado al asesinato y al suicidio por las injusticias vividas. Pero, a la vez, emerge la dulzura cuando la angustia se adapta a la forma del drama musical, y la música que refleja esa angustia se adapta, a su vez, a un esquema transfigurado, propio de una nueva expresividad. La riqueza y la variedad de los elementos musicales de la obra de Berg es inagotable, al igual que su magnitud arquitectónica. Así es como el proceso compositivo de las nuevas corrientes musicales del siglo XX parecen destruir la imagen de la conclusión. El material con el que el artista trabaja puede ser más o menos amplio

en virtud del desarrollo del proceso histórico. Aunque un medio musical, como por ejemplo el acorde, no manifieste su sentido en su génesis, no resulta posible separarlo de ella, porque existe un sujeto musical constante que busca la comprensión. Es necesario un reconocimiento de las relaciones armónicas para evitar caer en la creencia de que la música ha de atenerse al acorde perfecto: no existe tal exigencia porque una exigencia tal del material sobre el sujeto proviene del hecho de que ese material no es otra cosa que una preformación que procede de la conciencia de los individuos socializados e inmersos en un material sedimentado carente ya de espíritu creativo. La pugna entre el compositor y su material es la pugna con la sociedad misma, debido a que en la obra ya no queda ese resto, esa huella, la sociedad rivaliza con ella, y los acordes tonales se tornan falsos, no satisfacen la necesidad expresiva del artista. La sonoridad, dentro de la tonalidad tradicional, carece de potencia, de fuerza, de poder para manifestar nuevos sentimientos y sensaciones. Los acordes tonales se disipan en el ámbito musical, mientras que acordes tales como el de séptima disminuida llenan de expresión y plenifican determinadas sonatas, en colaboración con otros hechos melódicos.

Ahora bien, ¿cómo advertir la verdad o falsedad de un elemento musical?, más aún, ¿existe verdad y falsedad en los elementos y en los hechos musicales?, ¿o más bien es el estado de la técnica el que se percibe como un problema en cada uno de los compases de una obra? A través del movimiento dialéctico del material musical el compositor lleva a cabo la resolución de las aporías que cada compás plantea. Se eleva desde lo más pequeño y fragmentario, hasta la totalidad de la obra, para adquirir así una comprensión paulatina pero completa. Por eso no sólo es necesaria una reflexión más o menos crítica que descubra las dificultades de la obra, sino que también se requiere de un análisis, de un avanzar por el interior mismo de la obra, por sus más íntimos recodos. La brevedad

de algunas de las frases musicales de Schönberg o Webern muestran la densidad de expresión que albergan las nuevas configuraciones formales. En su escrito sobre Anton von Webern, recogido en *Impromptus*, asegura Adorno que la manera más apropiada de caracterizar la música de Webern es un modo extremo de lírica, encerrada en sí misma hasta tal punto que se despliega sólo en el tiempo, y no en el simple instante de sonar. Su crecimiento, la comprensión, procede de confiar esa música a la audición asidua y tratar de hacer que su envoltura sea menos prieta. Webern se encuentra cerca de Schönberg debido a que los problemas y exigencias que surgen, los investiga con enorme rigor. Schönberg cristaliza en cada una de sus obras un conjunto de problemas que quedan resueltos y eliminados en la siguiente obra, de manera tal que cada una de sus nuevas obras supone una reacción frente a la anterior, a la vez que también constituye una formulación de un nuevo conjunto de problemas musicales. Sin embargo, Webern va extrayendo poco a poco, sin una radicalidad extrema, la imagen de una música ya apuntada como Idea, en el material del que partía Schönberg: “el material liberado de la tonalidad”. Webern entiende la evolución como despliegue de una Idea que está presente de manera irreversible, de una Idea que se encuentra establecida ya en el inicio y que es consciente. La ineludible meta de su música es el instante lírico en el que el tiempo se acumula y desaparece: “el puro sonido desasido, no desfigurado, creatural”, esta es la Idea de la música de Webern. Su música pretende descender hasta el puro sonido y sumergir en él toda forma. Las frases instrumentales, la escritura musical de este compositor, se van dividiendo, hasta que no queda más que la nota aislada. La sutileza de su música, así como su energía constructiva, permiten restablecer el poder de creación que el puro sonido, la nota aislada, tenían en su origen. Al desvanecerse ese sonido, “extinguiéndose” (“verlöschend”), la creación proporciona consuelo. Se acusa a la música de Webern de “desgarramiento destructivo”, en

referencia a su estructura y a la brevedad de sus piezas, equiparando esa brevedad con falta de aliento, pero no se tiene en cuenta que el camino que lleva al puro sonido, hasta el mero sonido, a través de un variado lenguaje musical, se guía por la expresión. El propósito que persigue la música de Webern es dotar de un alma subjetiva al sonido. El propio Schönberg resumió la intención de la música de Webern: “expresar una felicidad mediante una sola respiración”. La música expresa felicidad, más aún, duelo, y lo hace por medio de esa respiración. Adorno asegura que el esquema del procedimiento weberiano, la razón de su brevedad, se encuentra en que “la expresión contrae la música a gesto, la represa en la nota, hasta que, desprovista de expresión, ésta queda ya sólo como puro sonido”. Es una música que no conoce el tiempo en sí, ni ninguna mediación temporal, ninguna transición. No conoce el tema repetible, sino que consta de contrastes, como un paisaje, carece de ataduras. El oído no ha de perseguir evoluciones o percibir el retorno de lo idéntico, su tarea es ligar, vincular, más allá del abismo del silencio, los sonidos puros, la verdadera expresión. Esta música sólo aparece como desgarrada si se la juzga conforme a un criterio propio de la música dinámica, al cual ella no está sujeta. Es en la manifestación misma del sonido donde reside la expresión, en la expresión del sonido puro. Es la sencillez aquello que evoluciona en las composiciones de Webern, como por ejemplo en sus *Cuatro canciones para voz alta y piano*, op.12. Así,

“en la medida en que el contrapunto se entreañuda de manera tan prieta que ya lo único que hace es empujar levemente unos hacia otros los sonidos, deja de ser contrapunto: en el primer movimiento de la Sinfonía de Webern, con sus entrelazamientos canónicos, los aislados sonidos de esos entrelazamientos se juntan para formar un *melos*. Webern adopta la técnica dodecafónica de

Schönberg dividiendo hasta tal punto las series en subfiguras mínimas, que al final en la base de la serie entera lo que hay son ya módulos de seis e incluso de sólo tres notas, y eso es lo que hace que el sonido destaque” (T.W.Adorno, “Anton von Webern”, en *Impromptus*, p.62-63).

A través de sus sinfonías transmite Webern el último sonido con alma. Brevedad y densidad se unen para eliminar lo superficial, lo aparente, al mismo tiempo que se rebelan contra la supremacía de la extensión temporal: en un instante queda reflejado el sentimiento real, negativo o positivo, doloroso o alegre... pero instante al fin y al cabo, que puede contener en sí el reflejo de una existencia plena.

Sehr langsam (♩ = ca 60)

am Steg
mit Dämpfer
ppp
am Steg
mit Dämpfer
ppp pizz.
mit Dämpfer
sehr zart pp
mit Dämpfer
am Griffbrett
pp

Musical score for measures 4 and 5. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 4 includes markings for *pizz.* and *ppp* in the Violin I part, and *arco* and *pp* in the Cello/Double Bass part. Measure 5 includes markings for *am Steg* and *arco* in the Violin I part, *ppp* in the Violin II part, *pizz.* in the Viola part, and *arco* and *ppp* in the Cello/Double Bass part. A *ppp* marking is also present in the Cello/Double Bass part of measure 4.

Musical score for measures 6, 7, and 8. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 6 includes markings for *pizz.* and *ppp* in the Violin I part, and *arco* and *ppp* in the Cello/Double Bass part. Measure 7 includes markings for *rit.* and *pizz.* in the Violin I part, and *verlöckend* and *pizz.* in the Violin II part. Measure 8 includes markings for *verlöckend* in the Violin II part and *verlöckend* in the Cello/Double Bass part.

5

Äußerst langsam (♩. ca 40)

Musical score for measures 1, 2, 3, and 4. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 1 includes markings for *mit Dämpfer* and *ppp* in the Violin I part, and *am Steg* and *ppp* in the Cello/Double Bass part. Measure 2 includes markings for *pizz.* and *ppp* in the Violin I part, and *am Steg* and *ppp* in the Cello/Double Bass part. Measure 3 includes markings for *am Steg* and *ppp* in the Violin I part, and *am Steg* and *ppp* in the Cello/Double Bass part. Measure 4 includes markings for *arco* and *ppp* in the Violin I part, and *sehr sarr* and *ppp* in the Cello/Double Bass part.

The image shows a musical score for two string instruments, likely violins and violas, across two systems of staves. The first system contains measures 5, 6, 7, and 8. The second system contains measures 9, 10, 11, 12, and 13. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, and *p*, and performance instructions like "am Steg", "pizz.", and "arco". The music is characterized by fragmented textures and extreme dynamics.

Las dos *Bagatelas op.9*, números 4 y 5, de A. Webern, ilustran el estilo instrumental del compositor, radicalmente comprimido y aforístico, que exploró durante los años anteriores a la primera guerra mundial. Este estilo se caracteriza por una brevedad extrema, texturas fragmentarias, niveles dinámicos escasamente elevados y unas técnicas instrumentales especiales. En ambas piezas los instrumentos de cuerda utilizan la sordina. Y el semitono constituye el intervalo individual más relevante¹⁹⁸.

¹⁹⁸ La aparición frecuente, tanto de forma melódica como armónica, de una célula melódica que consiste en una tercera mayor o menor, además de grupos internos de semitonos, también da lugar a una consistencia interválica. Por ejemplo, algunas de las figuras melódicas que aparecen en los primeros compases, proyectan la célula, y el acorde del inicio contiene ambas formas. Uno de los intervalos más importantes es el de segunda menor descendente, el primer intervalo melódico que aparece tanto en la voz como en la parte superior del piano. Este intervalo, que se repite a lo largo de la canción, resulta de las

El Expresionismo de Schönberg es la exageración del principio expresivo, su música adquiere la expresión que el compositor asigna a las obras, la pasión, y no sólo la expresión dramática. Con el surgimiento de la atonalidad se obtuvo un modo de hacer más diáfana la realidad, de hacer surgir la verdadera pasión. Se inauguró una revolución, una subversión expresiva. La denominada “nueva música” contiene en sí el elemento crítico: crítica de los convencionalismos, crítica de los ornamentos superfluos, crítica de la abstracta universalidad del lenguaje musical... así puede ocupar un lugar preeminente frente a otras artes, porque en ella no predomina el carácter aparente, no prima la imagen, sino la fuerza de la sonoridad. Por eso la música de Schönberg muestra que la esencia está en que en cada momento es algo diferente, es en virtud de su libertad como la obra llega a ser obra, como la obra se convierte en aquello que no era. El germen de la atonalidad estuvo en la necesidad de purificación de la música liberada de las convenciones, con ello el acorde disonante se convirtió en un principio ordenador no sometido por la civilización, como si fuera más antiguo que la tonalidad misma¹⁹⁹. La reticencia hacia Schönberg tampoco fue muy diferente de la sufrida por G. Mahler. Desde un primer momento el público sintió las composiciones de Mahler como chocantes, a la par que el odio demostrado hacia él no fue muy diferente del que también suscitó la "nueva música". Esto se debe a que, en gran medida, en Mahler la tonalidad ya llegó casi a alcanzar un estado final de disolución, de descomposición: obras completas, incluso movimientos individuales, ya no se encontraban definidos por un único tono, sino que se movían por una serie de áreas tonales relacionadas e interconectadas entre sí, y que con frecuencia finalizaban en una tonalidad diferente a la

salidas de una imitación canónica estricta. También los acordes simétricos juegan un papel relevante en el ámbito armónico.

¹⁹⁹ Asegura Adorno que “Las primeras composiciones atonales de Schönberg, particularmente las *Obras para piano opus 11* chocaron más por su primitivismo que por su complejidad. La obra de Webern, con toda su emoción lacerante, o quizá gracias precisamente a ella, es casi siempre primitiva. En este impulso Stravinsky y Schönberg se tocaron por un instante. En este último el primitivismo de la fase revolucionaria se refiere también al contenido expresivo” (T.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, p.39).

que habían comenzado (ejemplo de ello es la *Séptima Sinfonía*: primer movimiento en Mi menor; último movimiento en Do Mayor).

En las obras de Schönberg se puede encontrar construcción y deconstrucción, afirmación y negación... todo es diferente y nada es diferente, porque en ellas late la ambivalencia, nada queda de convencional y aparente, pero sí de libertad de juego; para Schönberg la música no debe adornar, sino que debe ser verdadera, en el sentido de ser auténtica, debe contener en sí un poder que la acerque a la esfera del conocimiento. Este conocimiento está basado en el contenido expresivo de la música: la música radical conoce el dolor del ser humano, y éste tiene una impotencia tal que, ante ese dolor, no puede entrar en el libre juego de la expresión, y aquí es donde la música ha de adentrarse en la intimidad del individuo para poner de manifiesto su angustia (“Vorgefühle”), para lograr que esa impotencia del ser humano pueda ser superada. Así, el monodrama *Erwartung* tiene como protagonista a una mujer que busca desesperadamente, durante la noche, a su amante, y finalmente lo encuentra asesinado. Sus temores, el odio, los celos, el perdón, todo ese cúmulo de sentimientos, aparecen claramente plasmados en la música, que penetra en la locura de la protagonista, bien oponiéndose a ella, bien consolándola. Se produce una polarización del lenguaje musical: por un lado aparece el movimiento (“shocks”, estremecimiento del cuerpo), y por otro la rigidez, proporcionada por una angustia, que paraliza los sentidos. Y este lenguaje polarizado en dos extremos proporciona el contorno al mundo formal del compositor, elabora un círculo mágico de expresión. De este modo se forja la idea de la compenetración entre forma y contenido en la música, siendo erróneo calificar de formalista una articulación técnica amplia. Las formas musicales constituyen una precipitación de contenidos en los que está sobreviviendo aquello que de otra manera quedaría olvidado. En las diferentes formas artísticas quedan reflejadas las vicisitudes

de la humanidad, su historia (por ejemplo, el endurecimiento de las formas puede interpretarse como un reflejo de la dureza de la vida). El carácter social de la soledad fue percibido por Schönberg y llevado al límite a través de un discurso que, aunque comunicativo, también tenía rasgos del individuo solitario: el “drama musical” (como *Die Glückliche Hand*)²⁰⁰. El héroe es un hombre solitario que se comunica con la sociedad industrial a través de la angustia, una angustia que pone de relieve ese conflicto entre el sueño y la realidad, que acentúa la importancia de esa línea de separación a la que no resulta fácil atenerse porque es tan poco real que se difumina. Schönberg lucha con su obra contra la injusticia universal, contra ese poder del fuerte sobre el débil, contra el sistema que finalmente se vuelve caótico porque no tiene razón de ser, porque carece de fundamento real. El compositor manifiesta así su honestidad intelectual, su compromiso con el individuo sometido a la producción industrial, que es un reflejo del sometimiento al que también el compositor tiene que hacer frente si quiere expresarse sin ataduras. La música cobra fuerza, y lo que en la “Gesamkunstwerke” wagneriana estaba unido por la organización y producción artística, es fragmentario en Schönberg porque, a pesar del dolor y de la angustia que experimenta el protagonista schönbergiano, sigue siendo un hombre poderoso y fuerte, un héroe. Su fortaleza le permite luchar contra lo superfluo y defender la producción artesanal en la que el “trabajador” (artesano) objetiva su sentimiento y no elabora un producto carente de espíritu. El Expresionismo vincula la obra de arte absoluta, cuyo centro o referencia es el arte mismo, con la necesidad de que no haya un vacío en la obra por esa excesiva concentración en el arte. Aunque esto también hace que el movimiento expresionista se

²⁰⁰ Para Adorno esta obra, *Die Glückliche Hand*, es la más significativa que creó Schönberg, “es el sueño de una totalidad tanto más válida por cuanto no se realizó nunca como sinfonía total. El texto podrá presentar muchas deficiencias, pero no puede ser separado de la música. Sus groseros escorzos son precisamente los que imponen a la música su forma concisa y en consecuencia también su fuerza incisiva y su densidad. Y es pues precisamente la crítica a esta tosquedad del texto lo que conduce al centro histórico de la música expresionista (*Apéndice documental*, texto 40).

acerque más al ámbito de la soledad: es la forma del estilo como soledad; el Expresionismo revela la soledad como universalidad, pone de manifiesto la existencia de un sentimiento colectivo, que está provocado por la propia colectividad, en tanto que cada uno de los individuos que forman parte de ella son como mónadas absolutas que se resisten a expresar lo que verdaderamente sienten, porque no advierten que es eso lo que les hace ser lo que son. Por esto no es posible la existencia de un “sujeto absoluto”, porque en el aislamiento tiene cabida la sociedad, bien sea de forma negativa o positiva, pero el sujeto no puede quedar aislado por completo de algo a lo que pertenece, y que le ha proporcionado cabida hasta el momento en el que ha decidido negarla. La pureza en la expresión libera caracteres de la intrasubjetividad y también de la objetividad estética, porque la coherencia del Expresionismo, a pesar de suponer un desafío para los elementos y categorías tradicionales, busca alcanzar algún tipo de exactitud en la organización musical. La sucesión de los extremos constituye una estructura, un sistema de contrastes en el que se integra lo que, en principio, no está relacionado; la inevitable contradicción subyace al movimiento expresionista, en el que el objeto estético supera al dato concreto. Así, expresionismo y objetivismo son dos opuestos que se tocan, son el otro modo de ser de su contrario. El Romanticismo se tornó documento al invertir el principio expresivo, al fijar en exceso el contenido subjetivo, de tal manera que éste se convirtió en un elemento objetivo. La música no ha de guardar una “relación documental” con su objeto porque eso supondría una destrucción y desaparición de toda subjetividad. Un “acorde documental” es algo así como material de construcción, esto se percibe en una de las obras paradigmáticas del Expresionismo más ortodoxo, como es *Die Glückliche Hand*, cuya arquitectura está basada en armonías sostenidas, repeticiones de motivos musicales, acordes temáticos... se sobrepasa con ello la esfera del conocimiento superfluo, puesto que la obra adquiere un carácter doble: manifiesta el

aislamiento del individuo, a la vez que advierte de la maldad ya no sólo del sujeto, sino de la sociedad en general. El individuo mantiene su actitud crítica respecto a la obra, y ésta respecto al individuo, puesto que en ella está presente cuanto en la sociedad hay contra el sujeto. El Expresionismo, la música expresionista, se percibe como un lenguaje subjetivo, psicológico, cercano al sueño, que culmina en obras “acabadas”, pero no según las reglas y parámetros tradicionales. La música tradicional se encontraba limitada por combinaciones sonoras, y esto llevó a que cayeran los principios restrictivos de la tonalidad, dado que el compositor buscaba utilizar libremente las sonoridades que necesitara en un determinado momento, sin que ninguna convención le obligara a adaptarse a un carácter tradicionalista: es la emancipación del compositor, a la vez que la emancipación de los sonidos, es la evolución de los diferentes elementos de la música tonal (armonía, melodía, forma, contrapunto, acompañamiento...). Emerge así una subjetividad estética autónoma, que pretende organizar la obra de arte con absoluta libertad, porque el sujeto de la música del S.XX es ya un sujeto emancipado, dueño de sus acciones y de sus pasiones, en el sentido de poder hacer de ellas una expresión pura. Schönberg puso medios más adecuados para proporcionar algún tipo de orden a la música emancipada, dado que compensaba la pérdida del poder formador de la tonalidad y de su rigidez de fórmulas. Las convenciones armónicas cayeron con el primado de la tonalidad, de manera que cada sonido de cada acorde pasó a cobrar sentido en función de las partes. Y ¿cómo acceder a la esencia de la armonía emancipada misma? Mediante uno de los elementos extremos de la subjetivación romántica, mediante la disonancia. Cuantos más sonidos individualizados contiene un acorde, más disonancia alberga en sí, tanto más cada uno de los diferentes sonidos se asemeja a una voz polifónica. La disonancia destruye las relaciones simples de los acordes perfectos, y pone de relieve, de una forma bastante compleja, el elenco de

sonidos en ella presentes, que inducen a la formación de melodías con intervalos “disonantes”. Schönberg se valió del recurso al efecto inmediato del contraste, a la yuxtaposición de contrarios a lo largo del desarrollo de un tema, haciendo aparición figuras en contraste. El tiempo queda sometido por la música, no por una dominación, sino por la negación, por la disociación del tiempo musical. ¿Cuál fue el sentido de la técnica dodecafónica, cuál fue su germen y evolución?

En su obra tardía Schönberg utiliza de forma sistemática series especiales cuyo contenido segmental permanece invariable bajo determinadas operaciones. Así, la serie básica de su *Cuarto cuarteto*, transcrita en el primer pentagrama, es invertida del modo que aparece en el segundo de los pentagramas²⁰¹:

²⁰¹ El primer segmento de la serie básica y el segundo segmento de la inversión son diferentes permutaciones de las mismas seis notas; por lo tanto existe una relación idéntica entre el segundo segmento de la serie básica y el primer segmento de la inversión. Tal relación también existe entre la retrogradación y la inversión retrogradada, de manera que de un único tropo pueden obtenerse los cuatro aspectos de la serie. Schönberg combina así los dos procedimientos seriales dodecafónicos básicos, originariamente independientes.

El dodecafonismo, en el que cada una de las doce notas guarda una relación con las demás, es básicamente una técnica contrapuntística. Al desaparecer el centro tonal y con él la jerarquía armónica tradicional, la armonía es menos importante que el dominio lineal (horizontal) y motivico de las series, lo que determina los aspectos verticales y horizontales de la composición. Así, una de las composiciones dodecafónicas más líricas y de inmediato atractivo es el *Concierto para violín* de A. Berg, tanto por su temperamento lírico, como por su mezcla ingeniosa de elementos tonales dentro del sistema dodecafónico. Esto puede percibirse en la disposición de la serie en la que se basa el concierto (la cadena triádica menor-mayor-menor, queda coronada por un fragmento de escala de tonos), y aunque la composición es dodecafónica, manifiesta en su interior una duda ambivalente entre *sol* mayor y *sib* mayor. Así, una serie puede ser manipulada de múltiples maneras, y las ideas de tocar un fragmento de atrás hacia delante, de llevar a cabo una inversión de ese fragmento, etc., no son por completo nuevas, sino que provienen de la tradición contrapuntística occidental y se han incorporado al sistema serial. Por ejemplo, las seis primeras notas de la serie de Berg: *sol, sib, re', fa#, la', do''*, esta es su disposición original, si se tocan en orden inverso, se obtiene *do'', la', fa#, re', sib, sol*, también se podría invertir la versión original usando los mismos intervalos entre notas, pero en la dirección inversa, esto es, convirtiendo lo que era una tercera menor ascendente en una tercera menor descendente del siguiente modo: *sol, mi, do, Lab, Fa, Re*. También se puede hacer lo mismo con la primera inversión obtenida a partir de la serie original. Las series se pueden transportar, tocar a partir de una nota diferente a la primera nota original, y puesto que cada versión puede transportarse a un total de doce tonos posibles, la serie puede utilizarse en un total de cuarenta y ocho formas. Las posibilidades compositivas son, por lo tanto, inmensas. Una ilustración de algunas de las formas de las series se encuentra en los *Goethe Lieder* de Dallapicolla, en que se ve la serie de doce notas en su forma original (o primaria), seguida de una imitación, la inversión-retrogradación y la retrogradación de ésta, junto con la primera línea de la canción “Die Sonne kommt!” en su forma primaria original:



Sostenuto; declamando
f con molto accento *sf*

Voice
 Die Son - ne kommt! Ein Prach-ter
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Clarinet

mf *corta*
 schei - nen! Der Si - chel - mond um - klam - mert
 10 11 12

poco rall.
dolce; sost.
pp

Retrogradación-inversión
pp *sempre dolcissimo* *corta*

sie. Wer konn-te solch ein Paar, solch ein Paar ver - ei - nen!
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
Retrogradación *più pp* *breviss.* *ppp; momento*

Dies Rät-sel. wie er-klärt. wie er-klärt sich's! Wie!
dolciss. *breviss.* *più pp* *ppp*

Se trata de ejercer un dominio sobre la naturaleza de la música, de llegar a la mágica esencia de la música, y trasladarla al ámbito de la racionalidad del ser humano. Y esta disposición de un material natural permite, ya no sólo la emancipación del individuo, sino que éste sienta en sí el poder sobre esa naturaleza. En la última etapa de su evolución artística Schönberg eliminó el sentido final de la obra, las fórmulas cadenciales no existían después de la quiebra de la tonalidad, luego ¿de qué manera puede el compositor proporcionar sentido a la organización musical?, ¿cómo puede la obra adquirir un sentido? A estas cuestiones trató de proporcionar respuesta Schönberg, acercando la música a su destino, a una abstracción que le pertenece pero que, a su vez, constituye su propia desgracia. Ese destino es la técnica dodecafónica que, al liberar la música también la encadena: el compositor domina la música por medio de un sistema racional pero al mismo tiempo sucumbe a ella. La libertad del compositor queda limitada por la elaboración de la variación. La creatividad, el ejercicio de la fantasía, parecen paralizados por el material constructivo, por la batalla dialéctica del compositor con la materia. Es como si la libertad se hubiera tornado intolerable y se necesitara de un nuevo tipo de tonalidad para advertir que una racionalidad total de la música sólo puede lograrse mediante su total organización. Esa nueva organización permitiría reconstruir la integridad, recuperar la fuerza... pero todo esto no puede hacerse eliminando al sujeto, como parece pretender la técnica dodecafónica, porque entonces la música se ve penetrada de una frialdad tal que pierde toda su esencia y se vuelve totalmente decadente. La radicalidad con la que la obra maestra técnica destruye el carácter estético, lleva a que la obra quede presa de la mera apariencia. Sin embargo la apariencia debe desaparecer porque la obra supera la existencia misma, y gracias a la desaparición de ese carácter aparente emerge su coherencia interior (en este sentido Schönberg y Stravinsky, aunque pueden ser considerados como opuestos, se acercan,

puesto que los sonidos seriales schönbergianos y los acordes tonales stravinskianos, representan diferentes grados de coherencia de una misma condición. Ambos ejercen, con sus diferentes técnicas, un dominio sobre el todo partiendo de lo atomizado, de modo tal que en los dos se plantea la aporía de la subjetividad, y la objetividad se plasma subjetivamente. En ambos compositores la música se convierte en una esfera por completo expresiva, plena de sentido, en la que el todo y las partes entrelazan sus diferentes caracteres.

La total liberación de la música permitió que adquiriera un dominio ilimitado sobre el material, y así la técnica dodecafónica, concentró ese dominio en el empleo de una serie de doce tonos que no proporcionara primacía a ninguno de ellos como para convertirlo en “sonido fundamental”, que lo aproximara a las relaciones tonales, aunque, a pesar de ello, la melodía se vuelve compacta y perfecta, y la idea temática, que en Schönberg se mantiene por la plasticidad, parece incompatible con la construcción formal, sobre todo porque se ha producido una emancipación con respecto a la simetría de los movimientos consonantes. La música posterior a Beethoven muestra el antagonismo entre la necesidad de confirmación de la tonalidad preestablecida, y la sustancialidad de lo individual. El Schönberg tardío considera como devenida la pretensión, propia de Beethoven, de determinar el ser musical partiendo de la nada, para luego determinarlo como devenir. Así, el avance musical significó diferenciación progresiva, aunque los esquemas tradicionales aún gozaban de un fuerte poder y permitían sutileza en los matices. La importancia del contraste mínimo es recuperada por Schönberg al proporcionar a los temas un carácter que los aleja del conjunto de la construcción armónica. El concepto de matiz ha de permanecer como elemento que mantiene en sí la riqueza de la variación. A través de la libre tonalidad penetró en la música la disonancia, sólo posible por su tensión con la consonancia, no por la eliminación de la misma, es

decir, que los nuevos acordes contienen una unidad totalmente articulada en sí misma y sus sonidos individuales mantienen esa individualidad aunque se unan para conformar el acorde. La disonancia es la manifestación de la tensión, del contraste, de la fuerza de la emancipación... éstos son un medio de protesta subjetiva que termina en objetivación, en dominación del dolor que manifiestan. El acorde disonante alberga en sí, como diferenciado, cada uno de los sonidos que contiene, por eso la sonoridad puede desplazarse desde la singularidad hasta la totalidad, o viceversa, recorriendo la estructura compositiva.

Reconstruir una gran forma se torna problemático por la posibilidad misma de conseguirlo a través de una técnica como el dodecafonismo, en la que la imposición de la serie coarta la libertad, por la utilización de un mismo elemento idéntico, que tematiza los ritmos y requiere de una simetría. La obra de Schönberg puede percibirse como un proceso que pone de relieve la dialéctica existente entre el momento expresivo y el momento de la construcción, y que no queda limitado por la objetividad. Precisamente las vivencias reales, las vicisitudes que la sociedad atravesaba en aquellos momentos, llevaron a que Schönberg planteara en sus obras el problema de cómo superar el vacío, de cómo la construcción musical ha de convertirse en expresión, pero en una expresión que no queda atada a los dictados del sufrimiento subjetivo. Se pone de manifiesto la pugna entre una objetividad enajenada y una subjetividad limitada, que carece de conciliación porque no puede producirse una exclusión de ninguno de los momentos. El compositor es ahora el encargado de crear un lenguaje en el que no sólo se ponga de relieve el poder expresivo de la música, sino que ésta pueda revelar su ser más íntimo a quienes sean capaces de acceder a la intrasubjetividad de su lenguaje. Es el compositor el que suaviza ese lenguaje, el que equilibra los elementos del proceso compositivo, sin considerar que el lenguaje creado por él es el único que puede ser

válido. El artista no puede eliminar los contrastes, no puede hacer que desaparezca esa relación, esa lucha entre la sociedad encadenada y el arte libre de cadenas, liberado de lastres.... en esa relación late una tensión germen de momentos creativos. Pero aquello que Schönberg consiguió , y por lo que destacó de manera inusitada, fue por navegar en un caos repleto de sonoridades nuevas, abordó la realidad musical de una manera radicalmente nueva.

Para Schönberg la obra de arte es un intrincado laberinto en el que, quien se adentra, quien recorre sus recodos, accede a su contenido esencial y se aleja de la sociedad represiva. La emancipación de la música no se consigue recayendo en la irracionalidad precedente, sino asimilando la composición libre a determinadas reglas que el oído crítico percibe y que son las que convierten a la música en dueña de sí misma, y protegen la experiencia musical para que ésta no se vea inmersa en ningún género de barbarie. La música recobra la consciencia de sí misma, así como el conocimiento, y la sociedad parece reconciliarse con el Expresionismo musical. El carácter rebelde de las obras de Schönberg proviene de un impulso que no acepta que la sociedad se proclame poseedora de la experiencia. Por medio del arte en general, y de la música en particular, Schönberg recupera, lleva a cabo la reconquista de la libertad para todo ser humano, logra que la dialéctica propia de la actividad creadora esté al servicio del hombre.

La música de Schönberg se desarrolla alrededor de la conciencia, gira en torno a la necesidad de reflexionar, mientras que la música tradicional eliminó toda relación con el pensamiento, se apartó del conocimiento eliminando la articulación entre sujeto y objeto. Sin embargo, la música del siglo XX asimiló en sí la contradicción, de modo que accedió al conocimiento inmediato de la realidad; la obra representa la crítica de la contradicción. El arte nuevo goza de un carácter gnoseológico porque atiende a esas contradicciones y porque ensalza la idea de la forma pero sin valerse de categorías

enjuiciadoras. Mientras que la obra de arte cerrada no admite ningún tipo de reflexión crítica por parte del espectador, representa el carácter mecánico de la obra, la obra fragmentaria libera la creatividad e insta al ejercicio crítico, a mantener una actitud activa frente a aquello que se nos presenta. En las últimas obras de Schönberg el papel otorgado al coro pone de manifiesto esa importancia del conocimiento, la obra se transforma en una fuente de sabiduría²⁰². La pretensión de los teóricos neo-objetivos de purificar la música de su elemento expresivo subjetivo romántico, sólo puede conducir a una disociación entre el sentido y la expresión... y ambos resultan necesarios para proporcionar consistencia a la obra, porque tanto el origen como la evolución de la música van mucho más allá del ámbito de la subjetividad, del sentido y de las intenciones... se afirma como un ser en sí que supera las tensiones sociales, a la vez que renuncia a la engañosa armonía dado que para ella no existe una humanidad ya realizada. La dialéctica del arte no es una dialéctica conclusa, sino una continua sucesión de problemas y soluciones, de preguntas y posibles respuestas; es una dialéctica que no se detiene, y a la que tan sólo la sociedad le pone trabas, así la tensión surge en la obra de arte ante los temores y horrores infundidos por la historia social. La obra absorbe la angustia y supera la inhumanidad del mundo por su fidelidad hacia los seres humanos. Se convierte en un enigma que proporciona respuesta a los enigmas planteados por la Esfinge, por el mundo, a los hombres. Se encuentra en las obras la pura contradicción: la resolución y el enigma, la claridad y las tinieblas... esto permite que las nuevas corrientes musicales no tiendan al olvido absoluto, al contrario:

²⁰² Afirma Adorno que los textos corales son de tipo meditativo. “Lo más instructivo en esta tendencia que pertenece a la música misma, son ciertos rasgos excéntricos, como el empleo de palabras antipoéticas de origen extranjero o el empleo de citas literarias como el *Jakobsleiter*. A esto corresponde una contracción del significado en la imagen misma, contracción producida por la técnica dodecafónica. En efecto, lo que constituye el “sentido” de la música, aun en la atonalidad libre, no es otra cosa que la conexión discursiva. Schönberg ha llegado hasta el punto de definir sin subterfugios la teoría de la composición como doctrina de la conexión musical, y a esto tiende todo lo que en música pretende tener un sentido, en cuanto va más allá de sí mismo como elemento particular y se integra en el todo, así como, de la misma manera inversamente, el todo encierra en sí la exigencia precisa de ese elemento particular” (*Filosofía de la Nueva música*, p.102-103).

pretenden traer al recuerdo aquello que permanece olvidado, más aún, lo oculto, pretenden desvelar la necesidad de un nuevo lenguaje para expresar lo inexpressable, lo absolutamente otro que permanece, aún, fuera de toda experiencia comunicable. ¿Hacia dónde lleva entonces el fluir de la música? Puede afirmarse, siguiendo a Adorno, que el origen de la música se encuentra bastante cercano al gesto del llanto: música y llanto “cierran los labios y dan libertad al hombre”. La música interior alberga en sí un sentimentalismo que recuerda “lo que la música verdadera puede precisamente concebir al margen de la locura: la conciliación. El hombre, que se abandona al llanto y a una música que ya no se le parece en nada, deja al mismo tiempo fluir en sí la corriente de lo que él mismo no es y que estaba detrás de las barreras del mundo de las cosas concretas. Con su llanto y con su canto el hombre penetra en la realidad enajenada. “Corran las lágrimas, la tierra me tiene de nuevo”; la música se comporta de acuerdo con esto. De esta manera la tierra tiene otra vez a Eurídice”²⁰³. La música se expresa a través de ese movimiento de retorno, de esa vuelta hacia el momento en el que el ser humano se apega a la tierra, al mundo, cuando percibe la muerte próxima. No se trata de un consuelo ante el presto final, sino de aprehender todo aquello que se ha sido, el fluir de la propia existencia.

Belleza: creación pura

El concepto de “lo bello” no constituye un concepto límite para el arte, puesto que requiere de su negación, de la disonancia como opuesto necesario. Y es que la belleza no sólo se percibe en una composición equilibrada, sino también en la tensión que subyace a esa armonía. Ambas categorías, la de “lo feo” y la de “lo bello”, son

²⁰³ *Filosofía de la Nueva Música*, T. W. Adorno, p.104.

dinámicas e imposibles de definir sometiéndolas a normas y reglas estrictas. En la dialéctica de lo feo está contenido el concepto de lo bello; la belleza nace de su oposición a lo feo, y se convierte en prohibición de prohibiciones, llega a ser a través de la renuncia a lo que en otro tiempo se temía. Pero el arte, al desasirse de consideraciones materiales y al elevarse por encima de las fuerzas de la naturaleza, permite que la obra, más allá de esa dinámica de lo bello y lo feo, se manifieste con sencillez, con claridad, diáfananamente. Y cuanto más absoluta sea la autonomía de la obra, cuanto más pura sea su forma, tanto más puede expresar el horror y transformar el miedo y la crueldad en formas bellas, de manera que el temor mítico de la belleza impregna las obras y domina la negatividad.

Lo bello constituye, en sí mismo, una antinomia, puesto que no puede renunciarse a su concepto, pero tampoco puede ser definido; el concepto de belleza emerge del conjunto del contenido estético. Esa imagen de lo bello como lo uno y lo diferente proviene de la liberación de la angustia ante el poder unificador de la naturaleza. Las obras devienen bellas por su lucha contra la pura existencia, y habrán de oponerse a toda actitud reduccionista que pretenda equiparar la belleza a mero formalismo. La formalización de lo bello es, como señala Adorno, un momento de equilibrio, pero tal equilibrio se ve destruido de manera constante debido a que lo bello, el brillo que de la belleza se desprende, representa lo temible, la pureza en exceso. Aquí se encuentra la irresistibilidad de lo bello, en la distancia con respecto a lo material y eficaz. Aunque no esté sometida a las leyes de expresión, la belleza expresa esa unión entre dominio de la naturaleza y añoranza de lo dominado que aún persiste en ese acto de dominio. Pero también está en ella la expresión del dolor, del sufrimiento y la necesidad de huir de todo ello y de acercarse a la muerte, pero no considerándola como un final, sino en tanto que mantiene cierta afinidad con la belleza, dado que, algunas de sus formas contienen

factores de muerte, y la propia belleza dejaría de tener poder sino existiera esa oposición, si se produjera algún tipo de reconciliación estética entre ambas. En la vida eterna es donde se encuentra la idea de la obra y la interacción de la misma, la dinámica totalidad de la obra de la que procede la belleza. La obra contiene en sí un juego de fuerzas que lleva más allá de lo mítico, exige una tensión constante que la eleva por encima de su desaparición. Las tensiones de las que nació el arte no pueden ser expulsadas, al igual que tampoco pueden serlo la sensibilidad de lo bello, y los compromisos del arte con la mentira. El arte no puede renunciar a sí mismo, a su esencia, porque sólo así pueden las obras de arte autónomas alcanzar, por su propia teleología, la belleza.

Resulta indispensable la reflexión sobre el concepto de “belleza natural”, que representa la fuerza con la que la obra de arte golpea lo natural. Las obras constituyen algo humano, y pertenecen al sujeto en la medida en que éste las transforma en idénticas a sí mismo. La belleza natural y la belleza del arte difieren ya no sólo en lo que respecta a la forma, sino en cuanto al interés que suscitan, aunque ambas necesitan de reflexión y meditación históricas, puesto que sin ellas no existe lo bello, es decir, que sólo una sociedad libre, no atada, puede centrar su atención en la naturaleza, en el paisaje, y vincular, a su vez, pasado, presente y futuro, poniendo de manifiesto cómo la naturaleza, cuando ilumina lo creado por los seres humanos, hace enmudecer la experiencia. El arte, aunque no es naturaleza, pretende hacer cumplir lo que la naturaleza promete, expresa tristeza, alegría, violencia, paz... en definitiva, insta a que el sujeto abra los ojos, a que perciba más allá de lo aparente. La ambigüedad de la que goza la belleza natural tiene su génesis, su núcleo, en la propia ambigüedad de los mitos, y es que la belleza natural, en tanto que presencia, es ya imagen, la naturaleza, en cuanto algo bello, no puede ser imitada, ni conceptualizada mediante algún lenguaje. Es

decir, que una duplicación en arte de cualquier manifestación de la naturaleza, haría que ésta perdiera su ser en sí, ese ser en sí en el que se satisface la experiencia de la naturaleza.

En las relaciones entre la naturaleza y lo no vivo, entre la naturaleza y las cosas, está contenida la sociedad entera, de la que surgen las diferentes percepciones, los contrastes, las semejanzas... la experiencia inmediata de la naturaleza, que no ha de desasirse del aparato crítico que la permite no convertirse en algo vacío de contenido y neutral. Es necesario percibir la calma de la naturaleza y sentirla, en silencio, no coartarla tratando de fijarla en conceptos, sino liberarla de su encierro, porque en la belleza natural está representando ese más allá donde la belleza aún es posible, ese pequeño ámbito más allá de lo aparente donde aún es posible la belleza.

¿De dónde brota pues ese sentimiento ante la belleza que se manifiesta en la tensa concentración contemplativa de la obra de arte? Es la continua percepción inconsciente la que apresa tal belleza en la tensión detenida de la obra. La belleza natural goza de una indeterminabilidad esencial que permite que emerja un brillo interior de aquello que es bello en sí. De modo que el arte imita la belleza natural y no a la naturaleza, y lo hace sin llegar a un objetivación, a pesar de que en la belleza natural existe un juego de elementos tanto naturales como históricos que se intercambian mutuamente. Por eso para Adorno la belleza natural no es otra cosa que “historia detenida”, “devenir inmóvil”.

El hecho de que la belleza natural contenga una indeterminación tal, no es razón para considerarla inferior, casi al contrario, esa indeterminación, tanto del objeto como del concepto, característica también de la música, antitética de cualquier determinación, permite crear los más profundos efectos, acercando la música y la naturaleza.

En la naturaleza y en la música la belleza aparece como un relámpago, que desaparece en el momento en el que se la intenta convertir en algo más firme, en una cosa²⁰⁴. Algunas de las aporías de la teoría estética provienen de esa indeterminación negativa del objeto que se produce en el arte, éste necesita de la reflexión filosófica que actúa a modo de intérprete para decir aquello que el arte no alcanza a expresar debido a la paradoja del objeto estético, y al enigma de su lenguaje.

¿Qué es entonces la belleza natural? Una huella; la huella dejada por lo no idéntico en lo que goza de una absoluta identidad. Es incierta, a la vez que representa la nostalgia y la promesa... el pacto que hace con la obra quien la contempla permite que ésta le hable y que, en la pura receptibilidad, la belleza natural adquiera una fortaleza que impida su aniquilación, que la acerque a la naturaleza que vive tierna y mortalmente en su belleza. La belleza de la naturaleza es lo más diferente de cualquier ley o norma que pretenda convertirse en principio rector. Conviene atender al tránsito de la belleza natural a la belleza artística, tránsito dialéctico al que subyace una dominación: la belleza artística es lo objetivamente dominado en una obra, aunque es capaz de superar ese dominio gracias al lenguaje artístico y al hecho de que las obras prolongan la esfera del dominio humano más allá de lo real. Es por eso por lo que las obras de arte, con su ser-en-sí no imitan la realidad, sino que anticipan lo no existente, aluden a la existencia de algo en-sí. La expresión pura de las obras de arte se acerca a la naturaleza cuando se libera de materiales y elementos humanos, de concepciones cosificadoras. Así, la expresión musical consigue, valiéndose de medios humanos, llevar a la realidad el lenguaje de lo

²⁰⁴ “La luna está muerta, muerta...” refleja la ambivalencia de los sentimientos de Crumb ante un acontecimiento externo, el primer viaje a la luna con tripulantes, llevado a cabo por el Apolo XI. Su estilo colorista, casi primitivo, recuerda el folklore propio de tradiciones étnicas y no occidentales. Los exóticos timbres, producidos por un banjo, un violonchelo eléctrico (un violonchelo amplificado por medio de un micrófono de contacto), los crótalos, un gong chino, los bongos, y la flauta alto (cuyas notas son más graves que las de la flauta normal en Do), proporcionan un aura de misterio. Además, las técnicas interpretativas de esta obra no son las convencionales, y convierten sonidos familiares en sonidos extraños. Y los patrones rítmicos no métricos, con duraciones aditivas, muy ornamentados, y melodías repetitivas, contribuyen a crear una exótica atmósfera musical.

no humano²⁰⁵. El lenguaje no conceptual del arte es una manifestación del lenguaje propio de la creación, una expresión que, cuanto más perfecta sea la obra, más insta a que el espectador se involucre en ella. El silencio de la naturaleza es el que el arte trata de transformar en lenguaje, en un lenguaje que nunca será preciso debido al abismo que existe entre la idea en sí y la idea de lo absolutamente indeliberado. Y es que la belleza de la naturaleza, la belleza de una obra, dice más de lo que es, adquiere su sentido y su plenitud cuando se acierta a descifrarla, pero sin que desaparezca por completo el enigma que subyace a ella. En la música del siglo XX, la máxima expresión se encuentra en la extinción última de los sonidos, los tonos brotan como si estuvieran desnudos de entre un denso entramado sonoro y se configuran siguiendo su tendencia interna. Aquello que las obras expresan es una manifestación diferente que acentúa lo irreal de la realidad, que enfatiza el aspecto más comprometido de la existencia, porque en ellas hay tanto de dinámico como de estático y enfrentan a los hombres con el estremecimiento, descienden sobre ellos sin estar afectados por el ámbito de las cosas. En las obras de arte hay algo que se manifiesta y no es sólo su posible perfección lo que las diferencia de la transitoriedad de otras manifestaciones, y de otros seres, sino que esa actualización es el brillo de un instante en su manifestación expresiva. Las obras genuinas han de tener en sí ese algo que no existe, ese atisbo de abismarse en un ser-otro aún sin prefigurar. Esa oposición de lo no existente como si existiese está poniendo de manifiesto que su existencia tiene que ser posible: es el deseo de la belleza de cumplir lo prometido, de ser fiel a su propio ser. Son los mismos elementos dispersos de lo existente, que en el obra se congregan, los que permiten la manifestación de lo no existente, y proporcionan a la obra la suficiente fuerza crítica para que reflexione acerca

²⁰⁵ “Es lo que sucede en las obras más auténticas de Anton Webern, cuya pura tonalidad, a la que se reducen en virtud de su sensibilidad subjetiva, se transforma en sonido natural; claro que el de una naturaleza elocuente, con lenguaje propio y no como imitación de un hecho natural” (T.W. Adorno, *Teoría estética*, p.107).

de la fascinación que provoca lo no existente, a pesar de no ser nada en sí mismo. Pero para experimentar el arte se necesita, precisamente, participar en ese instante de su reposo, en ese abismo de su ser-otro, en definitiva, adentrarse en un silencio que culmina en explosión, en tanto que forma de reacción: la obra se percibe así como un ente que es devenir y que muestra su tiempo interno. En las sonatas de Beethoven se aprecia ese carácter de la obra: hay un movimiento detenido que se eterniza en el instante, y ésta es la imagen artística, que no es inmóvil, ni arcaica, sino que late en ella la pluralidad de los procesos que la han convertido en imagen y la han acercado a la eternidad y, más aún, a la esfera de los sueños. Es decir, que la mediación del ser-en-sí proporciona un elemento subjetivo a las obras de arte, y éstas alcanzan una clarificación racional cuando tienen una conciencia verdadera de la experiencia empírica manteniendo una distancia, porque aquello que convierte a la obra en más de lo que es, es el espíritu, que es desvelado por la fuerza crítica²⁰⁶.

Ahora bien, también en la obra quedan resueltas las tensiones, porque para el tiempo estético esas tensiones se vuelven ficticias al neutralizar el tiempo empírico. Lo que perdura en la obra es su contenido, que proviene de su configuración, de su construcción, dado que las obras han de organizarse desde abajo. La construcción armónica de una composición musical se analiza de abajo hacia arriba para percibir el proceso constitutivo de cada acorde, para conocer esa interioridad que las obras ponen fuera, ese espíritu: es la manifestación de su esencia, un manifestarse esencial que no puede ser explicado mediante categorías descriptivas porque la obra procura una existencia secundaria, modifica la existencia real en la realización estética. Así, la pura

²⁰⁶ Adorno afirma que el arte ha de ser construido de forma dialéctica, ya que el espíritu habita en él, pero advierte que no ha de hacerse de tal manera que el arte lo posea como un absoluto o él sirva de garantía de algo absoluto, sino que las obras de arte “cristalizan entre ese espíritu y su opuesto” (...) “Si existe algo que pueda llamarse la característica envolvente de las grandes obras avanzadas, habría que buscarla en la irrupción del espíritu a través de su configuración” (T.W. Adorno, “La inmanencia de las obras y lo heterogéneo”, en *Teoría estética*, p.122-124).

y plena armonía estética sólo es alcanzable hasta cierto punto, dado que en lo denominado “armónico” también se encuentra un elemento de desesperación y de contradicción que rompe el equilibrio, aunque ese elemento resulta necesario para que la armonía goce de alguna relevancia estética, puesto que la armonía en sentido estricto es inalcanzable y su verdad es la disonancia, en ella está el ideal emancipatorio que permite el desarrollo y recuperación de la esencia del arte. Lo armónico, lo consonante, desplaza con suavidad la expresión, mientras que la disonancia contiene en sí el núcleo expresivo, y por ello se opone a la apariencia. Las notas expresivas que se ocultan en el arte son las que delimitan la frontera respecto de lo meramente aparente, y las que permiten penetrar en lo más hondo de las obras, acceder a la expresión de la cosa misma. La expresión se percibe así como un momento esencial del arte, imposible de ser conceptualizado, de ser integrado bajo un concepto, más bien se percibe como un compromiso en el que se objetiva lo “inobjetivable”, en el que el sujeto media para hablar de lo objetivo: tristeza, alegría, energía, deseo... el rostro de las obras es la expresión, que sólo muestran a aquellos que saben cómo responder a su mirada. Existe entonces un lenguaje artístico que goza de un doble carácter, es un constitutivo del arte pero, a su vez, también es un enemigo del arte, en tanto que expresa el temor de la subjetividad, delimitando la afinidad entre obra y sujeto. Ambos quedan involucrados en un ámbito en el que el sentimiento ante la naturaleza y la libertad es ambivalente pero necesario para la experiencia estética, una esfera en la que la expresividad desnuda la objetividad racional, permite que la obra se piense a sí misma, y que no esté sometida a una irracionalidad preordenada. La música pone de relieve ese carácter cuando abrevia de modo tal que evita cualquier añadido superfluo, cualquier adorno que interfiera en la apreciación de la sonoridad pura, de la interioridad de la composición. En la música se representa la plenitud de la experiencia de la vida exterior reflejada interiormente, y por

eso requiere de un “yo” fuerte, autónomo, que sea capaz de volverse críticamente contra sí mismo para romper con el letargo en el que queda sumido si acepta lo que se le presenta sin más. La expresión estética sirve de vehículo para la modificación, es como un grito que alivia el dolor y que lo pone de manifiesto, es un lenguaje que persiste y que siempre resultará aporético. Las obras, al entregarse a la expresión, llegan a conocer la expresión de lo que carece de expresión, perciben el llanto al que le faltan las lágrimas, porque el sujeto, aunque no pueda hablar de manera inmediata, puede hacerlo, y ha de hacerlo, a través de las cosas, reflejar en ellas su más sincero e intenso sentir. la estética tiene que reflexionar entonces sobre la imposibilidad de que la obra pueda ser entendida porque el estremecimiento que produce es el reflejo de su espíritu en las cosas, el esclarecimiento que recorre la realidad y se adentra en el ámbito de la imaginación. Ese espíritu, en el arte, lleva a cabo un doble movimiento: hacia lo que alberga en él y hacia lo que albergará en un futuro, vincula momentos esenciales para lograr el esclarecimiento. Pero las composiciones, a pesar de que su forma las asemeje al lenguaje, siguen gozando de un carácter enigmático, manifiestan algo difícil de apresar: “dicen, a la vez que ocultan”. Como apunta Adorno:

“Es evidente que el que no entiende la música se siente seguro de su carácter enigmático: no comprende el “lenguaje de la música”, sólo percibe un galimatías y queda pasmado no sabiendo a qué vienen tales ruidos; el carácter enigmático queda descrito por la diferencia que hay entre lo que él percibe y lo que percibe el iniciado” (*Teoría estética*, p.162).

Este carácter enigmático se revela en quien no es capaz de reconstruir los elementos de la estructura de la obra internamente. Aquél que no entiende aquello que se le presenta

recibe de ello una mirada muerta, vacía, pero a la vez inquisidora, interrogadora, que advierte sobre la profundidad y el abismo a los que hay que acercarse para comprender la obra. Esa comprensión se torna una categoría aporética, sin embargo, resulta necesario adentrarse en la obra, enfrentarse con el enigma que ella es y que se manifiesta y se oculta. La música constituye el paradigma: es evidencia y enigma al mismo tiempo. No se trata de disolver el enigma que ella alberga, sino de descifrar su configuración, para acceder así a su comprensión. Aunque seguirán permaneciendo en ella tendencias internas que son las que la convierten en algo infinito, las que contribuyen a mantener su enigmático carácter. El músico sigue los sutiles movimientos de la partitura y experimenta la tensión de la obra. El enigma supera el sentido de los momentos singulares cuando la representación interpreta el en-sí de las obras, porque con ello la obra de arte se libera de toda constricción de identidad. Ese carácter enigmático es el que hace que el arte se oponga a la existencia incuestionable de los objetos de la acción. Y cuánto más problemática es la red de categorías elaboradas por los hombres más se adentra el arte en el enigma, y más acerca a los hombres a la admiración ante lo extraño. Este enigma que late en las obras proviene de su quiebra: de que pretenden desmentir lo que pretenden ser. Su significado no constituye su esencia, y su pluralidad de planos alberga el enigma. Es el carácter enigmático el que contiene el espíritu de las obras, a la vez que en él se percibe la síntesis entre mimesis y racionalidad. El arte se ha liberado de su arcaica racionalidad, de la pregunta por su finalidad, para poner de relieve su enigmático carácter: cada obra parte del enigma y propone una solución. El carácter enigmático no es el último eslabón de las obras, sino la piedra angular a partir de la cual evoluciona la totalidad de la obra.

“¿Qué quiere decir todo esto?” Así interroga la obra a aquél que se haya aventurado en sus recovecos: en sus colores, en sus sonidos... es decir, en su universo. “¿Qué es todo

eso que acabas de percibir, todo eso que tus sentidos han apresado?”... es la pregunta por lo absoluto, que conduce hacia el carácter enigmático y hacia la cuestión acerca de la existencia o no de un sentido en sí mismo. La obra requiere de una conexión de sentido que insta a su vez a una objetividad, pero tal exigencia, en tanto que inalcanzable, pone de manifiesto que cada obra goza de un carácter enigmático cuya respuesta ha de darse de diferentes formas, lo que revela la engañosa promesa de unidad que el enigma propugna. ¿Dónde encontrar la solución al enigma de cada una de las obras? Si el enigma tiende hacia algún tipo de resolución, ésta sólo puede alcanzarse a través de la reflexión filosófica, de una racionalidad que interprete la obra, puesto que sin la reflexión el arte perdería parte de su ser-en-sí, de su auténtico núcleo constitutivo. La actitud crítica impulsa el desarrollo histórico y filosófico de las obras y elimina el carácter hermético propio de la evitación de la toma de conciencia. Hay que advertir que las obras son más de lo que en ellas queda organizado y mucho más que el propio principio de organización, dado que también contienen en sí la destrucción. La felicidad presente, de la que el arte es alegoría, subyace a la, en apariencia, perfecta organización, pero incluye la duda, la posibilidad de que tal felicidad carezca de existencia. La obra se eleva por encima del mero sujeto mediante su manifestación, mediante la recuperación de la naturaleza implicada en el proceso histórico, porque son más de lo que simplemente existe y tienen tanto de verdad objetiva como de necesidad de modificación y ampliación. La presencia de la obra manifiesta que lo no existente puede llegar a ser, la posibilidad de lo imposible, la realidad de lo que no es. Salvan lo que en la realidad no tiene cabida, trascienden la apariencia, y transgreden los límites. Por ejemplo ¿podemos percibir en la música todo aquello que los seres humanos no son y también lo que son? Fantasía, ficción, realidad... un elenco de elementos se unen para proporcionar al universo musical los pliegues imprescindibles para que conserve ese

necesario carácter enigmático, para que, aunque pueda mostrarse diáfana, mantenga un pequeño núcleo inaccesible.

ELLIOTT CARTER (1908)

A Mirror on Which to Dwell (1975), “Argument” (*Un espejo en el que pensar*) “Razonamiento”

Allegro agitato (♩ = 84)

The score is for the piece "Argument" from the opera "A Mirror on Which to Dwell" by Elliott Carter. It is marked "Allegro agitato" with a tempo of ♩ = 84. The score includes parts for Soprano, Flute Alto, Bass Clarinet, Bongos, Piano, Violoncello, Contrabass, and strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The instrumentation is complex, with multiple parts for some instruments. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include "mf", "pp", "f", "p", "mp", "fingers", "molto chiaro deciso", "ispettuoso", "acc.", "mf-pp", "f dramatically", and "meno f". There are also performance instructions such as "bring out (solo)". The score is divided into two systems, with a section marked with a circled '4'.

La obra conserva su propia autonomía a través de su aquí y ahora, y del recuerdo de lo posible frente a lo real²⁰⁷. La nueva música alcanza el encantamiento porque en ella la experiencia estética procede de algo que es espíritu, más que extraerlo de sí mismo, lo extrae de la posibilidad de lo imposible, de la felicidad prometida.

¿Dónde encontrar entonces algún criterio de conformación del arte? En la música el tiempo es irreconciliable en cuanto tal, y está alejado del tiempo empírico de manera que en un concierto los acontecimientos temporales exteriores a ese continuo musical quedan fuera de él y simplemente le rozan. El tiempo musical se detiene y continúa conforme a la secuencia musical. Los tiempos empírico y musical no fluyen a la vez, por esto los conceptos y categorías que conforman el arte resultan muy diferentes cualitativamente de las exteriores, aunque sí que penetran en ese universo exterior, y además ponen en relación el arte con la libertad. Puede el arte percibirse como “un mundo por segunda vez”, pero con numerosos elementos del primero, aunque este “mundo por segunda vez” representa una destrucción de la costumbre, y aún los rasgos diferenciados de la existencia para conducirlos hacia el sentido. Hay en la obra algo que procede del mundo, pero también una transfiguración de lo mundano, un apego al mundo y una separación de él. Las obras de arte gozan de un origen mágico, eran partes de una “praxis” que pretendía influir en la naturaleza, y se fueron separando de ésta

²⁰⁷ *Argument* es la segunda de las seis composiciones que Carter escribió para soprano y conjunto de cámara de nueve instrumentos basadas en los poemas de la escritora americana Elizabeth Bishop. Cada canción se vale de una combinación de instrumentos diferente, englobando a todos los instrumentos posibles. La idea principal del poema de Bishop, las imágenes correspondientes a una separación temporal y física vistas como reflejos de la alienación personal que divide a dos amantes, está proyectada musicalmente por medio de una textura caracterizada por componentes opuestos y que contrastan. La estructura general del poema sigue la oposición de tiempo y espacio, de amante contra amante, en un ritmo amplio que culmina al comienzo de la última de las cuatro estrofas de siete versos. La curva dinámica y formal de la música de Carter sigue la estructura del texto de una manera exacta. Esto resulta más evidente en la parte vocal, que proporciona un hilo de continuidad que traza la línea narrativa con fidelidad; las palabras que se repiten en el texto de Bishop se asocian, a lo largo de la obra, con las mismas notas. Las intensificaciones que se producen en el texto, se ven reflejadas en las líneas melódicas ascendentes, formadas por las notas más agudas de la voz.

conforme avanzaron en la racionalidad, conforme su dialéctica se alzó por encima del mito. Su forma constituye una unidad cuando no atenta contra lo ya conformado, sino que se desarrolla a partir de ello, la forma es la plenitud de los deseos entre los que se mueve la actividad subjetiva, así como el resultado de tal actividad. La obra se separa así del producto, y su concepto formal no se reduce a meras relaciones matemáticas que, aunque desempeñan un papel en la manera de proceder, no son forma, sino vehículos de la misma, constituyen un medio para la pre-formación de unos materiales que son considerados caóticos e incluso faltos de cualidades, por parte del sujeto que está distanciado de ellos y sólo pendiente de sí mismo. Por ejemplo, en el caso de la técnica dodecafónica, las obras con más organización por fases seriadas abandonaron, casi por completo, el medio de la diferenciación al que ellas mismas se debían. La “matematización” como método para una objetivación inmanente de la forma, contiene insuficiencias que se perciben a través del hecho de que sus esfuerzos se producen en fases en las cuales desaparece la evidencia tradicional de las formas, y el artista carece de una pauta o canon objetivo. Ese aspecto matemático no busca tanto manifestar el ser, como salvarse a sí mismo, garantizar su propia posibilidad. El movimiento intermedio del *Cuarteto de Cuerda* de Webern, op.28, compuesto a tres partes, pone de manifiesto las características estilísticas generales de la música dodecafónica del Webern maduro: extrema brevedad, amplitud en los intervalos, texturas transparentes y una escritura rítmica sencilla. Y también muestra la manera en la que explotó las características estructurales de la serie en su modo de componer. Las primeras doce notas de la parte perteneciente al primer violín proyectan la forma original de la serie, compuesta por tres tetracordos relacionados²⁰⁸:

²⁰⁸ Cada tetracordo presenta un segmento de cuatro notas, que corresponden a una escala cromática, ordenadas de forma diferente en cada tetracordo. Debido a que los tres segmentos cromáticos, cuyas notas graves son Si, Sol y Re#, respectivamente, dividen la octava en terceras mayores, las dos transposiciones



En la música, el concepto de forma se ve trasladado a la dimensión temporal, a la simultaneidad y pluralidad de tonos. La forma estética es la organización, más o menos objetiva, de cada uno de los elementos que se ponen de relieve en el interior de la obra como algo que sugiere y que goza de concordancia. Supone una síntesis de lo divergente y disperso, pero no violenta, que conserva los elementos esenciales de las contradicciones y divergencias, y despliega la verdad de la obra. Transfigura lo existente y se acerca a la libertad, y es aquello “en lo que la mano dejó sus huellas al pasar”, la huella del sujeto social, diferente de los procesos empíricos de conformación. Es la rebelión en contra de la secuencia musical que carece de razón de ser, es la rebeldía contra lo pre-crítico. Así, forma y crítica convergen, la forma hace que las obras de arte se presenten como críticas en sí mismas, contiene implicaciones críticas que la llevan a que ella deshaga las obras y las prácticas del pasado. La concepción de la obra como algo inmediato es negada por la forma, sólo ella las hace ser obras de arte, a través de la reflexión subjetiva sobre sí mismas que las constituye. No existe forma sin rechazo, sin negación, su penetración en el contenido la convierte en contenido sedimentado. La expresión emancipada, de la que surgieron las nuevas formas artísticas, supone una protesta contra los contenidos y formas protocolarias, esto las proporciona su substancialidad. En la dialéctica forma-contenido, aunque la forma siga siendo aquello que determina lo manifestado y el contenido aquello que se determina a sí

de la serie original a través de una tercera mayor, protegen la estructura de tetracordo desordenado de la serie original.

mismo, hay que tener en cuenta que todo lo que en la obra se manifiesta es tanto forma como contenido. La obra de arte logra su forma por medio del concepto de articulación, a través de la disposición de un todo en sus componentes, por ejemplo en la continuidad de las frases de una sinfonía integral, este grado de articulación de las obras determina su nivel de forma. La relación entre las partes y el todo, que constituye un aspecto esencial de la forma, y que se puede dar de una manera indirecta, pone de relieve que forma y contenido son recíprocamente inmanentes. La obra de arte se pierde en el proceso de búsqueda de sí misma, proceso al que la forma pertenece como un episodio. No parece existir “hilo de Ariadna” que nos guíe por el interior de las obras, lo cual no supone irracionalidad estética, sino que pone de manifiesto que la forma, la totalidad y la lógica de la obra están ocultas, y sus elementos anhelan la totalidad, pero para atravesar esa totalidad y avanzar más allá de ello hacia lo fragmentario. Esa necesidad de la forma se revela de un modo más fuerte en la dificultad de las artes más relaciones con el tiempo, como la música, ante todo por el problema del fin. La negación a concluir, la infinidad no-auténtica, se torna en un principio elegido de manera libre para la forma de proceder y la expresión. Esto hace que la unidad de las obras de arte sea una unidad de algo múltiple, sintetiza la unidad y alberga una multiplicidad. Y a pesar de esa división simplista de la obra en forma y contenido, se debe insistir en su unidad, y sí diferenciar entre materia y contenido. En la música su contenido es aquello que sucede, las situaciones cambiantes: motivos, variaciones, temas... tiempo y contenido aparecen como mutuamente esenciales, se requieren. El material es de lo que parten los artistas, aquello que se les ofrece y que les permite acceder a todo tipo de conexiones, acceder a un mayor desarrollo del todo. El concepto de material supone alternativas: trabajar con sonidos que pertenecen a la tonalidad conocida o eliminarlos y trabajar con derivaciones y modulaciones. Y la eliminación de las trabas entre géneros artísticos

proviene de la emancipación con respecto al concepto de forma artística. El compositor puede trabajar con un material heredado de la tradición, como la tonalidad, pero enriquecerlo gracias a una actitud crítica que le lleve al empleo racional de materiales autónomos y novedosos como la consonancia y la disonancia, el tritono, etc. La obra habla así por medio de la negación, de materiales emancipados. La creación artística presta atención a una cosa, y la convierte en más de lo que por sí misma es, y no ha de confundirse la intención con el contenido, puesto que una imposición de la intención bloquea el contenido, bloquea la intención subjetiva del artista. Es necesaria la incorporación del elemento reflexivo para paliar el inflexible rigorismo que pretenda descalificar la intención como momento de la obra, ésta, en tanto que no puede ser indiferente, goza de un significado y de una estructura, de un sentido que constituye un soporte objetivo para la intención de la obra. Ese sentido alberga en sí la tensión entre lo conceptual y lo no-conceptual, la tensión con lo poetizado (con el contenido). Tanto la tradición estética, como el arte tradicional pretenden determinar la totalidad de una obra como una conexión plena de sentido, en la que existe una recíproca acción entre el todo y las partes. Este sentido, fruto de la relación de los momentos, se percibe en el espíritu de las obras. Pero la exigencia de una configuración completa parece ir en contra del arte mismo, en el sentido de que exige, como elemento necesario, el caos: converge el dominio de los materiales y el movimiento hacia lo difuso, hacia lo no definido de manera nítida.

La reflexión crítica, inmanente (o inherente) a toda obra de arte, sensibiliza ante los momentos que fortalecen el sentido, y permite que éste no se perciba como algo producido simplemente por la obra. El sentido ha de ser algo más que una propiedad suya. El siglo XX percibió este hecho y lo hizo entrar en la estructura misma de la obra (por ejemplo Beckett, en sus piezas, está tratando sobre el sentido, desplegando su

historia, avanzando en una nada positiva). La emancipación de una obra con respecto a su sentido supone una cuestión estética: no implica una pérdida de su lenguaje, de su comunicación, tienen un sentido positivo: la falta de él. El contenido de tales obras es fruto de esa negación del sentido, puesto que tienen que mantener la unidad y el espesor que antes manifestaba el sentido. Pero, ¿al destruir el sentido se acerca a la cosificación? La línea de demarcación entre un arte auténtico y un arte oprimido se encuentra en que, en las obras realmente relevantes, esa negación del sentido se configura como lo que de negación hay en ella, mientras que en las otras aparece reflejada de una manera positiva y rigurosa, en el sentido de inflexible²⁰⁹. Aquella obra que niegue el sentido también se ve afectada en su unidad, así, el montaje une de nuevo las partes antes separadas, y se convierte en la antítesis de toda expresión espontánea cargada de emoción, como las corrientes impresionistas, en las que predomina un continuo dinámico que ensalza lo extraño y lo heterogéneo, y que derivó en una subjetivación de la objetividad que le acercó al movimiento romántico. Frente a esto, el montaje supone la negación de la síntesis y vacía los hechos prescindiendo tanto de la forma como del contenido²¹⁰. Pero la nueva música manifiesta su “pasión por los sonidos”, su deseo por utilizar

²⁰⁹ Para Adorno, un “fenómeno clave” de esto lo constituyen algunas composiciones musicales, como el *Concierto para piano* de Cage, en el que cobra sentido expresivo aquello que parecía carecer de él. A comienzos de la década de 1950 Cage empezó a introducir operaciones aleatorias en la composición de su música, aunque fue en los años inmediatamente posteriores cuando especificó de manera más precisa el marco de tiempo general y las notas. Así, *TV Köln*, escrita a finales de la década de 1950, fue una de las primeras obras en las que introdujo la indeterminación en la esfera de la interpretación.

²¹⁰ En este sentido, cabe aludir al escrito de W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en el que asegura que, con el movimiento dadaísta, la obra de arte pasó, de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, a convertirse en un “proyectil”. Empezó a chocar con todo destinatario, y adquirió una calidad táctil. Así, “favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo (...) De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa”. Benjamin considera que el cine corresponde a modificaciones de gran alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que vive hoy, a escala de la existencia privada, todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, así como a una escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo. (W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, §14, p.51-52).

ampliamente los tonos de la escala cromática. La idea e intención del montaje resulta incompatible con la de la obra de arte formada hasta el final. El montaje contiene ese elemento de “schock”, de “choque”, dado que es una acción contra la unidad orgánica. La relación entre el todo y las partes se asienta en la perfecta conjugación de lo ya dado con lo asimilado posteriormente por la obra, pero no en una determinación absoluta que defiende que nada puede haber fuera de contexto. El arte necesita de elementos que no procedan tan solo de la idea, sino que también sean contingentes y formen parte del paisaje, de la vida, de la existencia... en definitiva, que no estén sujetos a un orden determinado, para que, partiendo de la libertad, entren dentro del “continuum” estético. ¿Qué sucede entonces con las categorías de unidad y armonía cuando el sentido es criticado? El concepto tradicional de armonía deja de estar preordenado respecto de los detalles, su totalidad se rompe en la negación de los elementos constructivos. Aunque el principio armónico está en todo momento en juego, a pesar de estar desfigurado, porque el artista ha de contar con un determinado soporte, de lo contrario su creación carecería de la fuerza necesaria como para acceder al sujeto. La armonía se convierte en un momento, en el instante en el que los acordes musicales descansan en la consonancia. La obra no necesita de un “a priori” que la ordene y en el que quedar integrada, en su evolución hacia lo abierto parece perder algo de su ligazón interna, y gana en problematicidad y aporías, lo que la aleja de la monotonía. Las obras nuevas, siempre se ven acechadas por la posibilidad del fracaso, del no reconocimiento como tales obras. Sin embargo hay en ellas una enorme riqueza y profundidad, e incluso una armónica belleza natural (La aparición de las medidas del tiempo en Stockhausen recuerdan a una cadencia articulada perfectamente: una dominante estética y bien compuesta). Webern imprime en sus canciones algo que va más allá de la mera particularidad, y les proporciona un buen desarrollo, en el que se unen autenticidad y afirmación. Esta última

hace que sobre lo existente recaiga la posibilidad de su existencia artística, que se percate de la inmediatez de la obra y de lo que se transmite; con la música del siglo XX se inaugura la crítica hacia la fortaleza de la música tradicional. La crítica hacia aquello que se impone con una actitud de dominio triunfante. No se trata de eliminar cualquier residuo de la antigüedad, dada la necesidad del bagaje cultural, sino atender al nivel de la forma y evitar una inclinación del arte hacia intereses comerciales que eliminan, más aún, mutilan, cualquier atisbo de sensualidad y sentimiento en la obra. La pureza de la forma descansa en una relación negativa con lo idéntico, se va vaciando de lo idéntico a medida que se hace consciente de su identidad. La forma se constituye así como diferencia. Ya en el Clasicismo, que se considera el germen de la autonomía del arte, se produce una negación y un alejamiento de lo arcaico, que proporciona, no tanto una identidad entre particular y universal, sino un ámbito lógico-abstracto al que proporcionar una especificación.

Esto introduce la dialéctica sujeto-objeto, dado que la configuración puede ser objetiva o subjetiva. Es necesario atender a la relación sujeto-objeto en la medida en que la obra se ocupa de cosas que están ahí. La influencia que el sentimiento estético recibe de las emociones psicológicas más inmediatas, como ocurre con el concepto de “conmoción profunda”, no conoce las modificaciones de la experiencia real por la experiencia artística, razón por la cual los individuos se entregan a experiencias estéticas; en ellas el hombre se ve dominado por lo no conceptual, cercano a la cosa misma. Hay que diferenciar entre la subjetividad contempladora y el momento subjetivo del objeto (tanto en su expresión como en su forma). La obra goza de una objetividad lograda en su totalidad por la mediación subjetiva de todos sus momentos. La síntesis contiene lo múltiple, y también su negación, porque la obra muestra lo imposible como posible. La composición musical avanza hacia el sujeto para acceder a aquello que a él se le oculta,

puesto que el sujeto mismo no es lo definitivo. La subjetividad, a su vez, está oculta en la obra y llega a ser calidad estética mediante la objetivación, aunque el sujeto de la obra no debe reducirse por completo a su objetivación.

“De forma análoga a la constitución de algo dado en teoría del conocimiento, lo que aparece como objetivamente impenetrable ante el artista, como sucede muchas veces con los materiales, no es sino sujeto sedimentado; lo que es en apariencia lo más subjetivo, la expresión, es también objetivo porque la obra se elabora desde ella y la incorpora a sí misma, es finalmente una conducta subjetiva en que se imprime la objetividad. Pero esta reciprocidad del sujeto y del objeto en la obra, reciprocidad que no puede ser identidad, se halla en un equilibrio precario. Por su carácter privado, el proceso de creación de la obra es indiferente. Pero tiene también, como condición, un carácter objetivo, a saber, la realización de la legalidad inmanente. El sujeto consigue su parte en la obra de arte por el trabajo, no por la participación. La obra ambiciona el equilibrio sin poder llegar a adueñarse de él: es uno de los aspectos del carácter apariencial de las obras de arte. El papel del artista individual es el de ser instrumento de ese equilibrio. En el proceso de la producción artística se encuentra ante una tarea de la que es difícil decir si es la única que se propone; el bloque de mármol del que una escultura aguarda que se la extraiga a la luz, el teclado en el que espera una composición, son verosímilmente, respecto a esa tarea, algo más que metáforas”²¹¹.

²¹¹ T.W. Adorno, “Equilibrio precario”, en *Teoría estética*, p.220.

Por lo tanto existen, en el proceso de la producción artística, elementos que hacen que en ese proceso creativo vayan emergiendo nuevas tareas e intenciones que alcanzar. El artista aparece así como un “médium” entre un problema y una solución que se encuentra de algún modo escondida en los materiales, en una adecuada organización de eso que el artista tiene ante sí y con lo que construye y consigue que una potencialidad alcance la actualidad.

El arte goza de un carácter lingüístico que induce a la reflexión sobre el quién: ¿quién habla en el arte? No sólo el sujeto que crea la obra, sino también el que la recibe, que es un sujeto que se constituye a través del acto mismo del lenguaje de la propia obra, y a la vez es necesario para que la obra cristalice. En este sentido, la música expresa caracteres extraños del arte puesto que en ella habla un nosotros además de un yo, se percibe la unión de pluralidad e individualidad, sin que eso sea un impedimento para acceder a su núcleo expresivo. La fuerza y el poder de las obras musicales radica en que son capaces de hablar desde ellas, desde su individualidad, imbricando un nosotros (como sucede en la práctica coral), y se valen de la fantasía para trasladarse a un ámbito en el que son otras respecto de la existencia, por la negación concreta de esa existencia. La teoría del conocimiento llama a ese contexto una “ficción fantástica”, en el que se representa cualquier objeto sencillo no existente, pero que no puede lograrse si no es posible reducirlo a algo existente, puesto que, de lo contrario, el arte se percibe como una proyección sin vida de lo meramente existente. Pero la fantasía no se agota ahí, sino que es el dominio sin límites de las posibilidades que contiene una obra para proporcionar soluciones. No ha de separarse tajantemente entendimiento y sentidos, dado que la reflexión es capaz de fantasía, incluso el momento crítico de la reflexión, tiene su riqueza en tanto que autorreflexión de la obra de arte, que lleva a cabo modificaciones, ampliaciones... La mala reflexión es aquella que violenta la obra, que no tiene en cuenta

que cada obra constituye un complejo aporético, y que son las propias obras las que han de evolucionar y orientarse por una reflexión que respete su fuerza espontánea, que deje que la obra de arte manifieste sus impulsos y sus soluciones. Esto permite la libertad en medio de la determinación, porque no es posible eliminar las aporías del arte uniéndolo a la autoridad. Ni la obra ni el sujeto, tanto el que crea, como el que contempla, han de quedar doblegados o subsumidos bajo directrices autoritarias, porque entonces el individuo banal es el que se convierte en el más adecuado para, de alguna manera, juzgar las obras, el más alejado de la música sería el mejor crítico musical. Y sin embargo la música, y el arte en general, y su conocimiento, tienen un carácter dialéctico, si el que percibe la obra aporta mucho, mayor es la energía, la fuerza con que puede acceder y penetrar en ella, e incluso rebelarse contra ella, contra un excesivo formalismo o un exacerbado vaciamiento. La obra ha de ser consciente de su dialéctica interna para así suavizarse y distenderse, y también para afirmarse como absolutos: es la revuelta del arte, su rebelión contra sí mismo porque niega la cosificación que le es propia. Si el arte no tuviera en sí ese impulso de rebelarse contra sí mismo las obras quedarían ancladas en ser una simple cosa y no avanzarían más allá del mundo empírico.

Teoría del Conocimiento: teoría de la obra de arte

¿Es la experiencia de las obras de arte algo vivo? La obra se convierte en un ser viviente desde el momento en el que entra a formar parte de una experiencia estética. Al penetrar en la obra ésta comienza a hablar, y se torna movimiento, cobra un sentido no estético, un equilibrio que se alcanza a lo largo del desarrollo en el que van surgiendo los diferentes antagonismos propios de la obra. Un análisis de la obra deberá captar los elementos de su proceso pero sin reducirlos a supuestos elementos originarios. Así se

podrá percibir que las obras de arte son devenir y no sólo ser, es decir, que gozan de una continuidad que procede de sus momentos singulares, momentos que necesitan de la obra para acceder a la completitud. Se percibe aquí una dinámica inherente a la obra de arte que, en su culminación, se asemeja a la experiencia sexual, en el momento en el que el modelo originario y viviente se ve modificado, al igual que sucede con la imagen de la persona amada. Este dinamismo, que también está presente en las relaciones entre las obras, no acepta las definiciones verbales porque la obra sintetiza momentos y elementos no idénticos, discordantes, encontrados...

Su unidad puede definirse como un instante “mágico” (en el sentido de enigmático). Las obras necesitan de lo que aún está sin formar, de ahí su carácter procesual, para evitar vacíos en su forma, y en esa reciprocidad entre lo formado y lo no formado se encuentra uno de los núcleos que conforman su dinámica. El carácter procesual de la obra se emprende contra todo lo exterior, contra aquello que simplemente existe, aunque sea afirmativa, la obra de arte también es polémica en sí misma, e iría contra su esencia el ser conservadora porque en su estructura late la necesidad de modificación, el distanciarse del mundo empírico, la crítica de aquello que está embargado por la falsedad y la miseria.

El proceso en que consiste la obra procede de la relación entre el todo y las partes, a su vez, constituye un devenir, puesto que tanto el todo como las partes no pueden ser suprimidos. La totalidad de la obra es algo que se hace, que se construye en un proceso paulatino que no integra todas sus partes, que no contiene en sí todos esos centros de fuerza que tienden hacia el todo, puesto que algunos de los momentos individuales pueden negarse a acomodarse a una totalidad que ha sido preformada previamente. Una divergencia tal puede abocar a la obra al silencio, puede favorecer el que su desarrollo sea equivalente a su destrucción. Sin embargo, la evolución de la obra debe ser un

despliegue enriquecedor, en el que queden imbricados tanto elementos externos como internos. Como señala Adorno, en el arte hay que diferenciar entre lo hecho y su génesis, su proceso, su hacerse;

“las obras de arte son lo hecho que ha llegado a ser algo más que lo simplemente hecho” (p.236).

Las obras reaccionan, se comportan, no son algo inerte y carente de sentido, gozan de unos presupuestos, aunque no han de deducirse de ellos. Las obras de arte se perciben entonces como el resultado de un proceso, como el momento de reposo de ese proceso: como un centro de fuerza, de fuerza expresiva y sensitiva. La estética debe penetrar en ellas, en cada obra singular, en cada uno de esos centros de fuerza para abrirlo desde dentro y hacernos ver, en esa explosión, que la obra se dirige hacia aquello que está más allá de sí misma, que avanza enfrentándose a lo banal. En el caso de Webern, esa dialéctica entre lo universal y lo particular se traslada a la lucha de lo universal en medio de lo particular y produce una ruptura de la invariabilidad de las categorías universales, dado que un concepto universal del arte no vale de mucho para una obra concreta; la idea “general” de arte es fruto de una conciencia a-crítica, excesivamente simple, que no tiene en cuenta la antinomia de que el arte no es el supremo concepto de sus géneros, la antinomia de lo puro y lo impuro... el hecho de que existe un proceso de degeneración en el arte que lo aproxime a cosas que están fuera del ámbito estético.

El arte no queda diluido tan solo en sus obras, de lo contrario dependería de su concepto mismo, el artista trabaja en algo más que la mera obra en tanto que objeto o documento, trabaja en ella para despertar esa conciencia crítico-reflexiva con la que el espectador debe enfrentarse a la obra, aunque siempre permanezca ese núcleo enigmático necesario

para que tenga fuerza, poder expresivo. Es esencial, para percibir el arte, percibir la extrañeza de éste con respecto al mundo, cada obra contiene en sí una dinámica que es su lenguaje, su modo de expresión, su manera de fijar lo que no puede unificarse. Consiste en una especie de lenguaje en la medida en que sus elementos se van unificando a través del devenir, se produce una unidad sin palabras, porque las obras dicen lo que sus palabras no llegarían a expresar. En la música, un acontecimiento puede convertir en atroz y desgarrador un desarrollo anterior, aunque éste no lo fuera. El análisis estético y técnico de las obras consiste en acercarse al enigma del arte, en formular como problemas, por ejemplo, las composiciones musicales, porque una interpretación adecuada constituye un trabajo inacabable exigido por la propia obra. Existe una intensidad que procede de la mayor o menor fuerza de los detalles, que instan la construcción y composición, y que adquieren claridad por el todo. Los acordes de una sonata trascienden la estructura y se tornan incommensurables, por la estructura misma. ¿Qué está implicado en el concepto de la obra de arte? Este implica lo logrado, lo conseguido, porque a pesar de estar emparentada con lo difuso, una obra de arte conseguida es la que tiene una forma que procede de su contenido de verdad y no rechaza a aquello por lo que llegó a ser, ese proceso del devenir que la caracteriza. Pero ese contenido de verdad de la obra requiere de una lógica que reflexione sobre sí misma y que permita responder a la cuestión acerca de porqué puede una obra ser llamada bella. Aquí se encuentra la rebelión de la obra contra la superficial separación entre lo particular y lo universal, porque ella integra sin violentarlo, lo divergente, avanza más allá de los antagonismos de la existencia pero sin negar en ningún momento el hecho de que existen.

La obra acabada llega a ser lo que es en virtud de un proceso, porque en ella está contenido el devenir, y los momentos de reflexión, de interpretación y de crítica. Para

Adorno, la perspectiva desde la que ha de ser considerada una obra debe contener tanto lo absoluto como los diferentes eslabones que forman la cadena para acceder a él. La emancipación del sujeto en el arte equivale a la emancipación de la autonomía de ese arte. En la música hay un elemento no conceptual, un cambio, una articulación²¹²... determinados por sus medios propios, mientras que su contenido se logra por la totalidad de las determinaciones que ella misma se proporciona y que tiene en sí un atisbo de esa resistencia del espíritu ante el poder desatado, un atisbo del sentimiento de lo sublime²¹³.

Fortaleza del arte o arte como fortaleza

La fuerza y el poder que el arte ha ido adquiriendo descansa, en buena medida, en la búsqueda de la libertad y en la necesidad de emancipación del sujeto, de un sujeto no sólo creador, sino también social, inmerso en unas estructuras y contextos que pueden o no favorecer esa emancipación. El carácter social del arte siempre ha estado presente y ha influido en el contenido de las obras, en tanto que éstas han estado relacionadas con la realidad empírica. El arte se opone a la realidad social cuando se hace autónomo, en el momento en el que critica a la sociedad porque no acepta las reglas vigentes y se estructura conforme a una ley inmanente. Esa fuerte resistencia social del arte es lo que lo mantiene vivo, lo que le proporciona los elementos necesarios para que se convierta en una expresión artística. En la música aparecen como sombras las contradicciones y los movimientos de la sociedad, y es desde ella desde donde hablan pero ya diferenciados de esa realidad que está como embrujada, desencantando lo encantado, y

²¹² Para Adorno, las obras de arte valen tanto más cuanto más articuladas estén, es decir, “cuando nada muerto ni nada informe queda en ellas; cuando no hay ningún terreno que no haya sido recorrido por su configuración”. Una mayor configuración supone una mejor consecución de la obra, a la par que el despliegue de la obra supone la perduración de la vida, de su dinámica inmanente.

²¹³ Asegura Adorno que tanto Bach como Beethoven manejaron los materiales de forma perfecta, aunque lo hicieron en diferentes dimensiones.

encantando lo desencantado. Se produce una reflexión doble, que avanza, por un lado, hacia el ser-para-sí de la obra, y por otro, hacia la relación obra-sociedad. Aunque también existe el principio del ser-para-otro, que es el principio del intercambio, tras el cual se esconde el dominio. Este principio hace que el interés por descifrar la obra desde una perspectiva social lleve a una convergencia entre arte y sociedad en lo que respecta al contenido de la obra. El arte se transforma en un esquema de la práctica social y se muestra como una revolución en sí mismo, la sociedad lo penetra y desaparece dentro de él, a la vez que él trata de integrarse en la sociedad para negarla, para llevar a cabo la función crítica, así el texto de un coro de revolucionarios, puesto en boca de obreros sin trabajo y que había de ser malamente cantado, intentaba, hacia 1930, desempeñar el papel de la consciencia como nunca antes lo había hecho. Y en Kafka, el lenguaje que utiliza, concreta la afirmación de que la forma constituye el lugar del contenido social de las obras de arte²¹⁴. El sujeto artístico es así un sujeto social, puesto que en las categorías artísticas laten las de la emancipación social, la liberación de convenciones y controles sociales. En la estructura de la obra quedan reflejadas las luchas y relaciones sociales, por ejemplo, en la tragedia la sociedad aparece con una mayor autenticidad cuanto menos sea el objeto de una intención explícita. La crítica social del arte accede a él desde dentro, evoluciona internamente conforme lo hacen las formas estéticas mismas. La obra de arte auténtica contiene en sí un concepto crítico de la sociedad que no es compatible con el que la sociedad querría que se tuviera sobre ella, para así continuar siendo como es. La expresión de cada obra se convierte en el fermento social de su autonomía, y sus momentos más críticos son los que ponen de manifiesto la

²¹⁴ El 17 de diciembre de 1934 Adorno escribe una carta a Benjamin acerca de Kafka, puesto que ambos escribieron sendos trabajos sobre él: “Querido Benjamin: Permítame que en un vuelo –pues Felicitas está a punto de quitarme el ejemplar de su Kafka, que sólo he podido leer dos veces de principio a fin– cumpla mi promesa y le diga unas pocas palabras al respecto, más bien para expresar la espontánea gratitud que se ha apoderado de mí ante él que porque crea poder comprender por completo, o acaso “juzgar”, este impresionante torso. No lo tome por una arrogancia de mi parte si empiezo diciéndole que nunca antes he sido tan plenamente consciente como ahora de nuestra coincidencia en los puntos filosóficos centrales (*Apéndice documental*, texto 41).

falsedad de la sociedad. Y cuando la reflexión teórica incluye el arte dentro de sí, éste parece quedar subordinado a ella e imbricado en las relaciones de poder, aunque también esa reflexión teórica impide la caída del arte en la vulgaridad, y en la apariencia estética como satisfacción sustitutoria que implica opresión. En lo vulgar del arte aparece, nuevamente, la huella de lo reprimido, y es eso lo que debe ser borrado del arte porque impide la dialéctica de la obra. El arte es también “praxis”, debido al hacer que requiere cada obra, en el momento en el que se descifra una obra de arte con una mayor profundidad, deja de oponerse de manera absoluta a la praxis, y se percibe en ella que es más que la mera praxis, porque en su separación de ella, se aleja de la falsedad propia de lo práctico, e incita la participación del espectador, lo incluye en la dialéctica praxis-obra, con la finalidad de que tenga una conducta reflexiva, una actitud cognoscente, que es la que la obra autónoma espera de quien la percibe de forma adecuada. Los individuos son más que una persona “empírico-psicológica”, adquieren una nueva relación con la cosa, una relación más rica y plena, que no queda satisfecha con el mero entusiasmo, puesto que se produce un cambio de conciencia que lleva a un cambio de la misma realidad. Ahora bien, todo esto se pierde en una sociedad en la que los individuos han olvidado la costumbre de reflexionar y pensar más allá de sí mismos, que consideran superfluo todo aquello que queda fuera de sus vidas porque no se les ha enseñado a valorarlo e incluso se les ha inculcado que no lo necesitan. Al extenderse esa actitud de barbarie, se tiene la falsa y nefasta creencia de que la cultura y el arte no gozan de ningún sentido, ni tienen cabida alguna en la existencia del ser humano, al no ser prácticos no sirven para conservar la vida. Sin embargo, las necesidades culturales descansan en motivos no sólo estéticos, sino reales, las vivencias subjetivas del ser humano se equilibran con la expresión emocional de las obras, y también se modifican

conforme la autonomía interna de éstas²¹⁵. Así, la eficacia de las obras no descansa en la praxis, sino que existe un compromiso que se convierte en una fuerza productiva estética.

“En el compromiso, algo que en la obra de arte, y en otros muchos terrenos, está cerrado en sí mismo sale afuera a causa de su utilización y dominio crecientes (...) La inmanencia de las obras de arte, su distancia casi *a priori* del mundo empírico, no existirían sin la perspectiva de un estado real modificado por una praxis consciente de sí misma. En *Romeo y Julieta*, Shakespeare no hizo ciertamente la defensa del amor sin defensas familiares, pero si no existiera el deseo de un estado en que el amor ya no estuviera mutilado ni condenado por la fuerza patriarcal ni por ninguna otra, la realidad de los dos amantes íntimamente compenetrados no encerraría esa dulzura que los siglos transcurridos después no han podido superar, la utopía sin palabras y sin imágenes” (p.322).

Ninguna obra de arte puede llegar a ser socialmente verdadera si no lo es también en sí misma, debido a que hay una dialéctica entre “lo social” y “lo en-sí” de las obras de arte, que se manifiesta en la estructura misma. Por esto la obra de arte goza de un doble carácter: constituye una realidad autónoma, pero también es un fenómeno social.

²¹⁵ En este mismo sentido de la necesidad de que exista una educación, en este caso en el ámbito musical, Stravinsky advirtió acerca de la difusión de la música: “La propagación de la música por todos los medios es, en sí, una cosa excelente; pero difundirla sin precauciones, proponiéndola a diestro y siniestro al gran público, que no está preparado para comprenderla, es exponer a ese mismo público a la más temible saturación. Los tiempos en que J.S. Bach hacía alegremente un largo viaje a pie para ir a escuchar a Buxtehude han pasado. La radio nos trae hoy, a cualquier hora del día o de la noche, música a domicilio. El auditor moderno no necesita hacer más esfuerzo que el de oprimir un botón. Pero el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En música, como en todas las cosas, la inactividad conduce, poco a poco, a la anquilosis, a la atrofia de las facultades. Así entendida, la música termina por ser una especie de estupefaciente, que, lejos de estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De modo que el mismo agente que tiende a que se ame la música, difundiendo cada vez más, no obtiene a menudo por resultado sino que pierdan el apetito aquellos a quienes quisiera despertar el interés y desarrollar el gusto” (I. Stravinsky, *Poética musical*, 6ª lección, “De la ejecución”).

Aunque el reconocimiento del arte como hecho social no ha de llevar a determinar sociológicamente el lugar que éste deba ocupar. Porque cualquier decreto en contra del arte hace que vuelva a surgir su pleno derecho a existir. Cuando una obra de arte nace ya está contradiciendo la afirmación de que su nacimiento era imposible, y está luchando contra la absoluta barbarie social. El fenómeno estético es un hecho social y una realidad estética. La música “ambiental”, cuando excita, y cuando suprime el silencio, está negando el aburrimiento creado por el abominable mundo de las mercancías. La vida de esa obra musical no se encuentra en la metronomización, en las reglas intemporales que racionalizan la interpretación, sino que está en la historia de las obras, y en el cambio de sus interpretaciones, en el logro de un mejor fraseo y una mejor sonoridad que conllevan una comprensión y una definición más adecuada de la obra, que abren el espacio a la oscilación individual de los intérpretes y a esa vitalidad de la obra.

Nos encontramos así con que la “tonalidad” sería, como afirma Adorno en sus escritos sobre Beethoven, un intento de someter la música a una especie de lógica discursiva, a una conceptualización universal, de manera que las relaciones entre acordes idénticos signifiquen siempre lo mismo para éstos, es una “lógica de las expresiones ocasionales”, mientras que el concepto de disonancia se convierte para Adorno en la mejor definición de la Modernidad. Concepto este al que atribuye dos significados; por una parte se presenta como un sinónimo de colisión, de desgarramiento, como una consecuencia de la relación antagónica entre universal y singular. Por otro lado, supone una unidad más elevada que la unidad consonante, dado que proporciona cabida a lo diverso, sin otorgarle funcionalidad respecto de los acordes tonales, siendo así símbolo de una unidad no niveladora. En el pensamiento de Adorno, la disonancia musical es la expresión de la disonancia social, de la disonancia existencial, que se caracteriza por el

dolor y por el sinsentido, por la soledad, cuando se emancipa de la consonancia. Lo que la disonancia musical expresa se debe al hecho de que la disonancia consiste en yuxtaponer sonidos divergentes careciendo de mediación, con una total ausencia de reconciliación. No se trata de la disonancia del Romanticismo, en la que se produce una alteración del orden, una subversión del sentido concebido abstractamente. Nos encontramos ante una “disonancia absoluta”, no relativa a la consonancia, que es perfectamente concebida por Schönberg, el cual, para Adorno, es quien llevó a cabo la emancipación de la disonancia con respecto a la consonancia. Así, cuando Schönberg alude a la emancipación de la disonancia, está haciendo referencia no sólo al abandono de su preparación y resolución, sino también al uso del intervalo de segunda disminuida, en el cual el sentido no se encuentra integrado en la unidad del acorde. Por ello advierte que, en su método de introducción de disonancias por adición de terceras, aparece la tendencia de suavizar las disonancias mediante la disposición muy abierta de los sonidos del acorde. Para Schönberg la tonalidad no constituye algo natural derivado de “unas leyes eternas” del sonido, sino que es algo devenido, un producto del trabajo del compositor con el material musical, y un producto de la familiarización del oyente con las consonancias. La tonalidad no da cuenta de la disonancia, por eso ha de ser sustituida por otro sistema más unificador que también dé razón de la disonancia y no la conciba como una mera desviación respecto a la consonancia, como algo simplemente “irracional”. La propuesta de Schönberg plantea emancipar la disonancia respecto de la consonancia y proporcionarle un valor en sí, para lo cual retoma el impulso iniciado con Wagner (y ya con Bach), que parte del acorde básico cuatriádico, que incluye el intervalo disonante de séptima. En esto consiste, abreviadamente, la tesis desmitificadora de la tonalidad de Schönberg. En contra de Hindemith y de los partidarios de la naturaleza y de la eternidad de las leyes tonales, Schönberg asegura que

sus reglas y leyes no son una explicación de la naturaleza del sonido, sino un producto cultural, devenido históricamente del trabajo con el material. El compositor no pretende negar con su crítica a la tonalidad el hecho de que haya leyes naturales y eternas del sonido, sino poner de relieve que la tonalidad las ha reducido de forma arbitraria. Así como en Adorno no hay sólo una crítica temporal o relativa, sino una “crítica inmanente”, del mismo modo Schönberg no propone la atonalidad como algo ocasional sino como el cumplimiento de una necesidad del sonido. Y siguiendo esa misma línea de pensamiento, Adorno no rebatirá la forma sonata y la tonalidad como inadecuadas para reflejar y expresarla sociedad del siglo XX, sino como inadecuadas en sí mismas. Es decir, que la actualidad de la filosofía no se va a encontrar tan solo en la capacidad de ésta para dar cuenta de la actualidad, sino en poder detectar sus propias insuficiencias por medio del método del análisis inmanente.

Esto permite que la disonancia en la atonalidad ya no sea concebida como desviación respecto de la consonancia, tratamiento propio de la tradición musical, sino como algo en sí. Para Adorno atonalidad no se limita sólo a expresar la Modernidad, un “estado de cosas”, también denuncia ese estado de cosas. El elemento de crítica se encuentra en el Schönberg atonal puesto que no renuncia a la unidad de forma absoluta, renuncia a una unidad cerrada sistemática. El Expresionismo de Schönberg le lleva a no renegar de la unidad, y con ello su música no se reduce a una simple protesta resignada, sino que denuncia la insuficiencia de la contradicción expresada, advirtiendo de su superación: una unidad distinta, no estructural, cerrada, sino relacional. Además, tanto Adorno como Schönberg aseguran que la ruptura con la obra cerrada no es intención del sujeto, sino que proviene de la evolución objetiva del material neutro de la acción del sujeto, y dado que la materia artística constituye un sedimento de la historia y de la sociedad, entonces al seguir la coherencia de la materia se expresa la sociedad, de ahí que la

“discusión” del compositor con el material sea también una discusión con la sociedad. Adorno asegura que la estructura musical, tiene que ser la forma de los impulsos miméticos y no un esquema contrapuesto apriorísticamente a ellos. Esto lleva a Adorno a centrarse en la escritura musical, y a advertir que una de las grandes aportaciones del atonalismo ha sido el tratamiento del timbre como factor independiente, como elemento expresivo, así como la melodía de timbres (*Klangfarbenmelodie*) constituye un logro del período expresionista, en que la sonoridad instrumental aparece como el estrato intacto de que se nutre la fantasía del compositor. La técnica, la estructura, es expresiva en sí misma, pero no se absolutiza. El signo estético es significativo en su materialidad misma y en su técnica, de ahí que las dimensiones constructiva y expresiva no puedan concebirse dualmente, ni tampoco la primera como vehículo de la segunda, razón por la cual Schönberg ha llevado a cabo, según Adorno, la emancipación no ya sólo de la disonancia, sino de la música, ideal que ya se encontraba de algún modo anticipado en Beethoven y Brahms²¹⁶. La concepción adorniana se aleja de la dualidad arte-filosofía, y en su lugar defiende la conmensurabilidad de ambas esferas, de lo estético y lo filosófico-racional. La disonancia supone la culminación de la polifonía para Adorno, supone su más auténtica realización, y más cuanto más pura sea, cuanto más independiente sea de la consonancia. La polifonía sólo podía realizar plenamente su esencia al renunciar por entero al acorde, y esto es lo que Schönberg consiguió con su método de composición con doce notas que se relacionan únicamente entre sí. Los acordes disonantes de Schönberg permiten que los sonidos sean tratados como voces, polifónicamente, integran los sonidos individuales en su diversidad y no en función de

²¹⁶ Johannes Brahms (1833-1897) empezó su producción musical con una inspiración poética que recuerda al Romanticismo temprano (según E.T.A. Hoffmann se hizo llamar “el joven *Kreisler*”). Al mismo tiempo, también siente una gran admiración por Beethoven, así como por la disciplina artesanal del Barroco (Bach, Händel, Scarlatti). Escribe primero grandes sonatas con estructura clásica y espíritu romántico, lo cual se percibe en el *Opus 1*, con las variaciones sobre un tema popular de Zuccalmaglio (*Verstolen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein*) como Andante y con la evocación romántica en el Intermezzo de la *Opus 5* (*Apéndice documental*, texto 42).

un sistema, de modo tal que su unidad es superior a la de la consonancia, que no admite determinadas combinaciones de sonidos. Esta disonancia independizada de la consonancia representa para Adorno la unidad de lo diverso en cuanto diverso. En el contrapunto schönbergiano la pluralidad de las voces queda liberada del esquema a priori del acorde. Encuentra aquí Adorno el modelo en el arte de lo que busca en el conocimiento esto es, la unificación u organización de lo diverso en constelaciones y no de forma abstracta. En la atonalidad el contraste entre los sonidos es el que conforma la unidad, y ese contraste surge de la diferencia, nace de respetar la diferencia, la pluralidad, los acordes disonantes acogen todo sonido que contienen, y lo mantienen como sonido diferenciado²¹⁷. Adorno mantiene una concepción progresista del arte, lo que le llevó a privilegiar la música de Schönberg, en tanto que afín a la evolución y desarrollo de las artes en el siglo XX.

En Beethoven percibe Adorno el intento de desarrollar el sentido musical, esto es, el contenido propio de la música, a partir de la tonalidad (a la par que la controvertida técnica dodecafónica, lejos de pretender sustituir la tonalidad, suponía una superación de la universalidad y subsunción de las relaciones tonales). Los *Preludios op.39*, compuestos por Beethoven en 1789, constituyen un ejemplo de la construcción de la tonalidad, una experiencia fundamental que Beethoven incluyó en sus obras completas²¹⁸. El proceso compositivo beethoveniano es una negación constante de lo

²¹⁷ Desligados de toda referencia tonal, melódica o mítica, al oyente le da la impresión de estar ante un conjunto de puntos inconexos. Pero no es así, los sonidos desligados de toda referencia a priori, están unidos en pequeñas células, que organizan todo el discurso mediante el método de la “variación motivica”. La unidad en la atonalidad no es estructural a priori, sino articulatoria. Una vez más tenemos el concepto de constelación, que Adorno define muchas veces como articulación: una unidad de lo diverso, pero no abstraída de lo diverso, sino “en” lo diverso.

²¹⁸ Como en ocasiones se ha afirmado, Beethoven entró en escena en un momento favorable de la historia. Vivió en una época en la que cundían nuevas y poderosas fuerzas en la sociedad humana, fuerzas que le afectaron de forma intensa y que se dejaron sentir en su obra. Al igual que Goethe, Beethoven era hijo del tremendo cataclismo que se fraguó durante todo el siglo XVIII y terminó por estallar con la Revolución Francesa. Históricamente, la obra de Beethoven se eleva sobre los convencionalismos, géneros y estilos del período clásico. En virtud de circunstancias externas y de la fuerza de su propio genio, transformó esta herencia y se convirtió en la fuente de muchos de los elementos característicos del período romántico (*Apéndice documental*, texto 43).

limitado, de aquello que meramente es, insta a que el material declare su esencia. Los intervalos, como el intervalo de octava, van más allá de sí mismos, y los diferentes movimientos y secciones son también constitutivos de la tonalidad, así como de la expresión, que está mediada por el lenguaje y su momento histórico, por eso en cada uno de los acordes de Beethoven parece estar contenido el todo, lo que posibilitó, en cierta medida, la emancipación definitiva de lo singular en el estilo tardío. El posible vínculo entre la filosofía de la nueva música y Beethoven, se encuentra en que la nueva música no es una mera búsqueda de lo nuevo en tanto que nuevo, sino que supone una descomposición y crítica de la tonalidad, del mismo modo Beethoven también critica la tonalidad, en la medida en que, aunque dentro de la tonalidad, trata de evitar la repetición de determinadas fórmulas, de ciertas figuras o sonidos repetidos que no hacen sino infundir un sentido primario a las obras. Precisamente esto se aprecia en las variaciones beethovenianas (sobre las cuales Adorno esbozó una pequeña teoría), en estas composiciones Beethoven consigue un máximo de caracteres diferentes con el mínimo de medios compositivos. El tema es tratado de forma similar a la paráfrasis, y la estructura del bajo continuo se mantiene constante²¹⁹, al igual que la secuencia armónica. Las variaciones se acentúan mediante el ritmo y los elementos sinfónicos y dinámicos, a la vez que se mantiene uno de los caracteres contenidos en el tema para proporcionar algún tipo de organización a la forma. Beethoven fue capaz de expresar la calma a través del movimiento: hay una abreviatura sinfónica del tiempo en la que se aprecia la tensión, tal como Adorno percibe en la *Séptima Sinfonía*²²⁰, aunque es en la

²¹⁹ Esto no es válido en el caso de las Variaciones *Diabelli*.

²²⁰ Así elabora Adorno una teoría de los “tipos” y de los “caracteres” beethovenianos, en la que afirma que los tipos son en buena medida independientes de los tipos formales, existiendo un tipo intensivo y otro extensivo, en los cuales, en la relación de la música con el tiempo, se persigue algo por principio diferente. El tipo intensivo pretende una contracción del tiempo, se trata del tipo clásico o sinfónico, mientras que el tipo extensivo pertenece a la época intermedia tardía, aunque también a la clásica. La sustancia del tipo extensivo se encuentra en la abdicación ante el tiempo y en la “configuración” de esta abdicación. Los caracteres, por su parte, se encuentran más separados entre sí, no obstante, Adorno advierte que una especie de división de toda la forma produce unidad. Los “caracteres” beethovenianos

Novena Sinfonía donde mejor puede advertirse la intención crítica del compositor, puesto que esta obra constituye una “reconstrucción” del Beethoven clásico, y su estilo tardío es de índole crítica²²¹. El motivo épico de Beethoven es un motivo crítico, que manifiesta la no satisfacción con la totalidad lograda, “acabada”, el conocimiento de que el tiempo tiene más poder que su sincopación estética.

“El tema de la *Novena* es estático; he observado el genial truco con el que, mediante la simple secuenciación de los dos compases conclusivos, se lo introduce en la dinámica. Pero el sentido de la forma en Beethoven es tan

son en buena medida independientes de los tipos, pero según la teoría de Rudolf Kolisch, cada carácter tiene su “tempo” absoluto. Los caracteres son probablemente las protoimágenes que después se liberan en el estilo tardío. Es en la *Novena* donde en cierto sentido está el intento de unir el tipo intensivo y el extensivo, el estilo tardío los contiene a ambos: es bajo todo punto de vista el resultado del proceso de desintegración que el estilo extensivo representa, pero abarca en el sentido del principio intensivo los fragmentos que de él brotan. Adorno esboza una teoría del tipo extensivo tomando como objeto de análisis el *Trío con piano*, op.97, la larga retención de algunas notas graves, sin calderón, con ondulaciones, los momentos no de tensión sino de demora... ponen de manifiesto que la música quiere “quedarse ahí”, lo cual resulta muy característico del estilo del Beethoven intermedio tardío, con excepción de las sinfonías *Séptima* y *Octava*. Las tensiones anteriores pierden ese carácter de tensión y se convierten en valores expresivos. Precisamente, en el *trío con piano*, op.97, encuentra Adorno elementos para una teoría de tipo extensivo. “Las notas críticas de la sección de dilatación fa-la-mi (y luego, correspondientemente, en la continuación mi bemol-sol-re) son los intervalos iniciales del tema principal, que entonces arranca. Con esto y con las octavas acentuadas del piano se obtiene la más densa coherencia temática. Pero, al mismo tiempo, dado el carácter disolvente de la dilatación, la inmanencia de la forma, la progresión del tema, se disuelve. Se aproxima al *recitativo*. Se logra una suspensión de la progresión y de la unidad, mientras simultáneamente la unidad temática se *retiene* estrictamente (de un modo auténticamente dialéctico). La forma respira. Esta retención es el momento propiamente hablando épico. Pero es un momento de autorreflexión de la música: ésta mira en torno a sí. En el tipo extensivo la música de Beethoven llega a algo parecido a la autocontemplación. Trasciende su desalentado ser-en-sí-mismo: la *ingenuidad* de que precisamente adolece la obra maestra redonda, cerrada, que hace ver que se crea a sí misma y no está “hecha”. La perfección en una obra de arte es un elemento de apariencia al que se opone la autocontemplación del tipo extensivo (...) la música se trasciende a sí misma” (T.W. Adorno, “Fase temprana y clásica”, en *Beethoven. Filosofía de la música*). Así, la orientación del tipo extensivo de Beethoven es la del recuerdo, la música no adquiere su sentido en el presente contraído, en el instante, sino sólo como música ya pasada, y aquí es donde se encuentra ese carácter *épico* que Adorno percibe en esta música.

²²¹ “A pesar de su con todo considerablemente más rico aparato, las sinfonías beethovenianas son en principio más simples que la música de cámara, y eso precisamente explica las diversas reacciones de los oyentes en el interior del edificio formal. Por supuesto, no era una cuestión de amoldamiento al mercado; en todo caso, tenía que ver con el precepto beethoveniano de “arrancarle al hombre fuego del alma”. Las sinfonías beethovenianas eran, objetivamente, arengas a la humanidad que, mostrándole a ésta la ley de su vida, querían llevarla a la consciencia inconsciente de esa unidad que de otro modo permanece oculta a los individuos en su difusa existencia (*Apéndice documental*, texto 44).

infalible que al final del primer movimiento lo vuelve a corregir (¡homeostasis!). Termina con el tema literal justamente allí donde éste realmente acaba”²²².

El primero de sus movimientos muestra ya elementos de un estilo instrumental nuevo, que se disuelve en solos, “desvinculado”, al comienzo del desarrollo. A partir de un material básico, la sinfonía teje en el tiempo lo no-idéntico, a la par que descubre la identidad en lo en sí mismo divergente y diferente, esta integración estética de la textura sinfónica es percibida como el esquema de la integración social, dado que la música, en la medida en que se planifica y se racionaliza, deja de ser sonido inmediato y se vincula a las circunstancias sociales (de hecho Adorno advierte, muy adecuadamente, acerca del hecho de que la forma sinfónica es destruida por la radio, es descompuesta por la radio puesto que, en la medida en que suena, contradice lo que la sinfonía misma era. La experiencia que sustenta el espacio sinfónico no es posible en una habitación privada, sus condiciones acústicas no toleran un sonido que es más grande que el individuo). Y si se quiere avanzar en el despliegue de la obra es necesaria la crítica, necesaria ante obras de una envergadura tal como la *Missa solemnis* de Beethoven, cuya unidad es de un carácter diferente al de la imaginación productiva de obras como la *Heroica* o la *Novena Sinfonía*²²³. Va más allá de la forma tradicional de la misa, a la que añade la

²²² T.W. Adorno, “Vers une analyse des symphonies”, parágrafo 252.

²²³ En su análisis sobre las sinfonías de Beethoven, Adorno hace referencia a la *Heroica* (3ª Sinfonía), asegurando que el primero de sus movimientos es el más clásico y, en cierto sentido, el más romántico. Los acordes introductorios son esquemáticos (acordes acentuados al final de la exposición), y hay una gran riqueza de figuras en la exposición. Dadas las extraordinarias dimensiones, algunos acordes conductores se usan como aglutinantes, característica casi exclusiva de Beethoven. El movimiento aparece definido por el papel que desempeña cada figura, por su función sintáctica (incluidas también la ambigüedad, la duda..., que mantienen una tensión dinámica). Además, en la conclusión del primer movimiento la idea original del tema secundario reaparece como último acontecimiento temático del movimiento, es en cierto sentido, reivindicado. Ese tema contiene el núcleo del motivo de la frase consecuente que le sigue en la exposición tras la interrupción. Debido a las grandes dimensiones de la obra, Beethoven requiere de medios especiales para proporcionar cohesión: no sólo los acordes conductores y las modulaciones, los frecuentes acordes sincopados o que forman pseudocompases, que cumplen una función doble, y que forman campos de resolución, sino que también prolongan la tensión o la encauzan, en el centro del desarrollo, hacia su cima. Para Adorno en el *Finale* de la *Heroica* el compositor buscó la síntesis distintiva dado que, en un sentido formal, necesitaba un contraste con el

riqueza de la composición secular, se vale de un método de combinación y agitación excepcionales, los motivos emergen constantemente idénticos y la forma se ve desintegrada al ejecutarse a modo de concierto, además, el momento trascendente de la *Missa solemnis* no hace referencia al contenido místico de la transustanciación, sino a la esperanza de vida eterna para los hombres.

“El enigma que plantea la *Missa solemnis* consiste en su posición a medio camino entre un modo de proceder arcaico que sacrifica implacable los logros beethovenianos y un tono humano que parece ridiculizar precisamente los medios arcaicos. Ese enigma, la vinculación de la idea de lo humano con una sombría renuencia a la expresión, quizá se pueda descifrar suponiendo que ya en la misma *Missa* es rastreable un tabú por el que luego se caracteriza su recepción: un tabú sobre la negatividad del ser-ahí como sólo cabría deducir de la desesperada voluntad de salvación de Beethoven. La *Missa* es expresiva allí donde aborda la salvación, allí donde literalmente la conjura; la expresión queda ahogada principalmente allí donde en el texto de la misa se mencionan el mal y la muerte, y precisamente con el enmudecimiento atestigua la inminente preponderancia de lo negativo; desesperación por la renuncia a dejar que ésta se pronuncie”²²⁴.

Así, lo fracturado estéticamente en la *Missa*, esto es, el rechazo de una configuración patente, a favor de una pregunta por lo que aún es posible, formulada con una severidad kantiana, tiene su correlato con las grietas abiertas que se manifiestan en los últimos cuartetos. Y el espíritu de la música de Beethoven, dado que Adorno mantiene que el

primer movimiento, pero al mismo tiempo no quería quedar por detrás de la vinculación con ese primer movimiento.

²²⁴ En “Obra tardía sin estilo tardío”, T.W. Adorno, escrito en 1957.

espíritu de una obra de arte radica en su contenido de verdad, y no en lo que significa o pretende, se encuentra en el segundo tema del *Adagio* de la *Sonata en re menor op.31 n°2*, trasluce en él un carácter de autenticidad que trasciende toda apariencia estética. Es la trascendencia de una manifestación respecto de su apariencia, es el contenido estético de verdad, que está en la apariencia, pero que no es apariencia. Y es por esto por lo que en la música se percibe la pureza de su dominio sobre la naturaleza, y su historia se desenvuelve a lo largo del inevitable despliegue del dominio sobre la naturaleza como dominio de sí misma, su instrumentalización no puede verse separada de su asunción de significado. De este modo la música, con su carácter efímero y su fugacidad,

“es precisamente la glorificación. Es decir, la incesante aniquilación de la naturaleza. Pero Beethoven ha elevado esta figura a la autoconsciencia musical. Su verdad es precisamente la aniquilación de todo lo individual. Él compuso hasta en sus últimos detalles la fugacidad absoluta de la música. El fuego que según su palabra –dirigida contra el llanto– debe encender la música en el alma del hombre, el entusiasmo, es el “fuego, el fuego que consume a la naturaleza”²²⁵.

Así, la belleza en el arte se aproxima a la apariencia de la paz real y, en tanto que forma de conocimiento, en tanto que goza de un carácter cognoscitivo, el arte ha de conocer la realidad, y trascender ese conocimiento de lo empírico considerado como ser, acceder a la esencia misma. En el arte se encuentra la manera de salvar el abismo entre sujeto y objeto, trasciende a ambos y emerge más allá de sí mismo.

²²⁵ De esta manera concluye Adorno en “Humanidad y desmitologización”, dentro de *Beethoven. Filosofía de la música*, párrafo 370.

CAPÍTULO V

Filosofía musical

La concepción de la forma musical como una estructura “abierta”, susceptible de ser influida por todo tipo de elementos externos, dio lugar a la consideración y utilización de nuevas posibilidades y diversas perspectivas a la hora de componer. Una nueva obra artística supone la creación de un mundo hasta entonces inexistente, pero en el siglo XX nos encontramos ya no sólo ante innovaciones estructurales, con radicales e inteligentes cambios en el lenguaje y en las formas, sino que se percibe la visión renovada de unas concepciones generalmente opuestas a las admitidas con anterioridad, y que pretendían revolucionar los fundamentos mismos de las consideradas, hasta ese momento, como unas cualidades inmutables del arte musical. Ya Verdi, Bellini, Rossini²²⁶, Donizetti²²⁷, Wagner, Debussy, Puccini o Strauss, entre otros, introducen y anticipan algunas de las innovaciones sin las que la revolución de principios del XX quizá no hubiera tenido

²²⁶ El afianzamiento del arte lírico se produjo con Rossini, quien, entre 1810 y 1818, escribió más de catorce obras que se incluyen en el género de ópera bufa. La mayoría de ellas constituyen una renovación del género, puesto que aunque la ópera bufa rossiniana toma determinados elementos y procedimientos de la ópera bufa de los siglos XVII y XVIII, se aprecia claramente una diferencia considerable entre las composiciones de Rossini y aquellas que le sirvieron de modelo. El arte lírico que precede a Mozart es todavía formal, y no fue hasta después de él que se introdujeron procedimientos musicales y dramáticos que hicieron posible un desarrollo más completo de algunas de las cualidades creadas por Pergolesi o Cimarosa. Y ese desarrollo es aún más apreciable en el caso de la ópera romántica y de la denominada “gran ópera” (en la que compositores como Weber, Havély o Donizetti lograron crear personajes reales y exponer situaciones de forma concreta), así como en la ópera bufa a partir de las obras de Rossini. Es en *El barbero de Sevilla* (1816) donde Rossini mejor delimita a sus personajes de un modo concreto, dado que los sitúa en un plano humano y familiar que no debe nada a las convenciones éticas de la ópera del siglo XVIII.

²²⁷ La obra maestra de Donizetti, continuador de Rossini en el ámbito del arte lírico, es *Don Pasquale* (1844), que pertenece al género cómico. En él encontramos las mismas características propias de los compositores líricos del siglo XIX. De manera tal que reserva los “grandes temas” (mitológicos e históricos) así como los “grandes personajes” históricos, para sus óperas serias, y en el género cómico sitúa su drama y sus personajes en el plano de lo cotidiano, de lo más habitual. Ejemplo de ello es *L’elisire d’amore* (1823), y en *Don Pasquale* va aún más lejos, dado que presenta un desarrollo musical y escénico que carece de toda idea de caricatura, y manifiesta un sincero humor real, un entretenimiento dramático y una gran inspiración musical. En esta obra, que constituye una síntesis del género, Donizetti hace uso de todas las innovaciones de sus predecesores y las transforma en nuevos elementos, proporcionando espontaneidad y frescura a la composición.

semejante importancia y desarrollo. Obras como *Pelléas*²²⁸ y *Wozzeck*²²⁹ han sido reconocidas por sus innovaciones en el ámbito del lenguaje musical, además de por el hecho de que constituyen una síntesis de muy diferentes géneros que pueden parecer incompatibles para quien no sea capaz de entender los diversos elementos que constituyen la obra en su unidad sintética. En el caso de la ópera hay que tener en cuenta que uno de sus principales valores se encuentra en la representación, en el arte de la interpretación, que forma parte integrante de la obra misma.

En este sentido, las dos óperas de Alban Berg (*Wozzeck* y *Lulú*)²³⁰, constituyen la máxima expresión del carácter de las obras líricas del siglo XX, dado que en ellas se encuentra la más completa síntesis de los elementos y recursos expresivos de la historia de la música dramática. Tras asistir a la representación de “Woyzeck”, de G.

²²⁸ Estrenada en 1902. Los numerosos críticos de *Pelléas* (tanto sus partidarios como sus detractores), han logrado poner de manifiesto una gran cantidad de detalles, de elementos y de características particulares que esta ópera de Debussy se diferencie de forma radical de toda producción operística anterior. Aunque no dejan de encontrarse en ella rasgos e influencias de compositores como R. Wagner. Desde el preludio de *Pelléas* se pueden escuchar agregaciones propias de la armonía wagneriana, estos acordes del inicio constituyen la armadura armónica de toda la obra, y en ocasiones aparecen bajo la forma de acordes de novena, que también son muy abundantes en la música de Wagner. También la técnica del “leitmotiv” la toma el autor de *Pelléas* de Wagner, de manera que desde el preludio se oye un tema que desempeñará un importante papel a continuación, y desde el principio de la segunda escena del primer acto (que se desarrolla en el castillo de Arkel), se oye otro tema que tendrá su función primordial en el gran aria de Arkel en el cuarto acto. Es necesario advertir que aquí el leitmotiv tiene una extensión determinada y presenta un contrapunto en relación a: 1) su propia inversión; 2) el otro leitmotiv (escuchado en el preludio); 3) la inversión de los tres primeros sonidos de este otro leitmotiv (que se escucha en el bajo). Pero la originalidad de *Pelléas et Mélisande* se encuentra en la extraña ambigüedad de su situación dentro del ámbito del arte lírico en general, así como en el hecho de que la única ópera de Debussy parece estar escrita para probar la imposibilidad misma de escribir una ópera.

²²⁹ Estrenada en 1925.

²³⁰ En su *Historia de la ópera*, René Leibowitz asegura que “la segunda ópera de Berg, *Lulú*, cuyo libreto reúne dos tragedias de Wedekind; *Erdgeist* y *Die Buchse der Pandora*, acentúa aún más las cualidades dramáticas y musicales contenidas en *Wozzeck*. La diferencia entre las dos obras es bastante grande: en la primera, las formas de las diversas escenas, definidas por su contenido y su carácter, se prestaban a una articulación musical que salvaguardaba esa “fragmentación” y la realización gracias a tipos formales tomados de la música instrumental; en la segunda ópera, se da un desarrollo riguroso del destino de los personajes, desde el punto de vista dramático. El resultado de ello es que el elemento principal de la articulación musical es la voz humana que, por una parte, se recrea en formas específicamente vocales (arias, recitativos, números de conjunto) y que, por otra parte, está sometida a tratamientos aún más variados que en *Wozzeck*. Así Berg aprovecha aún más las posibilidades de la música dramática. La continua alternancia de todos los modos posibles e imaginables de canto constituye la característica esencial de *Lulú*. Las numerosas *coloraturas* de la línea vocal del personaje de Lulú expresan la esfera irreal en la que se mueve, con un virtuosismo increíble, la extraña heroína del drama” (*Historia de la ópera*, séptima parte: “La ópera en el siglo XX”, capítulo XXI).

Büchner²³¹, en 1914, en Viena, Berg se interesa por este drama para componer una ópera. La historia se centra en el soldado Wozzeck, quien es acosado por uno de sus superiores (el capitán), por un doctor, a cuyos experimentos se somete para conseguir pequeñas cantidades de dinero con la finalidad de poder mantener a su amada María (prostituta) y a su hijo, y por las visiones que le inspiran sus propios y fantásticos sueños. María es seducida por un tambor mayor, y Wozzeck, convencido de su infidelidad, apuñala a María y a continuación se suicida, ahogándose. No es tanto la continuidad de la acción como la significación simbólica y mítica de los personajes lo que, tanto Büchner como Berg, ponen de manifiesto. El capitán aparece como símbolo de la moral filistea y temerosa, el doctor encarna al espíritu demoníaco, hostil a las aspiraciones del ser humano, el tambor mayor representa la brutalidad, y María es una víctima de la pobreza. Por su parte Wozzeck encarna a los oprimidos, a los pobres (palabras que repite durante toda la obra, y sobre las que Berg compone uno de los principales motivos de la ópera), se trata de un ser primitivo, inocente, que sufre la miseria y asume la responsabilidad de esa miseria. Ama a María con pasión y con cariño, pero termina matándola llevado por los mismos motivos que le inspiraban su amor. Tras haber consumado el crimen, desea purificar su alma suicidándose en el mismo estanque en el que había lavado el puñal con el que asesinó a María. Así, en *Wozzeck*, se fusionan elementos míticos y realistas cuya significación central e instinto dramático se encuentran en el soldado Wozzeck. Además, Berg concentró la acción (sin cambiar el texto), reduciendo las veinticinco escenas del drama original a quince, agrupadas en tres actos. Cada acto tiene su específica función según el esquema tradicional (exposición, desarrollo, catástrofe), lo cual proporciona una unidad dramática, aunque en el ámbito de la estructura musical esta misma unidad había de ser

²³¹ Georg Büchner (1813-1837), generalmente clasificado entre los “románticos alemanes”. Autor de diversos dramas, entre ellos *La muerte de Danton*, *Wozzeck*, y una comedia, *Léonce y Léna*, también dejó *Lenz*, un relato extraordinario de una locura que se hace consciente de sí misma.

lograda sin recurrir a la tonalidad. *Wozzeck* se nos presenta como un “drama musical” cuya unidad musical se debe a la unidad temática, al proceso de variación y a las transiciones en las que se perciben las principales técnicas de la Escuela de Schönberg. Los numerosos cambios de decorado requeridos por el desarrollo de la acción dieron lugar a que Berg compusiera bastantes intermedios sinfónicos que trató a modo de fragmentos independientes, esto es, con una entidad propia, que permite que tanto la continuidad dramática como la unidad musical se perciban con mayor facilidad. De este modo, la preocupación dramática del compositor lleva a que la música de ópera se convierta en una “música pura”, o más bien en la expresión musical de una situación dramática. Y precisamente la escena final en la que el canto de los niños provoca un desgarrador efecto, evidencia la fuerte concepción dramático-musical del compositor. En sus dos óperas A. Berg manifiesta la tendencia general y común de las obras del siglo XX (por medio tanto de la suspensión de las funciones tonales clásicas como de la técnica dodecafónica), superando el pasado con nuevos medios del lenguaje musical, aunque indudablemente fue Schönberg quien propugnó e introdujo la verdadera renovación, es en él en quien encontramos esa reivindicación de una libertad compositiva, y esa rebelión contra los cánones y parámetros establecidos, esa necesidad de emancipación del individuo, reivindicada por la filosofía de Adorno, se expresa en las obras de Schönberg. El dramático espíritu que reside en el proceso de creación permite a Adorno tomar a este compositor como paradigma del artista cercano a los ideales frankfurtianos. La creación schönbergiana hace que la realidad dramática y la realidad sinfónica se vean proyectadas de forma simultánea y se fundamenten recíprocamente sentado las bases para posteriores innovaciones²³². Con *Moisés y*

²³² En *Erwartung* Schönberg basa la arquitectura musical en procedimientos de variación y desarrollo, así como en yuxtaposiciones inmediatas y directas de un mismo motivo. Y, al contrario que la acción de *Erwartung* que, reducida al mínimo, se mueve en una esfera de ansiedad, la acción de *Die glückliche Hand* se mueve en un ambiente de delirio y de pesadilla. El carácter de revolución, propio de Schönberg,

Aarón²³³ Schönberg establece una presentación contrastada de los acontecimientos musicales y escénicos, dando lugar a un discurso musical y dramático de gran intensidad, tensión y variedad, inimaginables sin una concepción original y novedosa, se vale de todos los descubrimientos y recursos expresivos propios del arte lírico, pero los supera mediante nuevas aportaciones, de manera tal que creó una de las obras dramáticas más importantes. Los análisis de Adorno sobre Schönberg ponen de relieve lo injusto de considerar imposible la representación e interpretación de las obras de Schönberg y de los miembros de la Segunda Escuela Vienesa, puesto que las tentativas y las nuevas realizaciones constituyen un germen para sucesivas creaciones que conducen más allá de las formas.

Adorno encuentra en I. Stravinsky la contrapartida a Schönberg, dado que la principal característica del primero es la “restauración”, el regreso a las formas tradicionales para con ello conseguir trazar un ciclo en la música²³⁴, de manera tal que la obra retorne a su principio, y es conforme a esta idea como Stravinsky desarrolla su *Poética musical*, su “hacer” en el orden de la música. Él mismo aseguró en la primera lección de su *Poética*, refiriéndose a Schönberg, que

contenido y velado en su anterior obra, irrumpe con una fuerza y con una violencia extremas. El drama contiene también numerosos elementos simbólicos, y efectos escénicos de toda clase, de modo que el delirante ambiente de la obra se pone de manifiesto de una manera más evidente que en *Erwartung*.

²³³ Su estreno mundial tuvo lugar el 6 de junio de 1957 en Zurich.

²³⁴ Así, el propio Stravinsky asegura “mi ópera *Mavra* ha nacido de una simpatía natural por el conjunto de tendencias melódicas, por el estilo vocal y el lenguaje convencional que yo admiraba cada vez más en la antigua ópera ruso-italiana. Esta simpatía me guió espontáneamente por el camino de una tradición que se creía perdida, en el momento en que la atención de los medios musicales se había volcado hacia el drama lírico que no representaba ninguna tradición desde el punto de vista histórico y que no respondía a ninguna necesidad desde el punto de vista musical (...) La música de *Mavra* se atiene a la tradición de Glinka y de Dargomisky, pero yo no he pensado por nada del mundo en renovarla. He querido solamente ejercitarme, a mi vez, en esa forma vida de ópera bufa que convenía tan bien a la novela de Pushkin sobre la que me basé. *Mavra* está dedicada a la memoria de aquellos autores, quienes, estoy seguro, no habrían reconocido por legítima una manifestación tal de la tradición que ellos crearon, a causa de la novedad del lenguaje que mi música habla, cien años después de sus modelos. Pero he querido renovar el estilo de esos diálogos musicales cuyas voces habían sido cubiertas y despreciadas por la confusa batahola del drama lírico. Era necesario que transcurrieran cien años para que se pudiera reconocer la frescura de esta tradición que seguía viviendo al margen del presente y en la que circulaba un arte saludable, muy a propósito para despejarnos de las miasmas del drama lírico cuya enfática seriedad no podía disimular su vaciedad” (“De la composición musical”, 3ª lección, en *Poética musical*).

“cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre la música de Arnold Schönberg (para citar el ejemplo de un compositor que evoluciona sobre un plan esencialmente distinto del mío, tanto por la estética como por la técnica), cuyas obras han provocado a menudo violentas reacciones o sonrisas irónicas, es imposible que un espíritu honrado y provisto de una real cultura musical deje de notar que el autor de *Pierrot lunaire* es cabalmente consciente de lo que hace y que no engaña a nadie. Ha creado el sistema musical que le convenía, y en ese sistema es perfectamente lógico consigo mismo y perfectamente coherente” (*Poética musical*, lección 1ª, “Toma de contacto”).

Para Stravinsky, la finalidad esencial de la música, y su sentido más profundo, no es otro que el de promover una unión del hombre con su prójimo y con el Ser, de ahí que los elementos sonoros no constituyan la música sino al organizarse, y esta organización presupone una acción consciente por parte del individuo. El fenómeno musical se percibe como una emanación del hombre integral, es decir, del hombre que está dotado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto, es gracias a todo ello como el individuo puede “especular” con el fenómeno musical, llevar a cabo una búsqueda previa que le permita dotar de una forma a la materia con la que cuenta, a elementos tales como el tiempo y el sonido, a los cuales se encuentra vinculada la música²³⁵. La música, en tanto que está vinculada o desvinculada del decurso normal del tiempo, establece una particular relación entre el

²³⁵ “La música es un arte *chronique*, como la pintura es un arte *espacial*. Supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomía*, si se me permite el uso de este neologismo. Las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren la presencia de un valor mensurable y constante: el *metro*, elemento puramente material, por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal. En otros términos, el metro nos enseña en cuántas partes iguales se divide la unidad musical que denominamos compás, y el ritmo resuelve la cuestión de cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado. Un compás de cuatro tiempos, por ejemplo, podrá estar compuesto de dos grupos de dos tiempos, o de tres grupos: uno de un tiempo, otro de dos tiempos y otro de un tiempo, etcétera...” (I. Stravinsky, *Poética musical*, 2ª lección: “Del fenómeno musical”).

discurrir del tiempo, su propia duración y los medios técnicos y materiales mediante los cuales se manifiesta²³⁶. Para Stravinsky, la música en su estado puro es una libre especulación, y ese es el concepto que ha de latir en los creadores, en todo aquél que tenga el deseo de crear, y este impulso creativo no surge tan sólo de la inspiración, sino que requiere de una turbación emotiva, de una reacción y de una lucha por parte del artista que transformará algo desconocido en una obra, que convertirá lo aún ininteligible, la incógnita poseída, en incógnita desvelada. El creador tamiza los elementos que recibe, las posibilidades que se le presentan, se encuentra ante un campo de experimentación en el que combinar sonidos, en el que variar ritmos..., un campo en el que poder desarrollar toda esa actividad creadora, y en el cual poder elegir, seleccionar, descartar, inventar..., en definitiva, llevar a cabo una labor de construcción de una nueva estructura musical. Stravinsky considera que la difusión de la obra cumplida da lugar a un proceso de comunicación que hace que la obra retorne de nuevo a su principio, y es entonces cuando el ciclo queda concluido, y cuando la música puede ser percibida como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser.

“Una obra de arte no puede producir mayores efectos que cuando trasmite al oyente las emociones que conmovieron al creador, de tal modo, que también en él se agiten y luchen”,

asegura Schönberg en *El estilo y la idea*. Esa es la descripción del sentimiento ante la obra de arte, la necesidad de con-mover al individuo, el requerimiento de que los acontecimientos tengan el poder de hablar por sí mismos. Los resultados formales

²³⁶ Aunque Stravinsky afirma en su 4ª lección, “Tipología musical”, que “lo que cuenta en la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena”.

logrados por la música schönbergiana son fruto de la convergencia de diversos elementos: de la asimetría temática, del análisis de los procesos armónicos, y de llevar a sus últimas consecuencias el individualismo de las voces. Schönberg elaboró un análisis del pasado desde el punto de vista del “progreso formal”, además de establecer un código propio del presente. Para él la música es la expresión del músico mismo, es una forma de pureza artística en la que el verdadero compositor se ve impulsado a decir algo, su finalidad ha de ser “la expresión de sí mismo”, puesto que lo demás se encuentra implícito en ese logro: muerte, resurrección, futuro, destino²³⁷ ... Lo que llegue a expresar, la importancia del conjunto, su relación con la totalidad, todo ello resulta decisivo. Por esta razón un gran compositor no tiene pasajes bellos, sino que la obra es bella por entero, porque la obra de arte está concebida en conjunto, la inspiración no es el tema, sino la obra completa, dado que la breve forma a la que se denomina tema no ha de ser el único patrón con el que medir la forma más amplia, de la que aquella no es más que una parte mínima de sus componentes. Aquí radica, tanto para Schönberg como para Adorno, parte del origen de la concepción de la “nueva música”, que surge de la necesidad de expresar algo que todavía no ha sido expresado en la música, un nuevo mensaje para la humanidad, puesto que ambos consideran que arte significa “arte nuevo”. Telemann, Couperin, Rameau, Keyser, Bach²³⁸ ... crearon algo nuevo, un nuevo

²³⁷ Schönberg considera que Mahler fue el compositor que alcanzó la máxima realización como artista, el logro de la propia expresión, de manera tal que la expresión se encuentra tan ligada al sujeto temático que los indicios de la forma externa son tanto el material como la construcción.

²³⁸ Para Schönberg la novedad del arte de Bach sólo se puede entender si se lo compara con el estilo de la Escuela de los Países Bajos, y con el arte de Händel: “Los secretos de los músicos de los Países Bajos, negados de manera rotunda a los no iniciados, se basaban en un completo reconocimiento de las posibles relaciones contrapuntísticas entre las siete notas de la escala diatónica. Esto permitía al iniciado realizar combinaciones que admitían muchas trasposiciones en sentido vertical u horizontal, y otros cambios similares pero los cinco sonidos restantes no se incluían en estas reglas y, si es que aparecían, lo hacían separados de la combinación contrapuntista y en función de sustitutos ocasionales”. Bach amplió las reglas hasta que comprendieran los doce sonidos de la escala cromática. Esta flexibilidad mostrada en el contrapunto de Bach por medio de sus temas es una consecuencia de su pensamiento instintivo en términos de contrapunto múltiple. Bach fue capaz de componer melodías fluidas y equilibradas sin que las voces subordinadas degenerasen en inferioridad, y consiguió así más belleza, más riqueza y una mayor expresividad. Fue el primero en introducir la técnica de las “variaciones progresivas”, que permitiría el estilo de los grandes clásicos vieneses (Schönberg, “Música nueva, música anticuada. El estilo y la idea”).

estilo musical, puesto que cuando los compositores adquieren la técnica de llenar por completo uno de los sentidos direccionales, deben hacer lo mismo con las diferentes direcciones en las que la música se desarrolla, contribuyendo a su vez a la comprensión. La nueva música pretende presentar las ideas con un nuevo estilo, desarrollando los diferentes sentidos direccionales para lograr el progreso musical. De ahí que la composición con doce sonidos y la música atonal no constituyen el final de un periodo antiguo o caduco, sino el inicio de otro nuevo²³⁹, en el que la Idea será lo más importante en la obra, y el estilo, en tanto que cualidad de la obra, se basará en las condiciones naturales que definen a quien la hizo. Aunque la común aceptación del término “idea” es como sinónimo de tema, melodía, motivo o frase, Schönberg considera que la idea es la pieza en su totalidad, la idea que el creador quiso llevar a cabo.

“Toda nota añadida a una nota primera hace dudosa la tonalidad expresada por esta. Si, por ejemplo, Sol sigue a Do, el oído no estará seguro de si se trata de Do mayor o de Sol mayor, o incluso de Fa mayor o de Mi menor; y la adición de otras notas podrá o no aclarar el problema. De este modo, se produce un estado de inquietud, de indecisión, que se acrecienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas. El sistema, mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la *idea* real de la composición. Es posible que la frecuente repetición de temas, grupos, e incluso partes más extensas, haya de ser considerada como intentos para conseguir un equilibrio

²³⁹ “Los principios en que se basa la Música Nueva se ofrecen de manera todavía más negativa que aquellas reglas tan estrictas del antiguo contrapunto. Habremos de evitar, según eso, el cromatismo, las melodías expresivas, las armonías wagnerianas, el romanticismo, las insinuaciones particularmente biográficas, la subjetividad, las progresiones armónicas, ilustraciones, leitmotiven, la concordancia con el sentido o acción de la escena y la declamación característica del texto en ópera, canciones o coros. En otras palabras: todo lo que era bueno para el periodo precedente, no debe realizarse ahora” (A. Schönberg, *El estilo y la idea*).

previo a la correspondiente tensión” (A. Schönberg, “Música nueva, música anticuada. El estilo y la idea”, en *El estilo y la idea*),

la idea contenida en una composición nunca quedará anticuada, de aquí la diferencia entre el simple estilo y la idea real: una idea jamás perece. El artista ha de pensar en resolver su tarea, y reflexionar en aras de su idea, una vez nacida la idea, deberá ser moldeada, formulada, desarrollada, elaborada, realizada y llevada a cabo hasta el final, y una concreta y directa exposición de ideas, sin añadidos superfluos ni repeticiones huecas, da lugar a la prosa musical²⁴⁰.

Para ello también resulta necesario que el artista perciba la creación como algo natural e inevitable, puesto que los artistas que pretenden retornar a un determinado periodo, que tratan de seguir leyes de una estética concreta, que se recrean en imitar un estilo, se están apartando de la naturaleza, sus obras lo ponen de manifiesto: ninguna de ellas sobrevive a su época. Los músicos, y los artistas en general, al crear liberan la presión que sobre ellos ejerce la necesidad de crear, y a través de sus obras hablan a su público, dicen algo valioso.

“El estímulo para la creación responde a un sentimiento instintivo de vivir exclusivamente para entregar un mensaje a la humanidad”.

Bien sea sencillo o complejo el aspecto final, bien haya sido un trabajo compositivo fácil o difícil, la obra, una vez terminada, no ofrece señal alguna de cuál de los factores,

²⁴⁰ Mientras que Beethoven innovó en lo que respecta al ritmo (como se pone de relieve en el *Concierto de Piano en Mi bemol*, o el *Minueto del Cuarteto de Cuerda*, op.18, nº6), Brahms contribuyó a un desarrollo de la prosa y del lenguaje musical con el tema principal del Andante, del *Cuarteto de Cuerda en La mayor*, op.51, nº2, y con el tercero de los *Vier Ernste Gesänge*, op.121, “O Tod, O Tod, wie bitte bist du!”, razón por la cual Schönberg califica a Brahms de “compositor progresivo”, dado que inició el progreso hacia el lenguaje musical carente de restricciones (*Apéndice documental*, texto 45).

el cerebral o el emocional, resultó determinante en la constitución de la misma. El corazón, por sí solo, no crea todo lo que es bello, emocional, triste o encantador, pero tampoco el cerebro es capaz, él sólo, de producir una construcción perfecta, una organización sonora, y todo lo lógico o complejo. Un verdadero creador no tiene dificultad alguna para ser capaz de dominar sus sentimientos mentalmente, así como el cerebro no ha de producir sólo lo árido o lo carente de expresión por el hecho de concentrarse en la lógica y en la corrección. En toda obra deben mostrarse tanto el cerebro como el corazón, puesto que la música será siempre la expresión de una necesidad emocional del espíritu, que nos impulsa a continuar luchando para resolver los enigmas de la existencia y, como asegura Schönberg,

“Hemos de seguir en la oscuridad, que únicamente la luz del genio iluminará caprichosamente. Hemos de continuar luchando y batallando, anhelando y deseando. Y se nos ha de negar el ver esa luz mientras esté con nosotros. Habremos de permanecer ciegos hasta que hayamos conseguido ojos. Ojos para ver el futuro. Ojos que penetren más allá de lo sensual, que es tan solo apariencia; que penetren en lo supersensual. El ojo será nuestra alma. Tenemos un deber: el de ganarnos un alma inmortal. Así se nos ha prometido. Ya la poseemos en el futuro; tenemos que hacer de manera que ese futuro se convierta en nuestro presente. Vivamos tan solo en ese futuro, y no en un presente que no es más que apariencia y que como toda apariencia, es inadecuado.

Y esta es la esencia del genio: que es el futuro. He aquí por qué el genio no significa nada para el presente. Porque el presente y el genio nada tienen que ver el uno con el otro. El genio es nuestro futuro. Así seremos nosotros también algún día, cuando hayamos luchado para abrirnos camino. El genio ilumina el

camino y nos esforzamos por seguirlo. Donde quiera que se encuentre el genio, la luz resplandece; pero no somos nosotros los que podemos incrementar ese resplandor. Estamos cegados y vemos únicamente una realidad que no es tal, porque tan solo se trata del presente. Pero una más alta realidad discurre, y el presente sucumbe. El futuro es eterno; y por tanto, la más alta realidad, la realidad de nuestra alma inmortal, solamente existe en el futuro.

El genio ilumina el camino que nos esforzamos por seguir. Pero, ¿nos esforzamos lo bastante? ¿No nos encontramos demasiado ligados al presente?

A pesar de todo, lo seguiremos, porque es nuestro deber. Lo queramos o no. Es el camino que nos arrastra hacia lo alto (...) debemos seguir luchando” (A. Schönberg, “Gustav Mahler” en *El estilo y la idea*).

APÉNDICE DOCUMENTAL de textos ineludibles

Textos del capítulo: El Origen

Texto 1:

La polifonía comenzó a reemplazar a la monofonía a partir del siglo XI. En un principio se utilizó en la música sacra no litúrgica y en la música popular, y consistía en doblar la melodía a la tercera, la cuarta o la quinta, unida a la práctica de la heterofonía, esto es, de la ejecución simultánea de la melodía en las formas ornamentada y sin ornamentar. Las primeras descripciones más o menos claras de esta polifonía europea primitiva se encuentran en el tratado anónimo *Musica enchiriadis (Manual de Música)*, y en un libro de texto de la época, que tiene que ver con el primero, *Scolica enchiriadis*, que describen dos clases diferentes de “cantar juntos” o diafonía, con el nombre de *organum*. En una especie de este organum primitivo, la melodía de canto llano en una voz, la “vox principalis”, está duplicada a una quinta o una cuarta por debajo por una segunda voz, la “vox organalis”; al mismo tiempo, cada una de estas voces, o ambas, pueden duplicarse a la octava. El grado hasta el cual la práctica y la teoría se ven unificadas en este tratado queda manifiesto en sus singulares ilustraciones de la técnica del organum, las más tempranas que se conservan. En su primera época (en la que la voz añadida simplemente duplicaba el original a un intervalo fijo), el organum apenas tuvo desarrollo y su mención en los libros de instrucción no fue más que una tentativa de dar cuenta, en la teoría, de determinados ejemplos de su utilización en la práctica musical, e ilustrar las tres consonancias (cuarta, quinta y octava). Ya en el siglo XI, los ejemplos musicales manifiestan un importante progreso hacia la independencia melódica y la relevancia por igual de ambas voces (los movimientos contrario y oblicuo

se convierten en rasgos habituales). La más grande y antigua antología de piezas en el estilo organum está integrada por dos manuscritos del siglo XI, que se conocen colectivamente como el *Tropario de Winchester* (un repertorio de cantos llanos sometidos a tropos utilizado en la catedral de Winchester). La música a dos voces, está anotada mediante neumas de altura sin sistema de líneas, de manera que los intervalos exactos solamente se pueden determinar con bastante dificultad, aunque en algunos casos, una melodía puede ser idéntica a otra conservada en una notación posterior y más exacta, lo que permite su reconstrucción. La escritura polifónica en el siglo XI no se aplicaba a todas las partes de la liturgia, sino que se usaba sobre todo en las secciones de tropo (como el kirie, el gloria, o el “Benedicamus Domino”), del ordinario, en algunas partes del propio (en particular en los graduales, aleluyas, tractos y secuencias), y en responsorios del oficio. La polifonía, dada su dificultad, era cantada por voces solistas, mientras que el canto llano monofónico quedaba a cargo del coro que cantaba al unísono. Hacia finales del siglo XI, la polifonía se desarrolló hasta el punto de que los compositores podían combinar dos líneas melódicas independientes por medio de la utilización de los movimientos oblicuo y contrario. Los intervalos simultáneos se vieron estabilizados en virtud de la invención de la notación precisa de la altura del sonido en un sistema de líneas. Así, la evolución de la polifonía permitió un desarrollo de la notación musical, puesto que, cuando dos o más melodías tuvieron que cantarse y tocarse con partitura, no sólo sus alturas tuvieron que estar bien determinadas, sino también sus relaciones rítmicas.

Texto 2:

La composición con doce sonidos no tenía otra finalidad que la comprensión. “La forma en el arte, y en la música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión.

La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en poder seguir una idea, su desarrollo y la razón del mismo, está íntimamente ligada –psicológicamente hablando– a un sentido de la belleza. Por eso, la manifestación artística requiere comprensión para producir una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional. Sin embargo, la *idea* del creador ha de representarse, cualquiera que sea el *estado* que se vea impulsado a evocar” (A. Schönberg, “La composición con doce sonidos”, conferencia pronunciada en la Universidad de California, Los Ángeles, el 26 de marzo de 1941). El método de composición con doce sonidos nació debido al cambio en la concepción de la armonía producido por el desarrollo del cromatismo. Comenzó a dudarse de que la tónica hubiera de ser el centro al que correspondía toda sucesión armónica, y también de que esa tónica que aparecía al principio o al final, o a lo largo de una composición, tuviera verdaderamente un sentido constructivo. La armonía de R. Wagner promovió un cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía, siendo una de sus consecuencias el denominado empleo impresionista de la armonía, utilizado sobre todo por Debussy, cuyas armonías expresaban estados de ánimo o describían paisajes. De este modo, la tonalidad se vio “destronada” poco a poco, en la práctica, y con el cambio radical llevado a cabo en el ámbito de la técnica compositiva, se produjo lo que Schönberg llamó “la emancipación de la disonancia”, concepto este que se refiere a la comprensión de la disonancia. El estilo basado en esta premisa tratará a las disonancias como si fueran consonancias, y renunciará a todo centro tonal, quedando también excluida la modulación, dado que en la modulación se lleva a cabo un abandono de la tonalidad establecida para construir o desarrollar otra tonalidad. Las primeras obras en este nuevo estilo fueron las compuestas por Schönberg, en 1908, y después por sus principales discípulos A. Webern y A. Berg. La característica más destacada de estas piezas es su expresividad extrema, así como su extraordinaria brevedad. Este método de

composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro, resultó apropiado para reemplazar las diferenciaciones estructurales que hasta entonces estaban determinadas por las armonías tonales. El método dodecafónico consiste en el empleo constante y exclusivo de una serie de doce sonidos diferentes, esto es, que ninguno de los sonidos ha de repetirse dentro de la serie, la cual comprenderá todos los sonidos correspondientes a la escala cromática, aunque con una diferente disposición. La denominada “serie básica” (“basic set”), consta de intervalos variados, y nunca deberá llamarse “escala”, a pesar de que haya sido ideada para sustituir algunas de las ventajas unificadoras y formativas de la escala y de la tonalidad. Esta serie básica desempeña actúa modo de motivo, y ha de ser nueva para cada pieza. En ocasiones la serie puede no adaptarse a las condiciones o exigencias previstas por el compositor, en cuyo caso se hará necesario cambiar el orden de los sonidos. La serie básica se usa de forma refleja, y de ella se derivan, de forma automática, tres series adicionales, como son la inversión, la retrogradación, y la inversión retrógrada (esta última consiste en la inversión de 8ª, de 5ª, de 3ª menor, o de 6ª menor, partiendo de la nota inicial). El uso de estas formas reflejas corresponde al principio de “percepción absoluta y unitaria del espacio musical”, como se aprecia en obras tales como el *Quinteto de Viento*, op.26, una de las primeras obras compuestas en este estilo.

Las posibilidades de adaptar elementos formales de la música (como las melodías, los temas, las frases, los motivos, las figuras, los acordes...), a una serie básica, resultan ilimitadas. Con frecuencia la serie se divide en grupos, por ejemplo en dos grupos de seis notas, o en tres grupos de cuatro, o en cuatro grupos de tres notas, así estas agrupaciones proporcionan una mayor regularidad en la distribución de los sonidos. En las obras compuestas con anterioridad al método de composición con doce sonidos, el material armónico y temático se deriva de tres elementos clave: de la tonalidad, del

motivo básico (que se encuentra vinculado a la tonalidad), y del ritmo (que se encuentra implícito, a su vez, en el motivo básico). Aquellas composiciones que no se adaptaran y no cumplieran con estos requisitos eran consideradas composiciones “de aficionado”, puesto que la facultad de cumplir con estos principios de forma instintiva se entendía como una condición natural del talento. Pero el método de composición con doce sonidos no carece de fundamento teórico y estético, dado que ese fundamento es el que la eleva a la categoría de teoría científica, sino que considera la música como una representación de ideas del poeta y del pensador musical, y estas ideas musicales deben corresponder con leyes de la lógica de los seres humanos, formando parte de lo que el hombre percibe, razona y expresa.

Texto 3:

Kurt Weill (1900-1950), compositor alemán, discípulo de Busoni y de Humperdinck, colaboró con Bertolt Brecht en *Die Dreigroschenoper* y en *Mahagonny*, entre otras obras. En determinados aspectos de sus carreras, Hindemith y Weill siguieron un desarrollo parecido. Ambos alcanzaron la madurez estilística en la agitada atmósfera que rodeó los primeros años de la república de Weimar, y los dos abandonaron Europa en la década de 1930 para establecerse en los Estados Unidos. Sin embargo, sus temperamentos artísticos e intereses compositivos fueron muy diferentes. Toda la música compuesta por Weill antes de 1921 estuvo perdida durante mucho tiempo y sólo fue recuperada hace poco. Esta música, y los trabajos que llevó a cabo inmediatamente después, proporcionan una pequeña indicación de la dirección que iba a seguir en su producción posterior. La *Sinfonía n.º 1*, escrita en 1921, año en el que inició sus estudios de composición con Busoni, continúa la línea de la tradición de Mahler y de Strauss. La estructura de un único movimiento, cuyas texturas son polifónicas y el cromatismo de la

tonalidad, la relacionan también con el *Primer Cuarteto de cuerda* y la *Sinfonía de cámara* de Schönberg. En los años posteriores Weill se movió desde la expresividad de la *Sinfonía* hacia un estilo más restringido, reflejando la tendencia neoclásica del momento. El *Concierto para violín y viento*, op.12 (1924), es más transparente en lo que respecta a su textura, y el conjunto instrumental requerido complementa el lenguaje musical utilizado. La fase neoclásica de Weill alcanzó su punto más alto con la ópera en un acto *Der Protagonist (El Protagonista)*, op.14, 1926, basada en el libreto del escritor de teatro Georg Kaiser, que colocó a Weill a la altura de sus contemporáneos alemanes. También proporcionó una evidencia de su natural habilidad para el teatro. La música de las dos pantomimas que tienen lugar a lo largo del desarrollo de la ópera presagian el estilo de parodia grotesco y burlón que se convirtió en una característica propia del estilo maduro de Weill. Al igual que en la década de 1920 llevó a cabo una simplificación de los medios estilísticos y expresivos, en la década posterior adoptó gradualmente una ideología radical, y las dos tendencias se combinaron para dar lugar a un significativo cambio en su obra. Preocupado por el cinismo moral de Alemania en los últimos años de la República de Weimar, y por la mísera situación económica que sufrían los ciudadanos, Weill empezó a pensar acerca de la posibilidad de usar su música como un agente a favor del cambio social. En cierto modo, su nueva postura coincidía con la del movimiento contemporáneo *Gebrauchsmusik*, que también abogaba por esa faceta de denuncia de la música y su difusión entre el público. Weill planteó la recuperación del “poder socialmente creativo del arte”, la recuperación de su capacidad para despertar la conciencia social y política, y él veía en la ópera el medio más poderoso para alcanzar este fin. Una vez que había demostrado su talento como músico dramático, empezó a revitalizar este género e intentó transformarlo en una “comunidad que se está formando”, o en una “comunidad que avanza”. En este proyecto un gran

colaborador fue sin duda Bertolt Brecht (1898-1956), que entre los años 1927 y 1933 trabajó con Weill en una serie de relevantes obras escénicas que pretendían ser una redefinición del concepto del teatro musical. Trataron de simplificar al máximo los elementos dramáticos y musicales hasta que permitieran que la composición hablara, tan directamente como fuera posible, a un enorme y variado número de personas. La unidad musical básica fue la “song” (palabra inglesa que adoptaron para indicar la diferencia con respecto al *lied* alemán tradicional y sus connotaciones altamente artísticas) a la que Weill comparó con “el mejor tipo de canción americana”, excepto por el hecho de que éste iba a ser más libre y menos convencional en cuanto a forma y ritmo. En marzo de 1933 Weill huyó de Alemania y se estableció, durante poco tiempo, en Francia, lugar en el que completó su Segunda Sinfonía, que fue su primera obra instrumental extensa después de nueve años, y también la última que compondría. Luego emigró a Estados Unidos, donde permaneció los últimos quince años de su vida.

Las obras de Weill, aunque en las de su última época dulcificara sus técnicas vanguardistas y aflojara la perspectiva crítica, influyeron de forma importante en algunos compositores posteriores de la escena musical americana como Leonard Bernstein y Stephen Sondheim. Por ejemplo, la continuidad narrativa y musical de *Street Scene* (*Escena callejera*, 1946), supuso una novedad para el musical de Broadway, así como los decorados de las habitaciones, y el controvertido tema de *Lost in the Stars* (acerca del “apartheid” en Suráfrica) también representó una extensión significativa de lo que antes había sido considerado idóneo para la comedia musical.

Texto 4:

En lo que respecta a la importancia que Benjamin otorgaba a la tradición y a los elementos propios de ésta, hay que tener en cuenta que dedicó uno de sus más

relevantes trabajos al drama barroco alemán. En *Die Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El origen del drama barroco alemán*), Benjamin advierte que el *Trauerspiel* (el “drama”, aunque su traducción literal sería “obra teatral fúnebre o luctuosa”), tal y como es tratado en la filosofía del arte, es una idea. Asegura que en el análisis histórico literario “las diferencias y extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio, mientras que en el desarrollo conceptual alcanzan el rango de energías complementarias y la historia queda reducida a la condición de margen coloreado de una simultaneidad cristalina. Desde el punto de vista de la filosofía del arte los extremos son necesarios y el transcurso histórico es virtual. La idea, en cambio, constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura”. De este modo, y considerado como concepto, el *Trauerspiel* podría ser encuadrado en la serie de los conceptos clasificatorios de la estética. La historia de la investigación de la literatura barroca alemana proporciona un aspecto paradójico al análisis de una de sus principales formas, en la medida en que tal análisis, en lugar de establecer reglas y normas, tiene que ocuparse sobre todo de la metafísica de esa forma, aprehendiéndola en su plenitud. Benjamin advierte acerca del obstáculo que ha supuesto la forma a la hora de comprender la literatura de la época barroca, dado que la “forma dramática”, más que ninguna otra, reclama una resonancia histórica. “Lo que cada escritor individual pudo lograr dentro del horizonte de esta forma queda en una situación de deuda incomparable respecto a la forma misma, cuya profundidad no resulta afectada por la limitación del escritor: la comprensión de este hecho constituye un requisito previo de la investigación. Pero aún así sigue siendo indispensable un enfoque que sea capaz de elevarse a la intuición de una forma en general hasta ver en ella algo más que una simple abstracción operada en el cuerpo de la literatura. La idea de una forma no es algo menos vivo que una obra literaria concreta cualquiera. Y en

comparación con las tentativas individuales del Barroco, la idea de la forma del *Trauerspiel* es decididamente más rica” (*Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento*, en *El origen del drama barroco alemán*). Para Benjamin, en cada forma artística se encuentra contenido el índice de una determinada estructuración del arte, y percibe que el Barroco, al igual que el Expresionismo, fue una época en la que la inflexible voluntad del arte prevaleció sobre la práctica artística en sí misma. A su vez, la historia filosófica, en tanto que ciencia del origen, es al forma que permite, a partir de la separación de los extremos y de los aparentes excesos de la evolución, que surja la configuración de la idea como una totalidad que se caracteriza por la posibilidad de una razonable coexistencia de tales opuestos.

Texto 5:

Asegura Habermas que la teoría sistémica de la sociedad desarrollada por Parsons descansa en un compromiso que mantiene viva la memoria de los planteamientos de la teoría neokantiana de la cultura, pero que sin embargo excluye un concepto de sociedad capaz de dejar espacio para tales problemas. Ese compromiso se convierte en un impedimento para la separación de los aspectos bajo los cuales los contextos de acción pueden analizarse en cada caso como sistema o como mundo de la vida (J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa, II*, cap. VII, “Talcott Parsons: problemas de construcción de la teoría de la sociedad”, p.402). Talcott Parsons, en su ensayo *El superego y la teoría de los sistemas sociales*, define un sistema social como “una función de la cultura común, que no solo forma la base de la intercomunicación de sus miembros, sino que define, y así en cierto sentido determina, los status relativos de esos miembros. Dentro de límites sorprendentemente amplios, no hay significación intrínseca alguna de las personas entre sí independiente de su interacción real. En la

medida que estos status relativos están definidos y regulados en términos de una cultura común, es válida la siguiente afirmación, en apariencia paradójica: sólo puede entenderse lo que *son* las personas en términos de un conjunto de creencias y sentimientos que definen lo que ellas *deberían ser*. Aun cuando esta proposición es verdadera solo de un modo muy general, resulta crucial para el entendimiento de los sistemas sociales” (*El superego y la teoría de los sistemas sociales*, ensayo leído, en sus partes más sustanciales, en la reunión de la Sección Psicoanalítica de la American Psychiatric Association, en Cincinnati, Ohio, el 7 de mayo de 1951. El tema de la reunión fue “La contribución del psicoanálisis a las ciencias sociales”. Este ensayo forma parte del volumen *Apuntes sobre teoría de la acción*, en el que colaboraron Talcott Parsons, Robert F. Bales y Edward A. Shils). En el “Prefacio” a su obra *El sistema social* (prefacio fechado en febrero de 1951), Parsons aseguró que pretendía “reunir en forma sistemática y generalizada los elementos principales de un esquema conceptual para el análisis de la estructura y procesos de los sistemas sociales. Por su propia naturaleza, dentro del marco de referencia de la acción, este esquema conceptual se centra en la delimitación del sistema de roles institucionalizados y en los procesos motivacionales organizados en torno a ellos. Por centrarse en estos puntos, y por el tratamiento demasiado elemental de los procesos de intercambio económico y de la organización del poder político, hay que considerar a este libro como una formulación de teoría sociológica general, interpretada aquí como parte de la teoría del sistema social que se centra en los fenómenos de la institucionalización de las pautas de orientación de valor en los roles”. Y, ya en el primero de los capítulos, advierte de que el punto de partida fundamental es el concepto de los sistemas sociales de acción y que, en este sentido, la “interacción” de los actores individuales tiene lugar en condiciones tales que es posible considerar ese proceso de interacción como un sistema (en el sentido

científico) y someterlo al mismo orden de análisis teórico que ha sido aplicado con éxito a otros tipos de sistemas en otras ciencias. “Un sistema social, reducido a los términos más simples, consiste, pues, en una pluralidad de actores individuales que interactúan entre sí en una situación que tienen, al menos, un aspecto físico o de medio ambiente, actores motivados por una tendencia a “obtener un óptimo de gratificación” y cuyas relaciones con sus situaciones, incluyendo a los demás actores, están mediadas y definidas por un sistema de símbolos culturalmente estructurados y compartidos. Así concebido, un sistema social es solo uno de los tres aspectos de la estructuración de un sistema total concreto de acción social. Los otros dos aspectos son los sistemas de la personalidad de los actores individuales y el sistema cultural que se establece en sus acciones. Cada uno de estos tres sistemas tiene que ser considerado como un foco independiente de organización de los elementos del sistema de la acción, en el sentido de que ninguno de ellos es teóricamente reducible a los términos de ninguno de los otros dos, ni a una combinación de ellos. Cada uno es indispensable para los otros dos, en el sentido de que sin personalidades y sin cultura no existiría ningún sistema social; lo mismo puede decirse de las relaciones lógicas posibles entre cada uno de los sistemas y los otros dos. Pero esta interdependencia e interpenetración es algo muy diferente de la reducibilidad, que significaría que las propiedades y procesos importantes de una clase de sistema pudieran ser teóricamente *derivados* de nuestro conocimiento teórico de uno o ambos de los otros dos. El marco de referencia de la acción es común a los tres sistemas y este hecho hace que sean posibles ciertas “transformaciones” entre ellos” (Talcott Parsons, “El marco de referencia de la acción y la teoría general de los sistemas de acción: cultura, personalidad y el puesto de los sistemas sociales”, *El sistema social*).

Texto 6:

Hay que tener en cuenta que J. Habermas, en su *Teoría de la acción comunicativa*, parte de la problemática de la racionalidad, y advierte acerca del hecho de que, dentro de las ciencias sociales, es la sociología la que mejor conectaría, en sus conceptos básicos, con la problemática de la racionalidad. Ahora bien, también alude al hecho de que para defender el concepto de “racionalidad comunicativa” sin tener que recurrir a las garantías de la “gran tradición filosófica”, hay tres posibles caminos (de los cuales él aboga por el tercero): “El *primer* camino consiste en desarrollar en términos de pragmática formal el concepto de acción comunicativa. Es decir, la tentativa de reconstruir racionalmente las reglas universales y los presupuestos necesarios de los actos de habla orientados al entendimiento, recurriendo para ello a la semántica formal, a la teoría de los actos de habla y a otros planteamientos de pragmática del lenguaje. Tal programa tiene por objeto reconstrucciones hipotéticas de ese saber preteórico de que los hablantes competentes hacen uso cuando emplean oraciones en acciones orientadas al entendimiento (...) En *segundo lugar*, podemos intentar evaluar la fecundidad empírica de diversos elementos de la pragmática formal. Para ello puede recurrirse principalmente a tres ámbitos de investigación: la explicación de los patrones patológicos de comunicación, la evolución de las bases de las formas de vida socioculturales y la ontogénesis de las capacidades de acción (...) En *tercer lugar*, la reelaboración de los planteamientos sociológicos de teoría de la racionalización social que ya existen. En este caso puede conectarse con una tradición bien formada de teoría de la sociedad. Pero quede bien entendido que elijo *este* camino no con la intención de hacer estudios de tipo histórico, sino que me sirvo de las estrategias conceptuales, de los supuestos y de las argumentaciones que han ido desarrollándose en la tradición que va de Weber a Parsons, con la intención sistemática de desarrollar los problemas que pueden resolverse con una teoría de la racionalización, planteada a base de los

conceptos fundamentales de la acción comunicativa. Para este fin no basta con una historia de las ideas, sino que es menester una historia de la teoría sociológica realizada con intención sistemática. La estimación flexible y la utilización orientada de construcciones teóricas importantes, erigidas con fines explicativos, permite, al menos así lo espero, un avance fecundo, centrado no en cuestiones de historia de las ideas, sino en los problemas efectivos” (J. Habermas, “La problemática de la “comprensión” en las ciencias sociales”, en *Accesos a la problemática de la racionalidad, Teoría de la acción comunicativa I*).

Resulta interesante atender al trabajo de Thomas McCarthy, para el que la *Teoría de la acción comunicativa* de J. Habermas representa la culminación de los esfuerzos de Habermas por reconstruir una teoría de la sociedad con intención práctica. La obra de Habermas se organiza en torno a tres propósitos relacionados entre sí: 1) desarrollar un concepto de racionalidad que ya no quede atado a, ni venga limitado por, las premisas subjetivistas individualistas de la filosofía y la teoría social modernas; 2) construir un concepto de sociedad en dos niveles, que integre los paradigmas “sistema” y “mundo de la vida”; y, finalmente, 3) bosquejar sobre este trasfondo una teoría crítica de la modernidad que analice y dé razón de patologías de ésta, de una manera que contribuya a una rectificación, más que a un abandono, del proyecto de la ilustración. McCarthy advierte que Habermas desarrolla estos temas por medio de una combinación nada corriente de construcciones teóricas y reconstrucciones históricas de las ideas de los “clásicos” de la teoría social, reconstrucciones con intención sistemática que tienen como propósito sacar a la luz y asimilar las contribuciones positivas de estos pensadores, criticar y superar sus debilidades, pensando con ellos para ir más allá de ellos. La propuesta de Habermas en respuesta a la decadencia del paradigma de la conciencia es un giro hacia el paradigma del lenguaje (al “lenguaje en uso” o habla), de

ahí que desarrolle el marco categorial y las bases normativas de su teoría social en forma de una teoría general de la acción comunicativa, puesto que si partimos de que la especie humana se mantiene a sí misma a través de las actividades socialmente coordinadas de sus miembros, y que esa coordinación ha de establecerse mediante comunicación, entonces la reproducción de la especie también requiere del cumplimiento de las condiciones de una racionalidad inmanente a la acción comunicativa. En la perspectiva atomista de buena parte del pensamiento moderno, el sujeto se enfrenta a un mundo de objetos con los que entabla dos relaciones básicas: representación y acción. Correspondientemente, el tipo de racionalidad que este modelo lleva anejo es la racionalidad “cognitivo-instrumental” de un sujeto capaz de obtener conocimiento acerca de un entorno contingente y hacer un uso efectivo de ese conocimiento adaptándose inteligentemente a, y manipulando, ese entorno. Al subrayar el hecho de que las acciones de los diferentes individuos por las que éstos tratan de conseguir sus propósitos están socialmente coordinadas, Habermas dirige la atención hacia el contexto social más amplio en que se encuentran encuadradas las acciones “racionales con arreglo a fines” de los individuos, hacia las estructuras de interacción social en que se hallan insertas las acciones teleológicas. Y este desplazamiento de la atención, desde la dimensión teleológica a la dimensión comunicativa de la acción social, hace imprescindible un análisis del lenguaje en tanto que medio básico de comunicación, para sentar las bases de la teoría sociológica. Habermas argumenta que la capacidad para comunicarnos tiene un núcleo universal, estructuras básicas y reglas fundamentales que todos los sujetos dominan al llegar a hablar una lengua. La competencia comunicativa no se reduce tan sólo a la capacidad de generar oraciones, correctas desde el punto de vista gramatical, sino que, al hablar, nos ponemos en relación con el mundo físico que nos rodea, con el resto de los sujetos, y con nuestras

intenciones, sentimientos y deseos. En cada una de estas dimensiones estamos constantemente entablando pretensiones, aun cuando por lo general de forma sólo implícita, relativas a la validez de lo que estamos diciendo, implicando o presuponiendo; pretensiones, por ejemplo, relativas a la verdad de lo que decimos, o pretensiones relativas a la rectitud, adecuación o legitimidad de nuestros actos de habla en relación con los valores y normas compartidos de nuestro mundo social de la vida, o pretensiones de sinceridad o autenticidad en relación con las expresiones manifiestas de nuestras intenciones y sentimientos. Por supuesto, estas clases de pretensiones pueden ser objeto de crítica, pueden ser cuestionadas, defendidas y revisadas. Hay una serie de formas de llegar a una resolución acerca de las pretensiones de litigio, y una de esas formas, la que consiste en dar razones a favor y razones en contra, se ha reputado tradicionalmente fundamental para la idea de racionalidad. Y es en esta experiencia, en la experiencia de llegar a un entendimiento mutuo en una comunicación libre de coacciones en la que Habermas se centra para desarrollar su idea de racionalidad. Estos intentos de reconstrucciones racionales sirven a Habermas de modelos para el tipo de cooperación entre análisis conceptual y análisis empírico que se requiere para desarrollar una adecuada teoría de la sociedad. Al combinar el análisis “filosófico” con el “científico”, esos planteamientos renuncian al apriorismo de la filosofía tradicional y hacen propuestas que, aunque comporten pretensiones de validez universal, mantienen el carácter hipotético de conjeturas abiertas a la refutación empírica. Así es como Habermas trata de reanudar el programa original de la teoría crítica (desarrollado en los años treinta), que Horkheimer entendía como una forma de investigación social y crítica, capaz de integrar la filosofía y las diferentes disciplinas humanas en un “materialismo interdisciplinar” (Thomas McCarthy, *La teoría crítica de Jürgen Habermas*, “Epílogo a la edición castellana: la teoría de la acción comunicativa”).

Texto 7:

Las sirenas (“las que atan con una cuerda”, o “las que hacen perecer”), hijas del dios río Aqueloo y de la ninfa Calíope, eran unas temibles divinidades marinas cuyo aspecto era el de un pájaro con cabeza de mujer. Para explicar esta extraña fisonomía se cuenta que Afrodita les puso patas y plumas de pájaro y mantuvo las cabezas de mujer debido a que ellas se negaron a dar su virginidad a ningún mortal y a ningún dios, y no podían volar porque, al ser vencidas por las Musas en un torneo de música, éstas se hicieron coronas con sus plumas. Eran tres, cuatro u ocho, según las diferentes versiones, y vivían en islas situadas al oeste de Sicilia. Gozaban de un extraordinario talento musical, gracias al cual atraían a los navegantes, quienes, seducidos por los mágicos acentos de sus voces, sus liras y sus flautas, perdían el sentido de la orientación y se estrellaban en los bajíos, donde eran devorados por las astutas sirenas. Recibieron diversos nombres: “la de bello rostro”, “la de bella voz”, “la que persuade”, “la perfecta”, “la encantadora”...

El oráculo predijo que desaparecerían el día en que un navío consiguiera resistir a sus encantamientos, y de acuerdo con la predicción esto sucedió, de manera que perdieron todo poder sobre los hombres.

El mito de las sirenas es ubicuo, y en la iconografía antigua aparecen representadas como mujeres con cola de pescado, que portan instrumentos musicales, o como aves con cabeza y pechos de mujer. Estas diferencias, y las contradicciones acerca de si se cumplió o no la predicción del oráculo, sugieren que se han unido diversas tradiciones locales. Así, en los monumentos funerarios, aparecen como ángeles de la muerte que tocan la lira y que cantan. Esta es la imagen grabada en las estelas funerarias, en las tumbas, en las iglesias romanas... lugares en los cuales personifican las ánimas de los difuntos y donde eran invocadas en el instante de la muerte. En los bestiarios

medievales quedaron descritas como “mujeres de la cabeza hasta las caderas” y “peces de ahí para abajo, con alas y garras”. Y el escuchar el canto de las sirenas era hacer caso de atractivos pero peligrosos consejos.

Texto 8:

En el caso de Brahms (1833-1897), sus sinfonías eran clásicas en varios aspectos, por un lado, estaban expuestas conforme al plan habitual de cuatro movimientos, cada uno de los cuales goza de una forma reconociblemente emparentada con el esquema clásico. En ellas se muestran las técnicas clásicas del contrapunto y del desarrollo motivico y no tienen un programa específico, es decir, son música pura en el mismo sentido que las obras de cámara. Al mismo tiempo, las obras son románticas en lo que respecta a su lenguaje armónico y también en la sonoridad de la orquesta. Aunque no son simples síntesis del Clasicismo y del Romanticismo, sino que el estilo de Brahms fue consecuente y personal, y destacó por un profundo lirismo en sus líneas melódicas, así como por un respeto hacia la tradición, opuesto al individualismo más patente en Liszt o Berlioz. Para un compositor como Brahms, no era suficiente la inspiración, sino que las ideas habían de ser meditadas y desarrolladas dentro de una forma perfecta.

Por su parte, R. Wagner (1813-1883) destacó en el ámbito de la ópera alemana, y también se convirtió en una importante figura de la música del siglo XIX. Logró que la ópera romántica alemana alcanzara una perfección inigualable (similar a lo que Verdi consiguió con la ópera italiana), creó una nueva forma, el “drama musical”, y en sus últimas obras llegó hasta la disolución de la tonalidad clásica. Así se convirtió en un punto de partida para posteriores evoluciones, y sus escritos ejercieron una influencia notable en el pensamiento del siglo XIX.

Escribe Adorno en una carta a Benjamin: “Dar respuesta a su consulta sobre Berlioz me resulta más bien difícil. No tengo una imagen del todo clara de su figura. Es harto singular. Un músico que ha aportado algo técnicamente decisivo: el descubrimiento del tono musical como valor propio. Antes de él los tonos no pasaban de ser en mayor o menor medida registros de la construcción: con él pasan a ocupar el centro. Ha descubierto los instrumentos como *valeurs* equivalentes a los pictóricos; ha creado el tipo de orquesta que Wagner, Liszt o Strauss toman como base inmediata; ha inaugurado la instrumentación como disciplina. Todo esto junto a una incapacidad muy característica en lo que específicamente es la composición, que bordea siempre la frontera del diletantismo y a veces incluso la cruza. Musicalmente hablando, las peores maneras del mundo: todo el ruido y el falso brillo de la wagnerada han de cargarse ya en su cuenta y contiene además un fondo de trivialidad que se ha conservado, curiosamente, durante toda la escuela hasta Strauss. En cuanto a la forma musical, ha introducido el principio del *imprévu*: de la sorpresa, de lo nuevo como *nouveauté* en el sentido de los *Pasajes*, siempre dispuesto a sacrificar en su altar la lógica misma de la construcción (el término es suyo). Toda su música oscila ininterrumpidamente entre los polos de lo banal y de lo sorprendente: ha sido el primero en introducir el concepto de sensación del arte, probablemente antes que la literatura (la *Symphonie phantastique* apareció, si no me equivoco, antes de la muerte de Beethoven). Es el único representante de lo “excéntrico” en la música; tiene relaciones con Poe (no con Baudelaire; no tiene nada del Parnaso). Lo raro es que a pesar de la banalidad, a pesar de la proximidad a la orquesta de balneario, a pesar de los saltos que hacen que su música suene como si se hubiera descompuesto ya en el momento de su producción, cada compás resulta reconocible como suyo. Alguno de ellos, como el tiempo lento de la *Phantastique*, es tan singular como bello. No conozco las últimas obras; pero es

probable que merezcan ser estudiadas. Ha dejado, además, una autorización que vale la pena leer. Históricamente hablando, hizo época como ningún otro; en cierto sentido, más incluso que Wagner; y, sin embargo, apenas ha quedado una obra integral. Tal vez estos apuntes, de todo punto irresponsables, le animen a ocuparse un poco de él. Con todo afecto de su Teddie” (Carta de Wiesengrund Adorno a W. Benjamin, Oxford, 13 de mayo de 1937).

Texto 9:

El siglo XIX está considerado en la historia de la música como el siglo del Romanticismo. Ya en las obras de Beethoven pueden reconocerse gran parte de los elementos románticos, siendo Beethoven el paradigma y figura emblemática de este periodo. El Romanticismo surgió sin que se llevara a cabo ruptura alguna con respecto al lenguaje musical, a los géneros y a la armonía del Clasicismo. Introdujo un nuevo elemento poético, metafísico, que comportó un desplazamiento del equilibrio entre idea y representación, entre sentimiento y razón. Se produjo un predominio de la “expresión del yo”, y el “subjetivismo”, la “emoción”, y el “principio dinámico” que está relacionado con el espíritu de la época, hicieron que se desarrollaran todos los parámetros: las estructuras, las formas, las técnicas interpretativas, el sonido, así como el trabajo con los instrumentos y con la orquesta.

Los términos “romántico” y “romanticismo”, y sus equivalentes en otras lenguas, en particular en alemán y en francés, han sido objeto de estudio y de numerosas y detalladas investigaciones por parte de críticos y de historiadores de las ideas (Logan P. Smith, Julius Petersen, Richard Ullmann, Helene Gotthard, Fernand Baldensperger, René Wellek, Carla Appolonio, François Jost, etc.), sobre todo a partir de los estudios de Arthur O. Lovejoy en 1916 y 1917 (“The meaning of “Romantic” in Early German

Idealism”, en *Modern Languages Notes*, 21 (1916); estos estudios y su trabajo “On the Discrimination of Romanticisms”, en *Proceedings of the Modern Language Association*, 39 (1924), han sido recogidos por Lovejoy en su libro *Essays in the History of Ideas*, 1948, reimpreso en 1960. Afirma Lovejoy que por historia de las ideas entiende “algo que es, a la vez, más específico y menos restrictivo que la historia de la filosofía. Se distingue, en primer lugar, por el carácter de las unidades de que se ocupa. Aunque trata en buena parte sobre el mismo material que las demás ramas de la historia del pensamiento y se funda en gran medida sobre sus quehaceres previos, divide este material de una manera especial, ordena sus partes en nuevos agrupamientos y relaciones, y lo considera desde el punto de vista de un propósito diferenciado”, Introducción “El estudio de la historia de las Ideas”, en *La gran cadena del ser. Historia de una idea*. Arthur O. Lovejoy).

Pero fue a partir de la publicación del artículo de E.T.A. Hoffmann sobre Beethoven, en 1810, cuando el término “romántico” se extendió al ámbito de la música, referido, sobre todo, a rasgos esenciales. Con posterioridad se denominará Romanticismo al periodo que sigue al Clasicismo y, por añadidura, a todo el siglo XIX, de Beethoven a Strauss, aunque las tendencias románticas y el nuevo clasicismo de la segunda mitad del siglo se diferencian con claridad. La música tiende hacia una “actitud romántica” que se corresponde con la perfección de su esencia más profunda. Se suelen diferenciar: un Romanticismo temprano (de 1800 a 1830), un Romanticismo pleno (de 1830 a 1850), un Romanticismo tardío (de 1850 a 1890), y el fin de siglo, de 1890 a 1914, etapa a la que pertenece la generación de Puccini, Mahler, Debussy, y Strauss, que llevaron hasta el límite en sus obras las diversas tendencias innovadoras.

Los rasgos románticos comenzaron a aparecer en el lied alemán a finales del siglo XVIII. Uno de los compositores más destacados de la época fue Johann Rudolf

Zumsteeg (1760-1802), que sobresalió en un nuevo tipo de canción, la “balada”. Este género poético se cultivaba en Alemania imitando las baladas populares de Inglaterra y de Escocia, y rápidamente conquistó el favor del público después de la publicación de *Leonore*, de G.A. Bürger en 1774. La mayor parte de las baladas son largos poemas en los que se alternan la narración y el diálogo dentro de historias llenas de aventuras románticas y de hechos sobrenaturales, además, los poetas trataban de conservar algo de la índole directa de las antiguas baladas populares siguiendo su modelo (como hizo Coleridge en *Ancient Mariner*). El compositor de baladas más prolífico fue Carl Loewe (1796-1869). Estas baladas románticas requerían de un tratamiento musical diferente al del breve e idílico lied estrófico del siglo XVIII. Su mayor extensión exigía mayor variedad de temas y de texturas y esto, al mismo tiempo, exigía medios para imponerle unidad al conjunto. Los contrastes de atmósferas y el desarrollo de la historia debían ser captados y puestos de manifiesto por la música. De este modo, la influencia de la balada tuvo como consecuencia la expansión del concepto de lied, tanto en su forma como en lo que respecta a la amplitud y a la fuerza de su contenido emocional. El piano dejó de ser un mero acompañamiento para hacerse copartícipe de la voz, con la que compartía la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía. El lied se convirtió, a comienzos del siglo XIX, en el instrumento adecuado para que cualquier compositor pudiera desarrollar y desplegar sus facultades. El Romanticismo y la poesía dotan de contenido extramusical a la música, así como de un sentimiento determinado, una idea o un programa expresivo (“estética del sentimiento”, o “estética de la expresión”), en especial a partir de Berlioz, Liszt y Wagner. En el otro extremo se encontraban los defensores de la “música absoluta”, como Brahms y Hanslick (“estética formalista”). Hanns Eisler apuntó que el término “música absoluta” no era un mero sinónimo atemporal de la música instrumental sin texto, autónoma, sin relación con

funciones o programas “extramusicales”, sino que tal término resumía la idea de un pensamiento de una época histórica en cuanto a la esencia de la música. La idea de la “música absoluta” (música instrumental autónoma), consiste en la convicción de que la música instrumental, al carecer de concepto, de objeto y de objetivo, expresa puramente el ser de la música. Lo decisivo no es que exista, sino el valor que tiene. La música instrumental, en tanto que estructura, vale por sí misma, apartada de los afectos y de los sentimientos constituye “un mundo aparte por sí misma”. No es casual que E.T.A. Hoffmann, que fue el primero en enfatizar el sentido de la música como “estructura”, y que proclamó que la música instrumental era la música “propiamente”, explicase que, en cierto sentido, el lenguaje en la música era un añadido del exterior: “Cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre sólo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezclanza con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser” (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Schriften zur Musik (Escritos sobre música)*, Edición de Friedrich Schnapp, Munich, 1963).

Texto 10:

Uno de los compositores franceses más ilustres y una de las influencias más poderosas en el curso de la música del siglo XX fue la de Claude-Achille Debussy (1862-1918), cuyo estilo se integra en el Impresionismo musical, una perspectiva de la composición destinada a crear atmósferas e impresiones sensoriales por medio de armonías y timbres. De este modo, puede acercarse a la música programática, pero difiere de ella porque no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con la ayuda de sugerentes títulos y ocasionales reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danza, trozos de melodía y

otros elementos. Los *Nocturnes* fueron precedidos por una de las obras orquestales más destacadas, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), basado en un poema de Mallarmé. Siguieron luego los bosquejos sinfónicos *La Mer* (1905). La orquestación de Debussy se ajusta a sus ideas musicales, exige una gran orquesta, pero el músico pocas veces la usa para obtener una sonoridad fuerte. Las cuerdas están con frecuencia divididas y con sordina; las arpas añaden un toque distintivo, entre los instrumentos de viento, la flauta, el oboe y el corno inglés intervienen en solos, las trompas y trompetas, se escuchan en breves frases del pianissimo. Y otra de las fuentes de colorido la constituyen los instrumentos de percusión de diversos tipos: timbales, tambores, bombos, platillos pequeños y grandes, tam-tams, celesta, glockenspiel, xilófono... Su técnica orquestal queda ejemplificada en los *Nocturnes*; en el primero (*Nuages*) y en el tercero (*Sirènes*), se percibe la magia de una instrumentación atemperada y rica, completada en *Sirènes* por un coro sin texto de voces femeninas; en el segundo (*Fêtes*), se puede percibir la claridad del conjunto completo. De esta manera, nos encontramos ante una música que permite que ante el individuo se alce un universo encantado, distante, arcaico, en ocasiones brumoso y en ocasiones resplandeciente gracias a los colores de un ensueño. La mayoría de estos recursos aparecen también en sus obras para piano, puesto que Debussy contribuyó a enriquecer en buena medida la literatura de este instrumento en los inicios del siglo XX. Una simple enumeración de recursos técnicos no puede sugerir los juegos de sonoridades, los efectos pianísticos, y la sutil fantasía poética que revelan estas piezas. Las obras impresionistas más importantes para piano de Debussy se publicaron entre 1903 y 1913, en las colecciones *Estampes*, dos libros de *Images*, y dos libros de *Préludes*. Aunque el impresionismo fue sólo un rasgo del estilo de Debussy, en muchas de sus composiciones no existe huella de este estilo, como en la *Suite Bergamasque* (1893), en la suite *Pour le piano* (1901), y en el *Children's Corner*

(1908), obra en la que se introduce una cita satírica de *Tristán* de Wagner. En el Cuarteto para cuerdas (1893) se unen rasgos armónicos y tímbricos propios de Debussy con las formas clásicas y el tratamiento cíclico de los temas. Ya alejadas del Impresionismo, están sus obras tardías, en particular el ballet *Jeux* (1912), los *Epigraphes antiques* (1914) para piano a cuatro manos, los *Etudes* para piano (1915), la suite *En blanc et noir* para dos pianos (1915) y las *Sonates pour divers instruments* (viloncello y piano; flauta y arpa; piano y violín; de 1915-1917).

Entre los antecedentes más inmediatos de Debussy se encuentran César Frank, Saint-Saëns y el ingenioso Emmanuel Chabrier (1841-1894), aunque es plausible que también los pintores y poetas contemporáneos fueran una importante influencia para Debussy. La música rusa, en especial las canciones de Mussorgsky y el *Boris*, permitieron que el compositor percibiera nuevas posibilidades y nuevas orientaciones. También fue relevante la influencia de Grieg y la de Ravel, en particular en la música para piano. Esa sonoridad y colorido de la música española, inspirados por *España* de Chabrier, y por *Habanera* de Ravel, es patente en *Soirée dans Grenade* (dentro de *Estampes*) y en el movimiento *Iberia* de las *Images* orquestales (1912). De la tradición francesa Debussy introdujo en sus obras la fina sensibilidad, el gusto aristocrático y la concepción antirromántica de la función de la música. Las innovaciones y cambios introducidos por este músico, ante todo en el sistema armónico, le hicieron llegar a ser una de las grandes figuras de la historia de la música. Casi todos los músicos relevantes de comienzos y mediados del siglo XX estuvieron influidos por él, entre ellos cabe nombrar a Ravel, Messiaen, Scriabin, Reger, Strauss, Falla, Puccini, Janáček, Stravinsky, Bartók, Berg, Webern, Hindemith, Orff, Charles Martín Loeffler, Charles Griffes, Karol Szymanowski, Arnold Bax, Ottorino Respighi, Franz Schreker.

Texto 11:

Esa posibilidad de aprehender el sentido de la vida a través de las obras mahlerianas lo expresó Bruno Walter (1876-1962; director de orquesta alemán, nacionalizado francés en 1938, y estadounidense en 1946; dirigió la orquesta de la Ópera de Berlín y la Sinfónica de Nueva York), en una de sus cartas dirigidas al propio Mahler, fechada en junio de 1910: “Querido amigo, tan profundamente admirado, me han pedido que escriba algunas páginas sobre sus obras con ocasión del estreno de su *Octava Sinfonía*, petición que coincide justamente con la necesidad nacida del fondo de mi corazón de aprovechar por fin esta ocasión para expresar toda mi gratitud hacia usted, así como hacia todos los creadores de otras obras llenas de espiritualidad, que han enriquecido mi existencia. Pero no puedo atenerme sólo a la expresión de mi reconocimiento si quiero, por una parte, satisfacer a los que me reclaman este artículo y, por otra, dar curso libre a mis sentimientos. Para mí, sus composiciones no sólo forman parte de los monumentos espirituales erigidos por todos los creadores que, remontándonos a milenios, han sido nuestros maestros antes de convertirse en nuestros mejores amigos; son además obras de mi época, y la tarea de comprender la naturaleza inteligible de su creador tal como me la reproducen se me facilita sin duda por mi conocimiento de su carácter y por nuestras relaciones personales. Estas circunstancias, ¿me autorizan a hablar de sus obras no sólo como hombre agradecido, sino también como hombre competente? ¿Las ventajas de una intimidad momentánea y de lazos personales con el compositor, no son más bien un inconveniente? ¿No es necesaria una cierta distancia para poder formar una opinión ecuánime y ponderada? (...) no tengo en absoluto la intención de emitir sobre sus obras un juicio tranquilo y ponderado, sino de proclamar, por el contrario, muy alto el amor ardiente y apasionado que siento por ellas. Y creo que sólo cumpliré bien mi tarea esforzándome en explicar por qué me gustan y lo que admiro en ellas. Cuestión

imposible de responder, lo sé. Pero, ¿quién mejor que usted podría comprender que no tropezamos más que con cuestiones a las que es imposible contestar y con problemas imposibles de resolver? Siempre ha sido así, e incluso si a pesar de todos los esfuerzos no se descubre la verdad que buscamos, al buscarla habremos podido encontrar otras revelaciones valiosas (o incluso cometer errores provechosos y nobles). Esperando pues, aportar una pequeña y modesta contribución al ser humano, aunque no sea más que para clarificar en mi espíritu cosas de las que no tengo actualmente más que una intuición muy vaga, voy a intentar sondear las razones por las que me gustan sus obras. ¿Será porque buscan a su modo una solución a problemas insolubles? ¿Porque son un canto a estos problemas? ¿Porque la solución es precisamente cantarlos? Por lo menos en lo que respecta a nuestra existencia terrestre. ¿Hacen caer sus sonos de trompetas los muros y las fortificaciones que rodean los secretos eternos? O quizá ¿amo yo estas obras porque son “música bella”? Creo que cualquier música pura es a su manera una solución a problemas metafísicos. Sin embargo, para explicar que su música parece hablar con una intención muy especial de los secretos de nuestra existencia, no invocaré de ninguna manera los textos de los que se ha servido usted en algunas de sus sinfonías y que llegan a regiones trascendentales, sino más bien dos razones: primera, que usted compone, después de todo, una música nueva que expresa igualmente algo nuevo en este terreno; además, los dolores de su alma tan violentamente agitada por las cuestiones que se plantea sobre el sentido de la existencia, y las alegrías de un espíritu tan felizmente consagrado a las innumerables fuentes de felicidad que nos ofrece esta tierra, deben forzosamente comunicar a esta música un carácter específico de conmovedora gravedad. Las formas sonoras y estrictas de esta música no podrían, pues, ocultar al oyente atento las tumultuosas fuerzas elementales que la animan; una profunda nostalgia que trasciende todos los asuntos mundanos emite ahí su canto, pesadamente

cargado con todas las preocupaciones humanas. Se adivina, incluso cuando se escuchan los pasajes melódicos más bellos y más serenos, como por ejemplo en el cuarto movimiento de su *Séptima Sinfonía* (y muy especialmente gracias a su grado de emoción particular) qué alma tan terriblemente apasionada se ha transfigurado aquí para reflejar una calma tan dulce. No hay realmente nada más grande que esta belleza que surge de un alma llena de pasión, y no hay nada más profundamente conmovedor que esta pasión de un alma que ha sabido llegar a la paz interior. Y esta calma y esta pasión se encuentran reunidas en su música. He hablado de fuerzas impetuosas y elementales, de un anhelo que tiende siempre más allá de los asuntos terrestres. Son el primer y el segundo tema de la sinfonía de este espíritu cosmopolita que tiene por nombre Gustav Mahler (...) Sus composiciones afirman invariablemente que el elemento principal es el melódico, que no existen combinaciones ni secuencias armónicas interesantes en sí, sino que los inmensos e incomparables efectos del desarrollo armónico no se deben sino a su unión con el desarrollo melódico, que es el que se mantiene siempre en lugar preeminente. Así, la audacia de sus acordes melódicos consecutivos justifica siempre la valentía de sus combinaciones armónicas. Se encuentra también en su música la audaz superposición de tonalidades diferentes, pero únicamente cuando dos líneas melódicas simultáneas, pertenecientes a esas tonalidades diferentes arrastran detrás de sí su “escolta” armónica. Estoy persuadido de que la melodía y la armonía forman una entidad perfecta en el sentido de que en la melodía, y desde su concepción, todo el contenido armónico está latente y no requiere más que ser desarrollado. (...) ha alcanzado usted un estilo polifónico extremadamente complejo al que sólo, a veces, una fuga homofónica muy sencilla aporta el elemento de contraste artísticamente necesario. Me asombra igualmente verle tan increíblemente vinculado al viejo uso en lo que se refiere a la forma sinfónica: esas audaces fantasías que tienden a desviarse hacia lo

colosal y que a menudo parecen improvisadas, incluso rapsódicas, están perfectamente adaptadas a la vieja forma sinfónica por su sentido tan fuerte de la belleza de las proporciones. Sin duda alguna esa vertiente radical de usted, que le empuja a extraer de sus temas todas las posibilidades de variaciones, ha traído consigo, evidentemente, un alargamiento de la forma que incluso llega a veces a una repetición de la obra y hasta a una nueva disposición de la coda, lo cual es muy propio de usted y cuyo resultado es, en efecto, una cierta modificación de la forma, pero que no puede calificar como innovación formal fundamental (...) He hablado antes de esta nostalgia suya que se esfuerza por trascender las cosas de la tierra; su *Cuarta Sinfonía* lo expresa, al ser esta última una especie de *Segunda Sinfonía* en un plano superior. En conjunto, dividida su obra en dos periodos: en cuanto a las canciones, el primer periodo incluye los poemas del *Knaben Wunderborn* al que ha puesto usted música; el segundo periodo abarca las obras inspiradas en los poemas de Rückert. Para las sinfonías (que coinciden con las canciones) el primer periodo va de la *Primera* a la *Cuarta*, el segundo comprende sus sinfonías *Quinta* a la *Octava*. En las cuatro primeras sinfonías ha recurrido en parte a la palabra expresa, y en parte está influenciado por la palabra secreta (que se ha transformado en música pura) para cantar lo eterno. Las tres sinfonías siguientes no están sometidas en absoluto al dominio de la palabra, ni siquiera a la idea no expresa; existen, al contrario, bajo una forma puramente musical. Por fin, en la *Octava*, combina usted todos estos elementos para lanzar un nuevo canto de los secretos últimos, con la ayuda de la palabra. Lo nuevo (que hay en su música) es ese despliegue de la gama de expresiones musicales, influenciado por el apasionado interés que siente usted por todos estos problemas. Lo nuevo consiste en ese enriquecimiento de la técnica del movimiento, que ha surgido de sus esfuerzos por formularlo, así como la conquista de los medios de expresión instrumental para esas nuevas formas complicadas, es decir, su

potente instrumentación. Si el perfeccionamiento de los medios de expresión musical parece dominar el primer periodo de su obra, mientras que las cuestiones técnicas dominan el segundo, debemos, sin embargo, recordar a toda costa que la expresión y la técnica nos proporcionan otro ejemplo de una dualidad que es sólo aparente y que la relación que los une no es muy diferente de la que une la melodía y la armonía, que he definido más arriba...” (Bruno Walter, carta dirigida a Gustav Mahler, en junio de 1910, recogida en *Cartas 1894-1962*, editadas por Lotte Walter-Lindt, 1969, S. Fischer Verlag, Francfort del Main).

Texto 12:

En este sentido, la última de las sinfonías de Mahler, la *Décima Sinfonía*, trasluce esa alusión a la vida y a la muerte, y representa una red de complejos momentos vitales, previos a la muerte del compositor, y a la publicación e interpretación póstumas de la obra. Mahler llevó la forma sinfónica hacia un camino que tendría gran influencia en el desarrollo de la música occidental, creando una forma que incluía la tradición de la canción, el género vocal, en un entramado sonoro en el que plasmar las contradicciones del nuevo siglo, en una música que, aún con elementos de la tradición, ya anticipaba la disolución de la tonalidad. Mahler expresó con sus dos últimas sinfonías su posición frente al mundo, como austriaco y como judío, y esbozó la *Décima Sinfonía* en el verano de 1910 (aunque falleció antes de haber acabado la instrumentación). En el periodo en el que la compuso su relación con Alma se deterioraba debido a la aparición de Walter Gropius, por ello toda la obra constituye una representación gráfica y musical de cómo el compositor describía un momento difícil de su vida en el que perdía a su esposa. Al igual que su *Novena Sinfonía*, la *Décima* comienza y termina con movimientos lentos, aunque la simetría de su estructura de cinco movimientos es igual

al de la Segunda, la Quinta y la Séptima sinfonías. Mahler numeró estos cinco movimientos en la versión manuscrita atendiendo a un desarrollo progresivo con una significación determinada. Y también, como en la Novena, reclama un significado personal muy particular en las anotaciones manuscritas, que la mayoría de las veces se han precisado con detalles musicales, aunque en algún caso simplemente describen la angustia del músico. Las dos últimas sinfonías de Mahler muestran similitudes, como pueda ser el contraste de las diferentes secciones, los bruscos cambios, la idea de “continuum” musical, la explotación y exploración de las cualidades tímbricas de la orquesta..., pero la *Décima Sinfonía* sobrepasa con creces las intenciones sonoras, expresivas y estructurales, y goza de un discurso musical mucho más intenso. Las relaciones temáticas entre los diferentes movimientos son muy estrechas, más aún que en la *Novena Sinfonía*. Como obra inconclusa, la *Décima* adquiere una mayor relevancia, potenciada por la publicación póstuma en facsímil de su borrador completo. Esto ha dado lugar a que se realicen diversas versiones, cuya dificultad estriba en la transcripción y orquestación del segundo, cuarto y quinto movimientos, puesto que el primero y el tercero estaban detallados en su totalidad.

Mahler expresó su deseo antes de morir de que el manuscrito fuera quemado tras su muerte, sin embargo Alma Mahler lo hizo accesible al público. En 1924 se publicó una versión facsímil en la editorial Zsolnay, y a partir de ella se estrenaron versiones de los dos primeros movimientos en Viena y en Praga. Desde entonces se ha llevado a cabo una ingente labor musicológica, siendo la versión más extendida la de Deryck Cooke, musicólogo inglés, experto conocedor del estilo y de la orquestación de Mahler, que realizó la versión que ha sido aceptada como la más cercana a la concepción del compositor.

Texto 13:

Pan era el “dios de los prados”, hijo de Hermes que adoptó la forma de un carnero para seducir a Dríope, hija de Driops. Vivía en Arcadia con los pastores y se dedicaba a guardar los rebaños, a cuidar de las abejas, y a jugar y a bailar con las ninfas del monte. Participó en la batalla contra los gigantes, a los que hizo huir con una trompeta que él había fabricado, tras lo cual se unió a la corte de Dioniso. A pesar de su fealdad Pan se jactaba de haber seducido a todas las ménades de Dioniso cuando estaban embriagadas y perseguía a las ninfas, que huían atemorizadas por su aspecto y su brutalidad, por ello muchas de sus aventuras no tuvieron un buen final. Trató de violar a Pitis, quien se metamorfoseó en pino para evitarlo, persiguió a Sirinx, la cual pidió a las otras ninfas y a su padre el dios río Ladon que la convirtiera en una caña. Pan cortó la caña e inventó la flauta de Pan, convirtiéndose en el dios de la música, hasta que un día olvidó una de sus flautas y Hermes, que la encontró, la imitó y se la vendió a Apolo, y así se hizo este último con el título. Esta victoria pone de relieve la conquista de Arcadia y Frigia por los helenos, así como la superioridad de los instrumentos de cuerno sobre los de viento, propia de aquellas regiones. Sedujo a Selene, la diosa de la Luna, adoptando el aspecto de un carnero. Y tuvo una hija con Eco, y un hijo con Eufemia. Con el tiempo, el carácter licencioso de Pan se atenuó y se convirtió en dios de los adivinos, Apolo le enseñó el arte de la profecía, siendo identificado por los astrólogos como Capricornio. Sus atributos eran el pino, la encina y la tortuga. Más adelante personificó una divinidad genérica, como sanador y profeta, y su culto se extendió por Grecia y se practicó hasta el inicio de la era cristiana. En las letanías órficas lo invocaban como el “gran principio regulador, principio primero del amor, o creador incorporado a la materia universal que configura el mundo. Es el “todo”, la potencia generatriz del universo, incorporado a la materia porque son sus miembros el cielo, la tierra, el agua y el fuego, y él es fuente y

origen de todas las cosas”. Además, la música emitida por su flauta es el emblema natural de la armonía física.

Textos del capítulo: La Irrupción

Texto 14:

En el “prefacio” de *La Dimensión Estética*, H. Marcuse expone el sentido de esta obra en la que aborda el ámbito artístico. Con este ensayo pretende contribuir a la estética marxista, aunque “cuestionando su ortodoxia”. Por ortodoxia entiende “la interpretación de la categoría y verdad de una obra de arte en términos de la totalidad de las relaciones de producción prevalentes. Específicamente, esta interpretación sostiene que la obra de arte representa los intereses y la mirada hacia el mundo de las diferentes clases sociales de manera más o menos precisa”. La crítica de Marcuse a esa ortodoxia se basa “en la teoría marxista en tanto que también considera al arte en el contexto de las relaciones sociales existentes, y le adjudica una función política y un potencial político concreto. Sin embargo, en contraste con la estética marxista ortodoxa reconozco el potencial político en el propio arte, en la forma estética como tal. Es más, sostengo que en virtud de su particular forma estética el arte es en gran medida autónomo frente a las relaciones sociales dadas. En su autonomía, el arte tanto manifiesta su protesta ante tales relaciones como a su vez las trasciende. Por esa razón el arte subvierte la consciencia dominante, la experiencia normal”. A continuación Marcuse hace algunas observaciones preliminares que conviene tener en cuenta para comprender su postura ante la esfera del arte. “Aunque en este ensayo se habla del “arte” en general, mi discurso está orientado principalmente hacia la literatura, en particular a la literatura de los siglos XVIII y XIX. No me siento cualificado para hablar de música y de artes

visuales, si bien entiendo que lo que es cierto para la literatura, *mutatis mutandis*, puede aplicarse también a las demás artes. En segundo lugar, en lo referente a la selección de las obras analizadas, parece justificada la objeción de que procedo mediante una hipótesis autovalidadora. Califico esas obras de “auténticas” o “grandes” porque satisfacen los criterios estéticos previamente definidos como constitutivos del arte “auténtico” o “grande”. En mi defensa debo aducir que a lo largo de la historia del arte, y a pesar de los cambios de gusto, existe una norma que permanece constante. Esto no sólo nos permite distinguir entre literatura “seria” y “trivial”, ópera y opereta, comedia y payasada, sino también entre arte bueno y malo en el interior de esos géneros (...) El arte puede ser revolucionario en diversos sentidos. En sentido estricto, puede ser revolucionario si representa un cambio radical en estilo y técnica. Esta modificación puede ser debida a una auténtica vanguardia que anticipa o refleja transformaciones substanciales en toda la sociedad. De este modo, el expresionismo y el surrealismo anticiparon la destructividad del capitalismo monopolista y la emergencia de nuevos objetivos de transformación radical. Pero la definición exclusivamente “técnica” del arte revolucionario no dice nada sobre la calidad de la obra, ni tampoco acerca de su autenticidad y verdad. Además, una obra de arte puede considerarse revolucionaria cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación). En este sentido, toda auténtica obra de arte debería ser revolucionaria, i.e., subversiva de percepción y comprensión, una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de la liberación. Lo cual debería ser cierto tanto para el drama clásico como para las obras de Brecht, para

Wahlverwandtschaften de Goethe y para *Hunderjahre* de Günter Grass, para William Blake como para Rimbaud.

La diferencia obvia en la representación del potencial subversivo es debida a la diferencia de estructura social a la que se enfrentan las obras referidas: la distribución de la opresión entre la población, la composición y función de la clase dirigente, las posibilidades dadas de transformación radical. Tales condiciones históricas están presentes en la obra de arte de varios modos: explícitamente, como fondo y horizonte, y a través del lenguaje de manera figurada. Son, empero, expresiones y manifestaciones históricas específicas de la misma substancia transhistórica del arte: su propia dimensión de verdad, protesta y promesa, una dimensión constituida por la forma estética. Por consiguiente, el *Woyzeck* de Büchner, el teatro de Brecht, pero también las novelas y narraciones de Kafka y Beckett son revolucionarios en razón de la forma dada al contenido. En efecto, el contenido (la realidad establecida) aparece en esas obras enajenado y mediado. La verdad del arte radica precisamente en esto: que el mundo realmente es como aparece en la obra de arte.

Esta tesis implica que la literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para “la revolución”. La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y frustrante. Cuando más inmediatamente política sea la obra de arte, más sensiblemente reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio” (Herbert Marcuse, *La Dimensión estética*, Prefacio).

Texto 15:

Por ejemplo, Habermas ha establecido puntos de engarce para el desarrollo de su "teoría de la acción comunicativa". Afirma que las categorías básicas de la Teoría crítica enfrentan de manera directa la conciencia de los individuos a unos mecanismos sociales de integración que se limitarían a prolongarse hacia dentro (intrapésicamente). Sin embargo, la teoría de la acción comunicativa podría asegurarse del contenido racional de estructuras antropológicas profundas en un análisis que "inicialmente" es sólo reconstructivo, es decir, que es planteado en términos ahistóricos. Ese análisis describe estructuras de la acción y del entendimiento, que pueden ser inferidas del saber intuitivo de los miembros competentes, de las sociedades modernas, cerrando todo camino de vuelta a una filosofía de la historia que no es capaz de distinguir entre problemas de lógica evolutiva y problemas de dinámica evolutiva. Habermas ha buscado liberar al Materialismo Histórico de todo lastre de filosofía de la historia, para lo cual presenta como necesarias dos abstracciones: a) la abstracción del desarrollo de las estructuras cognitivas respecto de la dinámica de los acontecimientos históricos; b) la abstracción de la evolución social respecto a la concreción histórica de las formas de vida. Con tales abstracciones pueden ser eliminadas las configuraciones categoriales a las que la filosofía de la historia debe su existencia. Tal teoría no puede basarse en ideales immanentes a las formas de vida legadas por la tradición, sino que debe orientarse por las posibilidades de procesos de aprendizaje, que queden abiertas con el nivel de aprendizaje históricamente ya alcanzado. Ha de renunciar a clasificar totalidades normativamente, culturas y formas de vida, formaciones sociales y épocas históricas en su conjunto. A pesar de lo cual puede seguir teniendo como propósitos propios algunos de los pertenecientes al programa interdisciplinar de la vieja Teoría crítica.

Además, Habermas distinguirá dos medios o formas capaces de exonerar el costoso mecanismo de coordinación que representa el entendimiento: 1) medios de control

sistémico, a través de los cuales los subsistemas se diferencian del mundo de la vida; 2) formas generalizadas de comunicación, que no sustituyen al entendimiento lingüístico, sino que lo condensan, y permanecen ligadas a los contextos del mundo de la vida.

Texto 16:

En lo que respecta a la génesis de la música, cabe apuntar que la mitología griega atribuía un origen divino a la música y citaba como sus primeros intérpretes a dioses y semidioses, tales como Apolo, Anfión y Orfeo. En este periodo histórico la música poseía poderes mágicos, curativos, purificadores de cuerpo y mente, e incluso se le atribuían milagros en el reino de la naturaleza. Desde los tiempos más primitivos la música resultó ser una parte fundamental de las ceremonias religiosas, así, en el culto a Apolo, era la lira el instrumento característico (junto con otros instrumentos de cuerda como el arpa, la *kithara*, el *phormix*...), mientras que en los cultos a Dionisos lo era el aulós. Probablemente ambos instrumentos, lira y aulós, llegaron a Grecia desde Asia Menor; la lira, y su contrapartida de mayor tamaño, la *kithara*, eran instrumentos de cinco a siete cuerdas (que más tarde llegaron hasta once) y eran usadas para la ejecución solista así como para acompañar en el canto o recitación de poemas épicos. El aulós, un tubo sencillo doble hecho de caña (no era una flauta), tenía un sonido estridente y penetrante, a menudo era tocado en parejas y se utilizaba asociado al ditirambo en el culto a Dionisos, a partir del cual se especula que se produjo el desarrollo del teatro griego. A consecuencia de ello, en los grandes dramas del periodo clásico (en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides) los coros y otros fragmentos musicales estaban acompañados por el sonido del aulós.

Desde el siglo VI a.C., tanto la lira como el aulós se tocaban como instrumentos solistas independientes. Se conserva una descripción de un festival o competición musical,

celebrada durante los juegos pitios en el 586 a.C., en la que Sakadas de Arcos tocó una composición para aulós que ilustraba las diferentes etapas del combate entre Apolo y la serpiente Pitón. Los torneos de tocadores de *kíthara* y aulós, así como los festivales de música instrumental y vocal, adquirieron una creciente popularidad después del siglo V a.C. A medida que la música instrumental contó con mayor autonomía el número de virtuosos fue multiplicándose, al tiempo que la música se tornó más compleja en todos sus aspectos.

Poco después de la época clásica, 450 a 325 a.C., comenzó una reacción contra las complejidades clásicas y al inicio de la era cristiana se simplificaron tanto la teoría musical griega como su práctica. La mayoría de los ejemplos de música griega que han pervivido y que han llegado hasta nuestros días provienen de periodos tardíos. Entre ellos destacan: el fragmento de un coro de *Orestes*, de Eurípides (versos 338-44) de un papiro fechado hacia el 200 a.C., cuya música también es probable que se deba a Eurípides; un fragmento de *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides (versos 783-93); dos himnos delficos a Apolo, bastante completos, el segundo de los cuales pertenece a 128-27 a.C.; un *Skolion*, o brindis que aparece como epitafio grabado en una lápida de tumba, también perteneciente al siglo I d.C. o quizá más tardío, y el *Himno a Némesis*, el *Himno al Sol* y el *Himno a la Musa Calíope*, de Mesomedes de Creta, del siglo II.

Las características fundamentales de la música griega eran el ser monofónica, esto es, una melodía sin armonía ni contrapunto, aunque a menudo diferentes instrumentos ornamentaban la melodía con una ejecución sencilla por parte del cantante u otros miembros del conjunto, lo que llevaba a la heterofonía (a pesar de lo cual no puede ser considerada como auténtica polifonía). Además, la improvisación era propia de la música griega, estando sus ritmos y melodía muy vinculados a la melodía y ritmo de la poesía; y era en el teatro, en los cultos religiosos y en las competiciones y juegos

olímpicos, donde los cantores (aedos) interpretaban estas melodías acompañándose de danzas con movimientos pautados.

Ahora bien, en lo que respecta a la posible continuidad entre la música de la iglesia primitiva y la música griega, hay que tener en cuenta que, afirmar que la música de la iglesia primitiva era semejante a la griega por ser monofónica, improvisada, y estar vinculada al texto, no quiere decir que hubiera una continuidad histórica. Fue la teoría griega, y no la práctica, lo que perduró en la música occidental europea durante el Medievo. Se conserva más información sobre las teorías griegas musicales que acerca de su práctica propiamente dicha. Las teorías eran de dos clases: a) las doctrinas sobre la naturaleza de la música, el lugar que ocupaba en el cosmos, sus efectos en la sociedad, así como su adecuado empleo en beneficio de la ciudadanía; b) las descripciones de los materiales y esquemas de la composición musical. Tanto en la filosofía como en la ciencia de la música, los griegos adquirieron y formularon principios difíciles de superar.

El vocablo "música" gozaba, para los griegos, de una mayor significación que en la actualidad, era una forma adjetivada de "musa", y esta relación verbal hace pensar que para los griegos la música constituía algo fundamental en lo que respecta a aquellas actividades referentes a la consecución de la verdad o la belleza. En las enseñanzas tanto de Pitágoras como de sus sucesores, aritmética y música no estaban separadas, se concebía que el sistema de sonidos y ritmos musicales, al estar ordenados de manera numérica, eran el ejemplo de la armonía del cosmos, y que tenían su correspondencia con ella. Esta teoría fue explicada de modo sistemático por Platón en el *Timeo* y en la *República*, influyendo en los eruditos de la Edad Media. Algunos pensadores griegos, como Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.), pusieron de manifiesto la relación entre música y astronomía; se pensaba que las leyes de la matemática eran las que subyacían a los

sistemas de la interválica musical y de los cuerpos celestes, y también que determinados modos, incluso algunas notas, se correspondían con ciertos planetas (en los pueblos orientales fueron comunes estas connotaciones mágicas de la música). Fue Platón quien proporcionó forma poética a estas ideas en el mito de la "música de las esferas" (*República*, 10.617), una música producida por la revolución de los cuerpos celestes, pero no escuchada por los hombres (autores como Milton o Shakespeare fueron influidos por este mito).

Ahora bien, el vínculo entre poesía y melodía permite apreciar la enorme amplitud que los griegos tenían en lo referente a su concepción de la música. Para ellos, ambas, melodía y poesía, eran sinónimas. La figura lingüística "la música de la poesía", significaba que esa música era una verdadera melodía, cuyos ritmos e intervalos podían ser descritos de manera precisa. Así, por ejemplo, poesía "lírica" era la poesía cantada al tañido de la lira; en la tragedia estaba incorporado el nombre "ode", es decir, "el arte de saber cantar"... las formas carentes de música no tenían atribuido nombre alguno. El propio Aristóteles, al inicio de la *Poética*, tras poner de relieve que la melodía, la lengua y el ritmo son elementos indispensables de la poesía, continúa: "Hay además un arte que imita exclusivamente mediante la lengua... en prosa o verso... Esta forma imitativa carece de nombre hasta el día de hoy" (*Poética*, 1.1447 a-b).

La consideración griega de que la música es una misma cosa que la palabra hablada volvió a surgir a lo largo de la historia de la música, encontrándose, por ejemplo, en las ideas wagnerianas acerca del drama musical en el siglo XIX.

Texto 17:

Dado que me refiero aquí a la técnica de Berg, conviene hacer una breve alusión al *Sprechgesang*, tema controvertido y carente de solución por completo satisfactoria. El

propio Berg toma para sus explicaciones ejemplos dados por Schönberg con *Die Glückliche Hand* y *Pierrot Lunaire*, retoma las mismas explicaciones tal y como fueron formuladas por Schönberg al inicio de esas dos composiciones. El problema se presenta de manera idéntica: la ejecución ha de abstenerse, en el *Sprechgesang*, tanto de una manera "cantante" de hablar, como de una manera realista y natural...

Quizás el núcleo de la imposibilidad de una realización exacta se encuentre en un error de análisis en lo que respecta a las relaciones de la voz hablada con la voz cantada. Para una persona determinada, la tesitura cantada es más exacta y aguda que la tesitura hablada, dado que esta última es más restringida y tiende hacia lo grave. Por otra parte, diversos individuos que tengan una tesitura cantada muy similar (no hay que olvidar que la voz se trabaja para conseguir que adquiera mayor flexibilidad, etc. , pero conforme a ciertas "normas"), serán susceptibles de una tesitura hablada bastante diferente (sobre todo en el caso de las mujeres). Además, también suele suceder que los pasajes de *Sprechgesang* son al mismo tiempo demasiado agudos y demasiado graves. Por último, la voz hablada deja de ser sonido debido a la brevedad de su emisión, es decir, se podría decir que la voz puramente hablada es una especie de percusión de resonancia muy corta, de ahí la imposibilidad de que se emita un sonido "hablado", propiamente dicho, de larga duración.

Abandonar el contraste vocal en *Wozzeck* constituiría una traición hacia la traducción acústica de la antinomia que representa el personaje de María, desembocaría en un sinsentido respecto de la situación dramática y de la psicología del personaje de María en los momentos en los que reflexiona sobre sí misma y sobre su situación presente, o cuando lee un cuento de hadas... se nos muestra a María, o bien vuelta hacia un mundo escrito o contado, un mundo-citación, o bien replegada sobre su propia personalidad, sobre los acontecimientos que le conciernen de manera directa.

Se debe diferenciar entonces *Sprechgesang* y *Gesang*.

Ahora bien, el dilema que emerge, difícil de elucidar es: ¿qué elegir?, ¿las notas reales, pero también el canto?, ¿el *Sprechgesang*, pero no todas las notas reales?...

Texto 18:

En lo relativo a la *tetraktys* pitagórica, Giovanni Reale y Dario Antiseri, en su *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico* (Tomo I, *Antigüedad y Edad Media*), hacen referencia al descubrimiento de las relaciones armónicas por parte de los pitagóricos. La búsqueda filosófica, al pasar de las colonias jónicas de Oriente a las de Occidente, donde habían emigrado las antiguas tribus jónicas y donde se había creado un ambiente cultural diferente, se perfecciona de manera considerable. Con una perspectiva modificada, los pitagóricos consideraron que el principio era el número (y sus elementos constituyentes), más bien que el agua, el aire o el fuego.

Uno de los testimonios más conocidos que resume el pensamiento pitagórico es el siguiente texto de Aristóteles, que se ocupó con profundidad de estos filósofos: "Los pitagóricos fueron los primeros que se dedicaron a las matemáticas y que las hicieron avanzar, y nutridos por ellas, creyeron que los principios de éstas serían los principios de todas las cosas que son. Y puesto que en las matemáticas los números son por propia naturaleza los principios primeros, precisamente en los números ellos pensaban ver – más que en el fuego, en la tierra y en el agua- muchas semejanzas con las cosas que son y que se generan...; y además, porque veían que las notas y los acordes musicales consistían en números; y finalmente porque todas las demás cosas, en toda la realidad, les parecían estar hechas a imagen de los números y que los números fuesen lo primero en toda la realidad, pensaron que los elementos del número fuesen los elementos de todas las cosas y que todo el universo fuese armonía y número".

El descubrimiento de que en todas las cosas existe una regularidad matemática, es decir numérica, debió producir una impresión tan extraordinaria como para conducir a un cambio de perspectiva que marcó una etapa fundamental en el desarrollo espiritual de Occidente. Al mismo tiempo, resultó decisivo el descubrimiento de que los sonidos y la música, a la que los pitagóricos prestaban una gran atención como medio de purificación y catarsis, puede traducirse en magnitudes numéricas, esto es, en números: la diversidad de sonidos que producen los martillos que golpean sobre el yunque depende de la diversidad de peso (que se determina por medio de un número), la diversidad de los sonidos de las cuerdas de un instrumento musical depende de la diversidad de la longitud de las cuerdas (que asimismo se puede determinar mediante números). Además, los pitagóricos descubrieron las relaciones armónicas del diapasón, la quinta y la cuarta, así como las leyes numéricas que las gobiernan (1:2, 2:3, 3:4). También resultó importante el descubrimiento de la incidencia determinante del número en los fenómenos del universo: el año, las estaciones, los meses, los días, etc., están regulados por leyes numéricas, siendo también leyes numéricas las que regulan la gestación en los animales, los ciclos del desarrollo biológico y los diferentes fenómenos de la vida.

El diez (la *tetraktys*) fue considerado como número perfecto y visualmente se simbolizaba mediante un triángulo equilátero formado por los cuatro primeros números y cuyos lados consistían en el número 4. En la década "se hallan igualmente contenidos lo par (cuatro números pares: 2, 4, 6, 8) y lo impar (cuatro impares: 3, 5, 7, 9), sin que predomine ninguna de las dos partes". Además existe en la década igual cantidad de números primos y no divisibles (2, 3, 5, 7) que de números planos y divisibles (4, 6, 8, 9). Además "existen en el diez todas las relaciones numéricas: la igualdad, el más-menos, así como todos los tipos de números, los números lineales, los cuadrados, los

cúbicos. El uno equivale al punto, el dos a la línea, el tres al triángulo, el cuatro a la pirámide: y todos estos números son principios y elementos primeros de las realidades que son semejantes a ellos".

Proviene de los pitagóricos la idea de que los cielos, al girar de acuerdo con el número y la armonía, producen "una celestial música de las esferas, conciertos bellísimos, que nuestros oídos no perciben –o ya no saben distinguir – porque se han habituado a oírla desde siempre". Así, con los pitagóricos, el mundo se convirtió en número; el número expresaba orden, racionalidad y verdad. Filolao afirmaba "todas las cosas que se conocen poseen número; sin éste no sería posible pensar ni conocer nada", "la mentira jamás inspira un número".

Texto 19:

Cabe hacer una breve referencia a la reacción de J. Cage ante ese determinismo total de la Escuela serial. El "principio de azar" de Cage, esto es, la denominada aleatoriedad, pretendía ser una evasión de ese ideal de música integral, de ese total determinismo. El azar tiene y goza de un sentido polémico, y parece querer asemejarse a las provocaciones de los surrealistas y dadaístas. La aportación de Cage reside en que hizo perder la confianza en un ciego ideal de una dominación completa de la naturaleza dentro de la música. Sin embargo, Adorno asegura que aquello que Cage ofrece en sus obras radicales "no es, en modo alguno, tan diferente del estilo basado en la dominación de la naturaleza como podría sospecharse si nos guiamos por su programa, aun cuando sus mejores piezas, como el *Concierto para piano*, no dejan de producir un choque extraordinario, el cual se opone obstinadamente a toda neutralización; casi ningún otro compositor ha logrado eso. La dificultad más seria está, sin embargo, en que, pese a todo, no es posible una vuelta atrás. Se caería casi necesariamente en el reaccionarismo

si, frente a la técnica dodecafónica, el principio serial y la aleatoriedad se quisiera recobrar sencillamente la libertad subjetiva, es decir, el atonalismo libre en el sentido de *Espera* de Schönberg" (T. W. Adorno, *Impromptus*, en "Dificultades", p.130). Ahora bien, como apuntó el compositor húngaro György Ligeti, hay que tener en cuenta que los extremos de la determinación absoluta y del azar absoluto coinciden; la universalidad estadística se convierte en el principio rector de la composición y queda desprendida del yo. Cage propugnó una objetividad tan cósmica, tan fisicalista, como la de la música serial.

Una buena ilustración de la técnica compositiva de J. Cage la encontramos en su obra *TV Köln*. Aunque Cage empezó a introducir operaciones aleatorias en la composición de su música a comienzos de 1950, las notas y el marco de tiempo general se especifican de manera precisa en sus obras de los años inmediatamente posteriores. *TV Köln*, escrita a finales de la década de 1950, fue una de sus primeras obras en las que introdujo la indeterminación en el campo de la interpretación. La partitura consiste en una única página, que está precedida por una hoja de instrucciones, en la que aparecen cuatro sistemas de notación. En principio la pieza podría tener una duración tanto de unos pocos segundos como cualquier otra aunque, debido al número limitado de eventos escritos en la partitura, una interpretación relativamente breve sería lo más acertado. Las instrucciones también explican las cuatro letras que aparecen asociadas a las líneas de los sistemas (I: sobre las teclas, dentro del piano; O: parte exterior del piano; A: en algún lugar fuera del piano). La única información adicional proporcionada en la hoja de instrucciones indica que la posición que ocupa una nota con respecto a la línea indica su altura, duración y amplitud relativas. De manera tal que las instrucciones se refieren al modo en que los sonidos deben producirse. Lo que aparece indicado son esencialmente acciones, no eventos musicales. *TV Köln* es como un marco generalizado

a partir del cual poder construir relaciones sonoras y temporales, porque lo que J. Cage pretendía con sus obras era proporcionar unos contextos dentro de los cuales los intérpretes pudieran llevar a cabo diferentes tipos de actividades, y dentro de los cuales cualquier tipo de sonido pudiera tener tanta importancia como el resto. De este modo, la experiencia interpretativa varía cada vez que se toca la partitura.

Poco después de componer esta obra (*TV Köln*), Cage empezó una serie de piezas, anotadas sobre hojas sueltas, transparentes, que contenían líneas, puntos y círculos (piezas que llevan por título *Variaciones*). Los intérpretes deben superponer estas hojas, siguiendo sus inclinaciones personales por lo que, a diferencia de la obra anterior, que consta de una única partitura, la forma, así como el contenido, varían en cada nueva interpretación.

Texto 20:

Es en la obra *Sociologica*, de Max Horkheimer y T.W. Adorno, donde este último expone su "teoría de la seudocultura", conferencia pronunciada ante la Asamblea berlinesa de la Deutschen Gesellschaft für Soziologie, en mayo de 1959, publicada en *Der Monat*, año 11, septiembre de 1959, págs. 30 y ss. "Lo que hoy está patente como crisis de la formación cultural ni es mero objeto de la disciplina pedagógica, que tendría que ocuparse directamente de ello, ni puede superarse con una sociología de yuxtaposiciones (precisamente de la de la formación de la misma). Los síntomas de colapso de la formación cultural que se advierten por todas partes, aun en el estrato de las personas cultas, no se agotan con las insuficiencias del sistema educativo y de los métodos de educación criticados desde generaciones; las reformas pedagógicas aisladas, por indispensables que sean, no nos valen, y al aflojar las reclamaciones espirituales dirigidas a los que han de ser educados, así como por una cándida despreocupación

frente al poderío de la realidad extrapedagógica sobre éstos, podrían más bien, en ocasiones, reforzar la crisis. Igualmente se quedan cortas ante el ímpetu de lo que está ocurriendo las reflexiones e investigaciones aisladas sobre los factores sociales que influyen en la formación cultural y la perjudican, sobre su función actual y sobre los innumerables aspectos de sus relaciones con la sociedad: pues para ellas la categoría misma de formación está ya dada de antemano, lo mismo que los momentos parciales, inmanentes al sistema, actuantes en cada caso en el interior de la totalidad social: se mueven en el espacio de complejos que son los que primero habría que penetrar. Sería preciso derivar a su vez, a partir del movimiento social y hasta del concepto mismo de formación cultural, lo que se sedimenta (ahora, y en modo alguno meramente en Alemania) como una especie de espíritu objetivo negativo a partir de ésta, que se ha convertido en una seudoformación socializada, en la ubicuidad del espíritu enajenado que, según su génesis y su sentido, no precede a la formación cultural, sino que la sigue. De este modo, todo queda apresado en las mallas de la socialización y nada es ya naturaleza a la que no se haya dado forma; pero su tosquedad (la vieja ficción) consigue salvarse la vida tenazmente y se reproduce ampliada: cifra de una conciencia que ha renunciado a la autodeterminación, se prende inalienablemente a elementos culturales aprobados, si bien éstos gravitan bajo su maleficio., como algo descompuesto, hacia la barbarie. Todo ello no es explicable, ante todo, a partir de lo que ha acontecido últimamente ni, por cierto, con la expresión tópica de la sociedad de masas, que en ningún caso explica nada, sino que señala simplemente un punto ciego al que debería aplicarse el trabajo del conocimiento. Incluso el que la seudoformación haya pasado a ser la forma dominante de la conciencia actual, pese a toda la ilustración y a toda la información que se difunde (y con su ayuda), exige una teoría que tome todo más ampliamente.

Para esta última, la idea de cultura no puede ser sacrosanta (a usanza de la misma pseudoformación), pues la formación no es otra cosa que la cultura por el lado de su apropiación subjetiva. Pero la cultura tiene un doble carácter: remite a la sociedad y media entre ésta y la pseudoformación. En el uso lingüístico alemán se entiende únicamente por cultura, en una oposición cada vez más abrupta con respecto a *praxis*, la cultura del espíritu: y aquí se refleja que no se ha conseguido la emancipación completa de la burguesía o que sólo se logró hasta cierto instante, pues ya no puede seguirse equiparando la sociedad burguesa a la humanidad. El naufragio de los movimientos revolucionarios que habían querido realizar en los países occidentales el concepto de cultura como libertad, ha hecho algo así como que se retrotraigan a sí mismas las ideas de tales, y no sólo ha oscurecido la conexión entre ellas y su realización, sino que las ha guarnecido con un tabú: por fin, en el lenguaje de la filosofía lixiviada, la cultura se ha convertido, satisfecha de sí misma, en un "valor". Es verdad que hemos de agradecer su autarquía a la gran metafísica especulativa y a la gran música, que se unió a ella hasta lo más íntimo en su crecimiento; pero en semejante espiritualización de la cultura está ya, al mismo tiempo, virtualmente confirmada su impotencia y entregada la vida real de los hombres a las relaciones ciegamente existentes y ciegamente cambiantes. Frente a ello la cultura no es indiferente. Si Max Frisch ha hecho notar que personas que habían participado algunas veces con pasión y comprensión en los llamados bienes culturales se han podido encargar tranquilamente de la *praxis* asesina del nacionalsocialismo, tal cosa no es solamente índice e una conciencia progresiva disociada, sino que da un mentís objetivo al contenido de aquellos bienes culturales (la humanidad y todo lo inherente a ella) en cuanto que no sean más que tales bienes: su sentido propio no puede separarse de la implantación de cosas humanas; y la formación que se desentiende de esto, que descansa en sí misma y se absolutiza, se ha convertido ya en pseudoformación.

Lo cual podría documentarse con los escritos de Wilhelm Dilthey, que, más que ningún otro, sazónó al gusto de las extasiadas clases medias alemanas el concepto de cultura espiritual como fin en sí mismo y lo puso en manos de los profesores: hay frases de su libro más conocido (como la referente a Hölderlin: "¡Qué otra vida de poeta se ha tejido de un material tan delicado, cual si fuesen rayos de luna! E igual que su vida, así fue su poesía") que, con todo el saber de su autor, no cabe distinguir ya de los productos de la industria cultural al estilo de Emil Ludwig.

A la inversa, donde la cultura se ha entendido a sí misma como conformación de la vida real, ha destacado unilateralmente el momento de acomodación, y ha retraído así a los hombres de pulirse mutuamente, pues ello era menester para reforzar la perennemente precaria unidad de la socialización y para poner coto a aquellas explosiones hacia lo caótico que, según es obvio, se producen periódicamente justo allí donde está ya establecida una tradición de cultura espiritual autónoma. Y la idea filosófica de formación que estaba a su altura quería formar protectoramente la existencia natural: se enderezaba a ambas cosas, doma del hombre animal mediante su adaptación mutua y salvación de lo natural oponiéndose a la presión del decrepito orden obra del hombre. La filosofía de Schiller, de los kantianos y de los críticos de Kant fue la expresión más pregnante de la tensión entre estos dos momentos, mientras que en la teoría hegeliana de la formación, lo mismo que en el Goethe tardío, triunfaba, dentro del mismo humanismo, bajo el nombre de desprendimiento, el *desideratum* de la acomodación. Mas si aquella tensión llega a fundirse, ésta se convierte en omnipotente, cuya medida es lo que en cada caso haya: prohíbe alzarse por una decisión individual por encima de esto, de lo positivo, y en virtud de la presión que sobre los hombres ejerce, perpetúa en éstos lo deforme que se imagina haber de nuevo conformado, la agresión. Tal es, según Freud lo ve, la razón del malestar que en sí lleva la cultura; y la sociedad enteramente

adaptada es lo que en la historia del espíritu recuerda su concepto: mera historia natural darwinista, que premia la *survival of the fittest*. Cuando el campo de fuerzas que llamamos formación se congela en categorías fijadas, ya sean las de espíritu o de naturaleza, las de soberanía o de acomodación, cada una de ellas, aislada, se pone en contradicción con lo que ella misma mienta, se presta a una ideología y fomenta una formación regresiva o involución (...) La irrevocable independización del espíritu frente a la sociedad (la promesa de libertad) es ella misma algo tan social como lo es la unidad de ambos; y si se reniega simplemente de tal independización, el espíritu queda sofocado y convierte lo que existe en una ideología no menos que cuando usurpaba ideológicamente el carácter absoluto. Lo que sin afrenta, más allá del fetichismo de la cultura, osa llamarse cultural es únicamente lo que se realice en virtud de la integridad de la propia figura espiritual y repercuta en la sociedad mediatamente, pasando a través de tal integridad, no a través de un ajuste inmediato a sus preceptos; pero la fuerza para ello no le crece al espíritu viniendo de parte alguna como de lo que en otro tiempo era formación cultural. De todos modos, si el espíritu no ejecuta lo socialmente justo más que en cuanto que no se fusione en una identidad sin diferencias con la sociedad, estamos en la época del anacronismo: aferrarse a la formación cultural después que la sociedad le ha privado de su base (pero la cultura carece de toda otra posibilidad de sobrevivir fuera de la autorreflexión crítica sobre la seudocultura, en la que se ha convertido necesariamente" (T.W. Adorno, *Sociologica*, p.233-267, "Teoría de la seudocultura", Taurus ediciones, Madrid, 1971).

Texto 21:

El *Tristán* al que hace referencia Adorno no es otro que *Tristán e Isolda* de R. Wagner, ópera ("drama musical") estrenada en Munich en 1865, que representa una historia de

amor entre una princesa irlandesa y el sobrino del Rey Marke. La pasión es representada por Wagner con una fuerza que proviene de su nuevo lenguaje musical y de una orquesta también renovada y ampliada. Por otra parte, *Tristán e Isolda* es la primera de las óperas del nuevo estilo wagneriano (es decir, el primer "drama musical") en que el anterior estilo operístico queda reemplazado por un juego de motivos conductores, así como por una "melodía infinita" en la que no hay números formalmente independientes. En lo que respecta al texto, Wagner recurre al ámbito de la leyenda, del mito, aunque alterando la historia original. Wagner trabajó sobre una versión en lengua alemana, realizada a principios del S.XIII por un clérigo de Estrasburgo llamado Gottfried, quien interpretó la historia en función de sus propias ideas filosóficas y religiosas, pero la sensibilidad creadora del músico, poeta y metafísico romántico alemán del S.XIX reelaboró esa idea primitiva convirtiéndola en un romance dramático musical pleno de sentimiento. En Wagner, *Tristán e Isolda* se aman ya desde el principio de la acción.

Sin duda, los compases más famosos los constituyen los que inician el preludio de *Tristán e Isolda*, dada la innovación histórico armónica que supuso el comenzar una ópera tal y como esta comienza. Se trata del principal motivo amoroso de la ópera, que puede ser separado melódicamente en dos motivos encadenados, deducidos uno del otro. El primero, que tiene cuatro notas sin armonía, es el tema de la Confesión. El segundo descansa en la fuerza potencial del acorde sobre el que viene a incidir el motivo de la Confesión y que, por resolución natural de su disonancia inicial desemboca en una queja cromática, también de cuatro notas: este es el motivo del Deseo.

Este conjunto de dos motivos, no fácilmente reconocibles, es repetido un grado más arriba, nada más comenzar, y luego dos grados más alto con una variante cromática. Así, desde un primer momento se nos sumerge en una incertidumbre tonal, en una tonalidad flotante imposible de denominar. Y este modulante lenguaje continúa durante

todo el fragmento imponiéndose en el oyente, un oyente acostumbrado hoy en día a ese lenguaje, pero que no lo estaba en la época en que apareció. Y fue este exacerbado cromatismo el que inició la quiebra del sistema tonal, y permitió, en cierto modo, la posterior eclosión del dodecafonismo de Schönberg unos años más tarde.

Retomando el motivo del Deseo, a ese motivo seguirá, inmediatamente, otro relacionado con él, el de la "Mirada Amorosa". El dúo amoroso del segundo acto insiste en el primero de aquellos motivos y lo "desarrolla". En el momento más álgido Tristán sugiere que así es como deberían morir, y su melodía, que se corresponde con la letra: "So starben wir, um unge trennt" ("Así moriríamos nosotros, sin estar divididos") anuncia un nuevo tema: el del Amor como Muerte (Liebestod). En el último acto, cuando Tristán ha muerto y la heroína, tendida sobre el cuerpo del amado, contempla también su propia muerte, es aquella melodía la que aparece de nuevo, comenzando con las palabras "Mild und Leise". Desde aquí, la palabra "Liebestod" ha sido aplicada primeramente por Liszt, no por Wagner, a las páginas finales de la obra, acompañando la muerte de Isolda (esta parte suele unirse con frecuencia al final del preludio en las versiones de concierto, interpretando la orquesta la parte vocal).

La música amorosa de los dos protagonistas, su sensualidad cromática, contrasta expresivamente con la extravertida música, diatónica, de Kurwenal y los marineros del primer acto.

El *Tristán e Isolda* de R. Wagner narra cómo Tristán, héroe invencible, sobrino del rey Marke de Cornualles, mató al gigante Morholt que cada año, nuevo Minotauro, iba a cobrar a la gente joven del país el impuesto correspondiente. Pero, herido por el arma envenenada del gigante, Tristán se echó al mar, en una frágil embarcación, a merced de las tempestades, acabando en las orillas de Irlanda, donde fue recogido por la princesa Isolda quien le salvó y curó mediante los bálsamos mágicos preparados por su madre.

Morholt, que era el tío de Isolda, será convertido por Wagner en su prometido. En este punto, en la historia relatada por Wagner se produce una variante. En el viejo romance francés Tristán, curado por la princesa Isolda, pero no identificado por ella, recupera la corte del Rey Marke, y será años más tarde cuando el Rey le envíe para buscar a una mujer de la cual posee un cabello de oro que un pájaro le trajo. El héroe parte de nuevo y llega por fortuna a las costas de Irlanda, impulsado por la tempestad, y salva a los ribereños de un dragón que les estaba diezmado. En el transcurso de esta acción es herido por el monstruo y también Isolda es quien le cura las heridas. Es entonces cuando la muchacha identifica a Tristán con el asesino de Morholt, y quiere matarle, pero desiste en su intento, teniendo lugar el ofrecimiento del trono de Cornualles que era la razón por la que el héroe había emprendido su viaje. Durante el viaje de regreso, Brangania, la criada de Isolda, vierte, por error, a Tristán y a Isolda el filtro de amor que preparó la madre de la muchacha para que ésta bebiese con el Rey Marke, su futuro esposo (es de esta equivocación de donde derivará el romance entre héroe y princesa). Se percibe aquí el importante papel que desempeña el filtro de amor, es una realidad esencial que se impone a la pareja de forma accidental y la libera de toda responsabilidad en lo que pueda suceder.

Ahora bien, en Wagner, ya desde su primer viaje, la princesa reconoce, en el hombre a quien estaba a punto de salvar de las garras de la muerte, al asesino de su prometido (Morholt), y aún teniéndolo a su merced, levantó la espada de la venganza pero la dejó caer a su lado: "¿Por qué? Porque Tristán la *miró*. "Su angustia motivó mi compasión", le dice a su criada Brangania. Al menos ésta es la versión que da de este acontecimiento cuando lo narra sobre el escenario, añadiendo que luego le curó la herida para que, fortalecido, pudiese marchar lejos de allí. Y ése es el mismo Tristán que vuelve a Irlanda, años más tarde, a buscar a esta princesa para su tío el Rey Marke, como muestra

de paz y alianza entre los dos países (que hacía poco habían estado en conflicto armado). Y esa misma es la afrenta que, según Isolda, resulta inexplicable: "Ha vivido gracias a mi silencio –grita ella–, mi silencio le protegió y, sin embargo, el muy traidor me defraudó".

Pero los hechos son percibidos de diferente manera; en principio Isolda habría de estar contenta puesto que va a ser reina, pero en el barco que la traslada ella da la impresión de ser una cautiva, y se consume en una furiosa cólera con respecto a Tristán, dado que éste la evita constantemente. ¿Por qué no rinde el homenaje cortés del vasallo a la que va a ser su reina? Wagner no responde a las cuestiones con palabras, sino que se sirve de su música. Y es que entre ellos existe el amor, un amor que surgió de aquella mirada intercambiada entre ambos; una mirada "consagrada" (en el sentido sacramental de la palabra) por una espada levantada y dispuesta a descender, pero ¿sólo nacido de esta mirada, no llega Wagner aún más lejos?... baste recordar que ya en los primeros compases del prelude, se escuchan sucesivamente, como fundidos unos en otros, derivados y encadenados los unos de los otros, los motivos de la Confesión, del Deseo y de la Mirada, ocupando ésta el tercer lugar. En esta virtual simultaneidad de diferentes elementos expresivos vinculados al amor de Tristán e Isolda hay un indicio de abolición de los valores temporales que marca una especie de predestinación. Y el símbolo de la espada levantada introduce la presencia de la muerte en el juego desde el inicio de este amor, tal y como lo estará al principio y al final. Es por esto por lo que cabe afirmar que los dos protagonistas de la historia wagneriana se aman desde el comienzo de la acción narrada. Y lo hacen con un amor irresistible, predestinado, no confesado expresamente ni incluido en las confidencias a la criada. Y este amor desnuda a esos dos seres y coloca las máscaras: en un caso la de una orgullosa cólera, y en el otro la de una altiva indiferencia.

La culminación de su obra la lleva a cabo Wagner con la muerte mística de su heroína. Todo se construye sobre dos temas; uno, de un cromatismo exacerbado, es el canto de muerte; el otro, descendente y diatónico, es el tema de la Muerte de amor, del que es, en parte, una reminiscencia del *Romeo y Julieta* de Berlioz. El primero se mueve ascendentemente, siempre renovándose en función de su cromatismo; mientras que el segundo se orienta en sentido inverso, aunque, por medio de tres de sus notas, que forman una anacrusa (es decir, que preceden a la barra del compás inicial), y que preparan su acento expresivo y tónico, aparece en él un principio ascendente del que Wagner se sirve para la escalada final. Utiliza de nuevo Wagner el procedimiento de la repetición de una célula temática que lleva de forma progresiva hacia el agudo, acabando por crear una tensión nerviosa que queda liberada en el momento en el que el compositor muestra el caudal melódico del que aquella era la primicia.

Texto 22:

Encontramos en la correspondencia entre W. Benjamin y T.W. Adorno una carta de este último fechada el 29-2-1940 (Nueva York) en la que se lee: "No sabe con qué entusiasmo he leído su *Baudelaire*, y ninguna de las fórmulas, telegráficas o abreviadas de otro modo, que han llegado a sus manos, es exagerada en lo más mínimo. Esto vale lo mismo para Max que para mí. Creo que no es ninguna exageración calificar este trabajo como el más completo que ha publicado usted desde el libro sobre el Barroco y Kraus. Si a veces he tenido mala conciencia por mi crítica insistencia, la mala conciencia se ha transformado en vanidoso orgullo, y de eso es usted quien tiene la culpa... así de dialéctica es nuestra producción. Es difícil destacar nada en particular, tan próximo está cada uno de los puntos de este trabajo al punto medio y tan lograda es la construcción. Pero habrá adivinado que los capítulos 8 y 9 son mis favoritos. La

teoría del jugador, si me permite la metáfora, es el primer fruto maduro del tótem de los *Pasajes*. No hace falta que le explique la *trouvaille* que representa la parte referida a la aureola. Permítame establecer tan solo unas pocas cosas. La teoría del olvido y el *schock* se toca íntimamente con algunas de mis cosas sobre música, especialmente en lo que concierne a la percepción del éxito. Una relación que sin duda usted no tenía presente y que me alegra tanto más, en tanto que confirmación. Pienso por ejemplo en el pasaje sobre el olvido, recuerdo y anuncio en el artículo sobre el fetiche. Lo mismo me pasó con el contraste entre lo reflejo y la experiencia. Puedo decir que todas mis consideraciones sobre Antropología materialista desde que estoy en América están centradas en torno al concepto del "carácter reflejo", y nuestras intenciones vuelven a tocarse del modo más estrecho: bien se podría calificar a su *Baudelaire* como la prehistoria del carácter reflejo. Tenía la sensación de que en su momento el trabajo sobre el fetichismo, el único de mis textos alemanes establece algo de estas cosas, no le gustó demasiado, sea porque era fácil caer en el malentendido del salvador de la cultura, sea (y esto está relacionado estrechamente con ello) porque no está completamente logrado como construcción. Pero si me hiciera el favor de volver a considerar el artículo desde este punto de vista, y se dividiera ante sus ojos en los fragmentos en los que tiene que dividirse, quizá podría reconciliarse con algunos de sus aspectos. Disculpe usted este giro egoísta de mi reacción al *Baudelaire*, pero no es reflejo, y es precisamente una garantía de la verdad objetiva de un texto así el que parezca afectar los deseos más específicos de cada lector.

Lo que pudiera tener que decir críticamente sobre Baudelaire no tiene importancia. Sólo apunto, por razones de registro interno: la inclusión de la teoría de Freud de la memoria como protección para el estímulo, y su aplicación a Proust y Baudelaire no me parece del todo clara. El problema, enormemente difícil, está en la cuestión de la inconsciencia

de la impresión básica, que ha de ser necesaria para que ésta corresponda a la *mémoire involontaire* y no al consciente. ¿Se puede hablar realmente de esta inconsciencia? ¿Fue realmente inconsciente el momento de probar la magdalena del que surge la *mémoire involontaire* de Proust? Me parece que en esta teoría se ha perdido un miembro dialéctico, y es el olvido. El olvido es en cierto modo el fundamento de ambos, de la esfera de la "experiencia" o *mémoire involontaire* y del carácter reflejo, cuyo duro recuerdo presupone el olvido mismo. Si una persona puede o no tener experiencias depende en última instancia de cómo olvide. Usted juega con esta cuestión en la nota al pie, en la que constata que Freud no hace ninguna distinción explícita entre recuerdo y memoria (leo la nota al pie como crítica). Pero, ¿no sería la tarea conectar la oposición entera de vivencia y experiencia a una teoría dialéctica del olvido? Se podría decir también: a una teoría de la cosificación. Porque toda cosificación es un olvido. Los objetos se vuelven cosas en el instante en que están determinados sin estar presentes en todos sus fragmentos, en que algo de ellos se ha olvidado. Y se plantea la cuestión de hasta qué punto este olvido es el que conforma la experiencia, yo diría hasta qué punto es el olvido narrativo y hasta qué punto es el olvido reflejo. No quiero ensayar hoy una respuesta a esa pregunta, sino tan sólo planteársela con tanta precisión como sea posible: también por la razón de que creo que sólo en relación con la cuestión de la cosificación podrá alcanzar la diferenciación básica de su artículo su fecundidad social universal. Tengo que añadir apenas a esto que para nosotros no puede tratarse de repetir una vez más el veredicto hegeliano contra la cosificación, sino en realidad de una crítica de la cosificación, es decir, de un despliegue de los momentos contradictorios que se dan en el olvido. También se podría decir: de la diferencia entre la buena y la mala cosificación. Ciertos pasajes del libro epistolar, como la introducción a la carta del

hermano de Kant, me parecen apuntar en esa dirección. Como ve, intento construir una línea de unión entre Jochmann y Baudelaire.

La otra cuestión se refiere al capítulo sobre el aura. Estoy convencido de que nuestros mejores pensamientos son aquellos que no podemos pensar por entero. En este sentido, el concepto de aura no me parece aún enteramente "elaborado". Se puede discutir acerca de si es posible elaborarlo. Pero aún así quisiera remitir a un punto que a su vez comunica con otro trabajo, esta vez el *Wagner*, y sobre todo su 5º capítulo, no publicado. Usted escribe en el *Baudelaire*, página 84 (corresponde a I(2), 646 S.) : "Experimentar el aura de una manifestación significa investirla de la capacidad de abrir los ojos". Esta formulación se distingue de las anteriores por el concepto de investidura. No es una referencia a ese momento que en el Wagner fundamentaba la construcción de la fantasmagoría, es decir, el momento del trabajo humano. ¿No es el aura siempre el rastro de lo humano olvidado en la cosa, y no depende, precisamente por ese tipo de olvido, de aquello que usted llama experiencia? Casi se podría ir más lejos como para ver el fondo de experiencia que subyace a las especulaciones idealistas en el esfuerzo de determinar ese rastro, y ello en las cosas que se han vuelto ajenas. Quizá todo el idealismo no sea otra cosa, a pesar de toda la pompa con la que se presenta, que uno de esos "actos" cuyo modelo el *Baudelaire* desarrolla de manera tan ejemplar" (T.W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin* (recensiones, artículos y cartas), Ediciones Cátedra, Madrid, 1995).

Texto 23:

Es en *Iluminaciones II*, donde W. Benjamin se centra en la figura del poeta Baudelaire, mostrándose el mismo, a la par, como poeta. "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto

sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuraciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia.

La deguerrotipia tenía para Baudelaire algo de aterrador y de incitante; de su incentivo dice que es "cruel y sorprendente". Esto es, que si bien no la ha calado del todo, sí que ha sentido la conexión aludida. Se empeñó siempre en reservar su sitio a lo moderno y, sobre todo, en cuanto al arte, en señalársele incluso; con la fotografía hizo lo mismo. Cuantas veces sintió su peligro, buscó hacer responsables del mismo a sus "progresos mal aplicados". Confesaba desde luego que la "estupidez de la gran masa" los favorecía. "Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y adecuado a su naturaleza... Un Dios vengativo ha atendido a sus ruegos. Daguerre fue su Mesías". A pesar de todo Baudelaire se esfuerza por una manera más conciliadora de ver las cosas. Que la fotografía se apropie sin trabas de las cosas percederas que "postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria", con tal de que se detenga ante "el ámbito de lo impalpable y de lo imaginativo", ante el del arte en el que sólo tiene puesto eso a lo cual "el hombre añade su alma". Tal arbitraje difícilmente es salomónico. La disposición constante del recuerdo voluntario, discursivo, favorecida por la técnica de la reproducción, recorta el ámbito de juego de la fantasía. Quizás ésta pueda concebirse como una capacidad de formular deseos de una índole especial, tales que se les destine como cumplimiento "algo bello". Otra vez es Valéry quien determina más aproximadamente los condicionamientos de ese cumplimiento. "Reconocemos la obra de arte en que ninguna idea que despierta en nosotros, ningún comportamiento que nos

acerque, pueden agotarla, liquidarla. Podemos aspirar cuanto queramos una flor que halaga nuestro olfato; no suprimiremos nunca ese aroma que despierta en nosotros tal avidez, y ningún recuerdo, ningún pensamiento, ningún modo de conducta apagarán su eficacia o nos declararán libres del poder que tiene sobre nosotros. Lo mismo persigue quien se propone hacer una obra de arte". Según esta manera de considerar las cosas, un cuadro reproduciría en una escena eso en lo que el ojo no pudo saciarse. Lo que cumple el deseo proyectado en su origen sería algo que incansablemente alimentaba el deseo. Es, por tanto, claro lo que separa la fotografía de la pintura (no puede darse, pues, un único principio que abarque a ambas en cuanto a la "configuración"): para la mirada que no pudo saciarse en un cuadro, la fotografía significaba más bien lo que el alimento para el hambriento o la bebida para quien tiene sed.

Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma. Lo que hace que el placer de lo bello sea insaciable es la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas. Cuando confiesa: "¡Ay!, tú, mujer, hermana en tiempos ya vividos", rinde el tributo que lo bello exige. En tanto el arte persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo "reproduce", lo recupera (como Fausto o Helena) de las honduras del tiempo (El instante de dicho logro se distingue a su vez por ser irrepetible. En ello consiste la planta de construcción de la obra de Proust: cada una de las situaciones en las que el cronista se siente acariciado por el hálito del tiempo perdido se convierte en incomparable, se destaca de la serie de los días). Lo cual ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella lo bello no tiene sitio) En el texto en que Proust impugna la indigencia, la falta de profundidad de las imágenes que la memoria involuntaria le depara de Venecia, escribe que a la mera palabra "Venecia" se le antoja ese acopio de imágenes tan insulso como una exposición de fotografías. Si lo distintivo de las

imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la "decadencia del aura". Lo que tenía que ser sentido como inhumano, diremos incluso que como mortal en la daguerrotipia, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a éste devuelta su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud. Novalis estima que "la perceptibilidad es una atención". Y la perceptibilidad de la que habla así no es otra que la del aura. La experiencia de ésta consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista (Esta enseñanza es el punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, enseñados por el poeta, levantan la vista, la llevan hasta lejos; la mirada de esa naturaleza así despierta sueña y arrastra al poeta tras sus sueños. Las palabras pueden también tener su aura. Karl Krauss lo ha descrito de este modo: "Cuanto más de cerca se mira a una palabra, tanto más lejos mira atrás ella"; Karl Krauss, *Pro domo et mundo*, pág.164, Munich, 1912). A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás son irrepetibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica "la manifestación irrepetible de una lejanía". Tal determinación hace transparente el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen cultural)". En *Iluminaciones II*;

Baudelaire, Un poeta en el esplendor del capitalismo (págs. 161-164), W. Benjamin, Taurus ediciones, Madrid, 1999.

Texto 24:

También en la música bizantina medieval se sirvieron de una serie de grupos motivicos ya dados. Las iglesias orientales, careciendo de una autoridad central fuerte, desarrollaron diferentes liturgias en las distintas regiones. Aunque no existen manuscritos de esa música utilizada en los ritos orientales del siglo IX, se han extraído algunas conclusiones sobre la música eclesiástica oriental primitiva.

La ciudad de Bizancio (o Constantinopla) fue reconstruida por Constantino y designada en el año 330 capital del imperio romano unificado. Tras la escisión definitiva en el 395, continuó siendo la capital del imperio de oriente durante más de un milenio, hasta la invasión turca en 1453. Las prácticas musicales bizantinas influyeron en la salmodia occidental, en especial en la ordenación del repertorio en ocho modos y en determinado número de cantos cuyo origen se remonta a los siglos VI y IX.

Los mejores ejemplos de esta música bizantina medieval lo constituyen los himnos, entre los que destaca una clase de ellos llamada *kontakion* estrófico, especie de elaboración poética de texto bíblico. También se originaron otras clases de himnos a partir de las breves respuestas (denominadas *troparia*) dadas entre versículo y versículo de los salmos, a los que se les puso música basada en melodías tomadas de Siria o Palestina. La importancia de estos nuevos himnos fue creciendo hasta que algunos de ellos dieron lugar a himnos independientes, como los *stichera* y los *kanones*. Ahora bien, los textos de los *kanones* bizantinos no fueron creaciones originales, sino una unión de frases arquetípicas, del mismo modo que sus melodías estaban supeditadas a un principio común a toda la música oriental denominado "centonización", que también

se usa en algunos de los cantos occidentales. Las unidades estructurales no eran una serie de notas organizadas en una escala, sino un grupo de breves motivos dados, y se suponía que era el cantor quien debía escoger determinados motivos y combinarlos para formar una melodía. Aunque tampoco está claro hasta qué punto la elección de fórmulas podía estar determinada con anterioridad por el compositor.

Cabe recordar que los motivos de una colección de este tipo poseen diversos nombres en los diferentes sistemas musicales, por ejemplo *râga* en la música hindú, *maqâm* en la árabe, *echos* en la griega bizantina y diversos términos en hebreo que pueden ser traducidos como "modo". Tanto *râga*, como *maqâm*, como *echos*, como modo, representan un repertorio de motivos melódicos y un vocabulario de las alturas del sonido disponibles; y todos los motivos de un mismo grupo se encuentran unidos por el hecho de que expresan la misma claridad de sentimientos, son congruentes en cuanto a melodía y ritmo y resultan derivables respecto de una misma escala musical. La elección de una *râga* o *modo* dependen de la naturaleza del texto que ha de cantarse, o de la estación del año o incluso, como es el caso de la música hindú, de la hora del día. La música bizantina tenía un sistema de ocho *echoi* y las melodías que integran las colecciones destinadas a los *kanones* se clasificaban según este sistema. Los ocho *echoi* bizantinos se agrupaban formando cuatro parejas, las cuales tenían como notas finales Re(D), Mi(E), Fa(F), Sol(G), respectivamente. De manera análoga se hubo ocho modos en el canto occidental hacia el siglo VIII y el siglo IX, además esos finales también eran los de las cuatro parejas de los modos occidentales. Así es que las bases del sistema occidental de modos parecen tener su origen en el este, aunque la elaboración teórica del sistema estuviera influida por la teoría musical griega, tal y como fue transmitida por Boecio (la teoría y la filosofía musicales del mundo antiguo, o al menos cuanto fue posible recuperar tras la división del imperio romano y las invasiones de los bárbaros,

fueron recopiladas y transferidas a occidente, y entre aquellos que llevaron a cabo la labor más importante destacan Martianus Capella, con su tratado enciclopédico intitulado *Las Bodas de Mercurio y la Filología*, de comienzos del siglo V; y Anicio Manlio Severino Boecio con *De institutione musica (Los principios de la música)* de comienzos del siglo VI).

Texto 25:

El concepto de "música absoluta", pese a su gran importancia para la historia interna de la música en el siglo XIX, que en el siglo XX derivó en una historia externa, procede del Romanticismo alemán, y su "pathos" (la asociación de la música "desprendida" de textos, programas y funcionalismos con la expresión o el presentimiento de lo "absoluto") se debe a la poesía y a la filosofía alemanas de 1800, lo cual se percibe en Francia, como muestra un escrito de Jules Combarieu, de 1895, según el cual el "penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots" es algo recibido por los franceses a través de las "fugas y sinfonías alemanas". Por eso, si la idea de la música absoluta estuvo en un principio limitada tanto en su alcance regional como en su alcance social, su característica histórica es más vasta que restringida. La estética musical originaria de la "moderna sociedad burguesa", tal y como estaba constituida en Alemania en el siglo XVIII, era opuesta a la idea de música absoluta, cuyo carácter social no puede ser reducido a una sencilla fórmula.

Pero el concepto de música contra el que se alzó la idea de la música absoluta, fue el que jamás se puso en duda hasta el siglo XVII, esto es, aquél que aboga, desde la antigüedad, por un concepto de música que consta, tal y como Platón la definió, de armonía, ritmo y logos. Por armonía se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por ritmo la ordenación temporal de la música, que en la época antigua comprendía danza y movimientos ordenados; y por logos se entendía el

lenguaje como expresión de la razón humana. Una música carente de lenguaje era considerada como una música reducida, disminuida en su esencia, una manera deficitaria de lo que ha de ser realmente la música.

No puede hablarse de un predominio completo de la idea de la música absoluta. A pesar de músicos como Haydn y Beethoven, aún en el siglo XIX los recelos ante una música instrumental absoluta, emancipada del lenguaje, no habían desaparecido en bastantes de los teóricos de la estética, tales como Hegel, y más tarde Gervinus, Heinrich Bellermann y Eduard Grell. Había una desconfianza hacia la "artificiosidad" de la música instrumental como desvío de "lo natural", también se desconfiaba de "la falta de concepto" como alejamiento de "la razón". El prejuicio tradicional de que la música había de apoyarse en el lenguaje de las palabras para no degenerar en un puro ruido agradable pero que no conmoviese el corazón ni dijese nada al entendimiento o en un lenguaje espiritual pero impenetrable, era algo que estaba muy arraigado. Y aún cuando no se rechazase la música "absoluta" se recurría a una hermenéutica que imponía al "puro y absoluto arte de los sonidos" aquello de lo que huía: programas y características. Si en un principio los teorizadores de la estética del siglo XVIII, siguiendo su sentido común, consideraban que la música instrumental era un "ruido agradable", pero inferior a la lengua, para la metafísica romántica del arte se convirtió en un lenguaje superior a la lengua (aunque siempre con la pretensión de encajarla de algún modo en la esfera del lenguaje). No obstante, la idea de la música absoluta se convirtió en un paradigma estético de la cultura musical alemana del siglo XIX. Y el modelo sobre el que se desarrolló hacia 1800 la teoría de la música absoluta fue el de la sinfonía, ésta era reconocida como "la cumbre de la música instrumental", como escribió Gottfried Wilhelm Fink en 1838 en la *Enciclopedia general de las Ciencias Musicales* (volumen IV) de Gustav Schilling. Los cuartetos tardíos de Beethoven

aparecían, hacia 1870, como paradigma de la idea de música absoluta, idea que nació en 1800 como teoría de la sinfonía: la música era la revelación de lo "absoluto" debido a que se había liberado de lo evidenciable e incluso de lo afectivo. En *Über Musik und Wort (Sobre la música y la palabra; en Lengua, poesía, música)*, F. Nietzsche hace referencia a cómo en los cuartetos del Beethoven maduro se percibe de forma exacta la expresión de la música absoluta: "En las manifestaciones más elevadas de la música percibimos incluso involuntariamente la grosería de cualquier imagen y de cualquier afecto expresado por analogía: como, por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven superan completamente cualquier evidencia y todo el reino de la realidad empírica. El símbolo, frente al dios supremo (alude a Dionisos) que se revela abiertamente, ya no posee ninguna significación; parecería ahora una superficialidad ofensiva".

Texto 26:

Uno de los compositores más destacados de ópera alemana, a la vez que figura crucial en la historia de la música del siglo XIX fue R. Wagner (1813-1883), su importancia fue triple: llevó a la perfección la ópera romántica alemana de forma muy similar a como lo hiciera Verdi con la ópera italiana; creó una nueva forma, el "drama musical", y en el ámbito del lenguaje armónico de las últimas obras desarrolló las tendencias románticas hasta culminar en la disolución de la tonalidad clásica. Incluso, los trabajos de Wagner ejercieron gran influencia sobre el pensamiento del siglo XIX, y no sólo en lo que respecta a la música, sino también en las esferas literarias, teatrales, y en las cuestiones políticas y sociales.

Para Wagner, la función de la música consistía en servir a los fines de la expresión dramática. En 1843 da a conocer *Der fliegende Holländer (El holandés errante, o El buque fantasma)*, ópera romántica que sigue la tradición de Weber y Marschner; con

ella muestra ya las líneas de desarrollo que seguirá en sus obras posteriores. El libreto, escrito por el propio compositor, está basado en una leyenda. La acción transcurre en un tempestuoso mar, y el drama se resuelve con la redención del protagonista conseguida gracias al amor desinteresado de la heroína de la obra llamada Senta. La música cobra una enorme magnitud en los momentos en que se desata la tempestad y ésta es descrita por la orquesta, así como en la exposición de las ideas de maldición y salvación, que se lleva a cabo en el acto central de la ópera, en la balada de Senta (los temas de la balada son a su vez los de la obertura, y aparecen en otros momentos a lo largo de la obra).

Ahora bien, lo que cabe destacar es cómo toda la obra y los trabajos de R. Wagner influyeron enormemente en el posterior género operístico; aunque su particular utilización de la mitología y del simbolismo no llegó a ser imitado con pleno éxito, su ideal de la ópera como drama de contenido significativo, en el cual todo elemento (palabras, escenificación, interpretación, acción, música...) colabora para alcanzar un objetivo dramático que quedó recogido en el idea de la *Gesamtkunstwerke*, u “obra de arte total”, este ideal sí ejerció una gran influencia. También fue de una enorme importancia, e igualmente influyente, su método técnico de la música continua (denominada en ocasiones “melodía infinita”), que redujo al mínimo las divisiones dentro de un mismo acto y atribuyó a la orquesta sinfónica la función de mantener la continuidad por medio de los “leitmotivs”, mientras las voces cantaban líneas libres en lugar de equilibradas frases propias del aria tradicional.

La música de Wagner se impuso en las postrimerías del siglo XIX debido, en buena medida, a su magnífico poder arrollador: era capaz de incitar, de sugerir, de suscitar y de crear en sus oyentes un estado total de éxtasis, a la par que sensual y místico, hacia el que había tendido la mayor parte del arte romántico.

Texto 27:

Una de las tareas que embargó a los teóricos de la Edad Media fue la de desarrollar una notación musical adecuada. Mientras el canto se transmitía de forma oral, y se toleraba una cierta laxitud en lo referente a la aplicación de los textos a las melodías tradicionales, todo lo que se requería era un simple recordatorio del esquema general de la melodía. A mediados del siglo IX se comenzaron a colocar signos (denominados "neumas"), por encima de las palabras, con la finalidad de indicar una línea melódica ascendente (/), descendente (\), o bien una combinación de ambas(^). Pasado el tiempo se hizo necesaria una forma más precisa de anotar una melodía, y así, hacia el siglo X, los escribas comenzaron a colocar los neumas a diferentes alturas por encima del texto para señalar con una mayor exactitud el curso y desarrollo de la melodía. A esos neumas se los denominó "neumas de altura" o "diastémicos". A veces se añadían puntos a las líneas dibujadas para indicar la relación de las notas individuales dentro del neuma, y de ese modo aclarar qué intervalos se representaban con el neuma. Un progreso muy relevante fue el que se hizo cuando un escriba trazó una línea roja horizontal para representar la altura "fa" y agrupó los neumas alrededor de dicha línea. Con el tiempo se trazó una segunda línea, generalmente amarilla, para señalar el "do". En el siglo XI, Guido d'Arezzo describió un sistema de cuatro líneas por entonces en uso con letras que indicaban las líneas del "fa", del "do" y a veces incluso del "sol". Después se produjo una evolución que convirtió estas letras en los modernos signos que hoy se conocen como claves.

La invención de un sistema de líneas tal, permitió anotar con más precisión la altura relativa de las notas de una melodía, liberando a la música de su exclusiva dependencia, hasta ese momento, de la transmisión oral. Este constituyó un acontecimiento tan relevante para la historia de la música, como lo fue la invención de la escritura en la historia del lenguaje. Aunque, esa notación del sistema de líneas con neumas aún

resultaba imperfecta, debido a que proporcionaba la altura de las notas, pero no daba sus duraciones relativas. Y a pesar de que en muchos manuscritos medievales existen signos que indican el ritmo, los eruditos modernos no han llegado a un acuerdo acerca de su significado. Existen pruebas de que las diversas formas de las notas indicaban en otros tiempos duraciones diferentes y que, a principios del siglo IX se utilizaban valores de tiempo definidos, largos y breves, para el canto, pero parece que esta forma de cantar quedó en desuso pasado el siglo XII. La práctica moderna consiste en un tratamiento de las notas que les concede el mismo valor básico: las notas se encuentran reunidas rítmicamente en grupos binarios, o ternarios, los cuales, a su vez, se combinan en unidades rítmicas mayores. Este método de interpretación fue elaborado minuciosamente por los monjes benedictinos de la abadía de Solesmes, bajo la dirección y coordinación de Dom André Mocquereau, y fue adoptado por la iglesia católica, que lo consideró conforme al espíritu de la liturgia. En las ediciones de Solesmes de los libros litúrgicos, destinadas sobre todo al uso práctico, se incluye un cierto número de signos interpretativos que no se encuentran en los manuscritos originales.

Texto 28:

En *Filosofía de la Nueva Música* Adorno afirma "La invención histórica de Stravinsky y sus discípulos se ha visto estimulada por la idea de restituir a la música su carácter obligatorio, mediante procedimientos estilísticos. Mientras el proceso de racionalización de la música y de dominio integral del material coincidan con su subjetivación, Stravinsky pone críticamente de relieve, por amor a la autoridad de organización, lo que parece un momento de arbitrariedad. El progreso de la música hacia la libertad plena del sujeto se presenta, frente a las fuerzas constituidas, como irracional, en la medida en

que, con la indeterminación de su lenguaje musical, disuelve la lógica inteligible de la conexión exterior. La antigua aporía filosófica de que el sujeto como vehículo de racionalidad objetiva es inseparable del individuo inmerso en la causalidad, la cual deforma el ejercicio de esa racionalidad, es asignada por fin a la música, que en realidad nunca había conducido a la lógica pura. El espíritu de autores como Stravinsky reacciona vivamente contra todo movimiento que no esté visiblemente determinado por lo general, y especialmente contra toda huella de lo socialmente evasivo. Su intento consiste en cargar el acento sobre la reconstrucción de la música en su autenticidad, imprimirle desde afuera un carácter obligatorio, darle con violencia el carácter de no poder ser de otra manera que como es. La música de la escuela vienesa espera participar de la misma violencia sumergiéndose incesantemente en sí misma y mediante la organización integral, pero no acepta la manifestación rígida. Pretende que el oyente sea activo en la tarea de realizar la integración y no la viva sólo de manera reactiva. Desde el momento en que esa música no pone tenso al que oye, la conciencia de Stravinsky la denuncia como impotente y contingente" (*Filosofía de la Nueva Música*, "Stravinsky y la restauración", p.109-110).

Textos del capítulo: La Expresión

Texto 29:

En su currículum vitae escribe Benjamin: "Nací en Berlín el 15 de julio de 1892 y soy hijo del comerciante Emil Benjamin y de Pauline Schoenflies. Recibí mi educación en un instituto de bachillerato humanístico que dejé en 1912 tras el examen final. En las universidades de Friburgo (Alemania), Munich y Berlín estudié filosofía y, como

asignaturas secundarias, literatura alemana y psicología. El año 1917 me condujo a Suiza, donde continué mis estudios en la Universidad de Berna.

Durante mi carrera me vinieron decisivos estímulos intelectuales de una serie de escritos que en parte eran lejanos a mi campo de estudios propiamente dicho. Mencionaré *Spättrömische Kunstindustrie (La industria del arte tardorromana)* de Alois Riegl, *Villa* de Rudolf Borchardt y el análisis que Emil Petzold realiza del poema “Brot und Wein” (“Pan y vino”), de Hölderlin. Una persistente huella dejaron en mi las clases del filósofo de Munich Moritz Geiger, así como las del catedrático no numerario de lenguas ugrofinesas Ernst Lewy, de Berlín. Las clases prácticas que éste último daba sobre el escrito de Humboldt *Über den Sprachbau der Völker (Sobre el sistema lingüístico de los pueblos)*, así como las ideas que desarrolló en su escrito *Zur Sprache des alten Goethe (Sobre el lenguaje del viejo Goethe)*, despertaron mis intereses en el campo de la filosofía del lenguaje. En 1919 aprobé mi examen de doctorado en la Universidad de Berna con la calificación de summa cum laude. Mi tesis doctoral se ha publicado como libro bajo el título de *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán* (Berna, 1920).

Tras mi regreso a Alemania apareció allí mismo como primera publicación mía en forma de libro una traducción de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire (Heidelberg, 1923). Este libro contiene un prólogo “Sobre la tarea del traductor” que suponía el primer reflejo de mis reflexiones sobre teoría del lenguaje. Desde un principio el interés por la filosofía del lenguaje, junto con el teórico del arte, ha sido predominante en mí. Este interés me indujo durante mis estudios en la Universidad de Munich a dedicarme a la filología mexicana, decisión por cierto a la que debo mi trato con Rilke, quien en 1915 estudiaba igualmente la lengua mexicana. El interés por la filosofía del lenguaje

tuvo también parte en mi creciente interés por la literatura francesa. Aquí me fascinó ante todo la teoría del lenguaje que se desprende de las obras de Stéphane Mallarmé.

En los primeros años tras la firma del tratado de paz mi ocupación en el estudio de la literatura alemana era aún predominante. Como primero de los correspondientes trabajos se publicó mi ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* (Munich, 1924-1925). Este trabajo me procuró la amistad de Hugo von Hofmannsthal, quien lo publicaría en su revista *Neue Deutsche Beiträge*. Hofmannsthal otorgó su más efusivo interés también a mi trabajo siguiente, *El origen del drama barroco alemán* (Berlín, 1928). Este libro emprendió la labor de dar una nueva visión del drama alemán del siglo XVII. Se propone como meta diferenciar su forma en cuanto *Trauerspiel* de la *Tragödie* (tragedia), y trata de mostrar el parentesco que existe entre la forma literaria del *Trauerspiel* y la figura artística de la alegoría.

En el año 1927 una editorial alemana se dirigió a mi con el encargo de traducir la gran obra novelística de Marcel Proust. Yo había leído en 1919, en Suiza, los primeros tomos de esta obra con apasionado interés y acepté ese encargo. Este trabajo dio pie a múltiples estancias prolongadas en Francia. Mi primera estancia en París coincide con el año 1913; en 1923 regresé nuevamente allí; desde 1927 hasta 1933 no pasó un año sin que estuviera varios meses en París. Con el tiempo establecí relaciones con cierto número de escritores franceses de élite; así por ejemplo con André Gide, Jules Romains, Pierre Jean Jouve, Julien Green, Jean Cassou, Marcel Jouhandeau y Louis Aragon. En París tropecé con las huellas de Rilke y logré entrar en contacto con el círculo en torno a Maurice Betz, su traductor. Al mismo tiempo emprendí la tarea de informar al público alemán sobre la vida cultural francesa mediante crónicas periódicas que se publicaban en el *Frankfurter Zeitung* y en la revista *Literarische Welt*. De mi traducción de Proust pudieron publicarse tres tomos antes de la llegada al poder de Hitler (Berlín, 1927 \diamond y

Munich, 1930). La época de entreguerras se divide para mí en los dos periodos anterior y posterior a 1933. Durante el primer periodo conocí en viajes bastante largos Italia, los países escandinavos, Rusia y España. El resultado de mi trabajo de este periodo son, aparte de los mencionados escritos, una serie de caracterizaciones de las obras de importantes poetas y escritores de nuestro tiempo. Entre ellos se encuentran extensos estudios sobre Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht, así como sobre Marcel Proust, Julien Green y los surrealistas. A este mismo periodo pertenece un volumen de aforismos: *Calles de dirección única* (Berlín, 1928). Al mismo tiempo me ocupaba en trabajos bibliográficos. Por encargo compilé una bibliografía completa de la obra escrita por y sobre G. Chr. Lichtenberg, que ya no fue publicada. Dejé Alemania en marzo de 1933. Desde entonces se han publicado todos mis estudios amplios en la revista del Institute for Social Research. Mi artículo “Probleme der Sprachsoziologie” (“El problema de la sociología del lenguaje”) (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1935) ofrece un panorama crítico de la situación actual de las teorías filosóficas sobre el lenguaje. El ensayo “Carl Gustav Jochmann” (1939) supone una reminiscencia de mis estudios en el campo de la historia de la literatura alemana. Un reflejo de mis estudios sobre literatura francesa contemporánea ofrece mi trabajo “Sobre la posición social que el escritor francés ocupa actualmente” (1934). Los trabajos sobre “Eduard Fuchs, den Sammler und den Historiker” (1937) y “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936) representan contribuciones a la sociología de las artes plásticas. Este último trabajo intenta comprender determinadas formas de arte, en especial el cine, desde el cambio de función al que el arte en su conjunto está sometido en el curso de la evolución social. Un planteamiento análogo en el ámbito literario persigue mi artículo “Der Erzähler” (*El narrador*), que en 1936 se publicó en una revista suiza. Mi último trabajo, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) es un

fragmento de una serie de estudios que se proponen hacer de la literatura del siglo XIX el medio para el conocimiento crítico de dicho siglo”.

A finales de junio de 1940 redacta Benjamin este currículum vitae, a instancias de Adorno, quien le había escrito desde Nueva York aludiendo a los esfuerzos que el Instituto para la Investigación Social había emprendido para hacer posible su inmigración a EE.UU: “Hacemos todo lo posible para acelerar su inmigración a este país (...) Sería muy importante para nosotros tener su *currículum vitae* junto con una lista de sus publicaciones. Así pues, sea tan amable de enviarnos ambas cosas lo más rápidamente posible” (*Walter Benjamin 1892-1940*, Una exposición del Archivo Theodor W. Adorno de Frankfurt de M. Marbach, 1990, 306). Benjamin respondió a Adorno el 2 de Agosto de 1940 “Recibirá mi currículum vitae vía Ginebra, pues éste es el camino por el que habré de enviar estas líneas. He introducido la bibliografía en el currículum porque aquí me faltan todos los datos para hacer una independiente y más detallada” (*Cartas*, 862).

Texto 30:

“La historia de la crítica y los fragmentos que pudieran encontrarse de una historia de la música y mímica griegas son tan imprescindibles como el conocimiento de toda la mitología y lengua griegas en todas sus ramificaciones y transformaciones. En muchas ocasiones, todavía está por descubrir en las más ocultas profundidades de la historia moral y política, lo único que puede resolver una contradicción, llenar una laguna de la historia del arte, ordenar los fragmentos dispersos, aclarar los aparentes enigmas: pues el arte, las costumbres y la política de los griegos están tan íntimamente trenzados que su estudio no se puede separar. Y en general, la cultura griega es un todo en el que es imposible reconocer de forma correcta una parte aislada vista fragmentariamente” (...)

“Este trabajo sobre el estudio de la poesía griega es sólo una invitación a investigar la literatura antigua todavía más seriamente que hasta ahora; un intento (cuyos fallos nadie puede sentir más vivamente que yo) de zanjar la antigua disputa entre los partidarios unilaterales de los poetas antiguos y de los nuevos, y de restablecer la concordia entre la cultura natural y la artificial por medio de una clara delimitación; un intento de demostrar que el estudio de la poesía griega no es sólo una afición perdonable, sino que es y será siempre un deber necesario de todos los aficionados que abracen lo bello con auténtico amor; de todos los entendidos que quieran juzgar con validez general y de todos los pensadores que intenten dominar cabalmente las leyes puras de la belleza y la naturaleza eterna del arte” (F. Schlegel, “Prefacio (1797)” a *Sobre el estudio de la poesía griega*).

Reinhold Münster sostiene que los avances en el estudio de la Antigüedad requerían llevar a cabo un ordenamiento del conjunto de estudios, hipótesis, trabajos, etc., según principios objetivos, labor que F. Schlegel trató de hacer en su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*. Con las categorías de dolor y sufrimiento comienza Schlegel su escrito “las obras más excelentes de los modernos, cuya gran fuerza y arte suscitan admiración, no pocas veces concentran el ánimo sólo para volver a destrozarlo después de manera aún más dolorosa. Dejan en el alma una espina hiriente y quitan más de lo que dan. La satisfacción sólo se encuentra en el placer completo, donde toda excitada expectativa se cumple e incluso el más pequeño desasosiego se disipa; donde calla toda añoranza. ¡Esto es lo que le falta a la poesía de nuestra época!”. Además apunta Reinhold cómo Schlegel vincula a su teoría de la cultura el concepto de libertad, de ahí que no sólo se centre en la época de la República griega, sino que también presta atención a su propia época, y concentra en la idea de la revolución cultural el concepto de libertad y revolución. La idea de la revolución se une para Schlegel, en un primer

momento, con el ideal del estado republicano. En el verano de 1794 quiere elaborar un artículo titulado *Über die politische Revoluzion der Griechen (Sobre la revolución política de los griegos)*, para la revista de Wieland *Merkur*. Manteniendo los ideales de la Revolución Francesa ve el modelo para el auténtico republicanismo en la antigua república griega, en la que ya se daban los contenidos utópicos de la acción republicana. Schlegel compara la libertad y la igualdad políticas con el ideal de la Antigüedad, y defiende la necesidad de una revolución moderna como fenómeno intelectual que afecta a la humanidad en su conjunto. El *Studium* de Schlegel sobre la poesía griega va más allá de la Antigüedad y se convierte en un trabajo de crítica de la época, de enfrentamiento con la Modernidad; supone una crítica y un análisis de la cultura, y una determinación de la Modernidad. Lo que Grecia proporciona son los paradigmas para lo objetivo (pasado y futuro), de ahí que el crítico tenga que dedicarse al estudio de la historia natural de la poesía. La Antigüedad representa entonces un ciclo pasado de la historia con una lógica histórica interna, propia. La historia natural se ve reemplazada por la historia de la subjetividad, por la historia de la cultura moderna que se cerrará de forma más o menos cíclica, de Dante (“poeta de la literatura moderna más temprana”) hasta la aurora de Goethe. Tras la juventud del arte y de la Modernidad viene la nueva Edad de Oro, la unión de la historia natural y de la historia artificial: la historia de la humanidad completa. En lo que respecta a las vicisitudes del texto, cabe apuntar que a comienzos de Diciembre de 1794, el texto completo del trabajo de Schlegel *Sobre el estudio de la poesía griega* estaba en poder del editor Salomon Michaelis. En la primavera de 1796 se imprimieron las primeras diez páginas y debido a dificultades económicas y personales del editor se retrasó el resto de la edición. Hasta finales de Enero de 1797 no apareció el artículo contenido en el volumen *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum, von Friedrich*

Schlegel (Los griegos y romanos. Ensayos históricos y críticos sobre la Antigüedad clásica, por Friedrich Schlegel), tomo 1º, editado en Neustrelitz por Michaelis, librero de la corte, en 1797. Este primer y único tomo (aunque Schlegel tenía proyectada la publicación de más tomos acerca de la historia de la cultura de la Antigüedad), contiene el *Studium*, el Prefacio, la reedición de los artículos: *Über die Diotima*, y *Über die Darstellung der Weiblichkeit in den Griechischen Dichtern (Sobre la representación de la feminidad en los poetas griegos)*. Esta primera edición se agotó a comienzos de 1798, y S. Michaelis pretendía realizar una nueva edición, a lo que Schlegel se opuso a sabiendas de la inminente quiebra de la editorial, además de por los problemas de contenido ya apuntados. Fue en 1822 cuando Schlegel llevó a cabo una selección para sus obras completas (*Sämtliche Werke*), en cuyo quinto tomo estaba recogido el *Studium*, al que se le añadió el *Diálogo sobre la Poesía (Gespräch über die Poesie)* del *Athenäum*. Ambos textos se publicaron bajo el título *Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie (Crítica y teoría de la poesía antigua y nueva)*, y los escritos tempranos fueron sometidos a una refundición de estilo y de contenido, incorporando elementos románticos tardíos. Las principales ediciones del trabajo *Sobre el estudio de la poesía griega* son: *Die Griechen und Römer. Historische und Kritische Versuche über das Klassische Altertum* (tomo 1º, Neustrelitz: Michaelis, 1797); *Friedrich Schlegel. Sämtliche Werke* (5 tomos, Wien: Mayer und comp. 1823, reimposición en 1846); *Friedrich Schlegel. 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften* (Ed. Jakob Minor, tomo 1º, Wien: Konegen 1882); *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe-Studien des klassischen Altertums* (Ed. E. Behler, tomo 1º, 1ª parte, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1979).

Texto 31:

La noción psicológica y metafísica de reflexión tiene su origen en la idea de reflexión de una substancia material (cuerpo elástico, onda de luz, onda sonora...). Si la substancia material cae sobre una superficie lisa, rebota y cambia de dirección. Se ha supuesto que lo mismo puede ocurrirle al sujeto humano y también a la realidad entera. En este último caso se supone que la realidad puede, después de “extenderse” o de “emanar”, regresar hacia sí misma. Con ello se produce la “reflexión de la realidad”. La realidad a la que aquí se hace referencia es, en último término, de carácter espiritual, aunque es posible que se “multiplique” y se “disperse”, su tendencia consiste en volver hacia sí misma, en concentrarse en su propia unidad, es decir, en “reflexionar”. En el caso del ser humano, la reflexión consiste en el cambio de dirección de un acto mental, y específicamente de un acto intelectual, a través del cual el acto invierte la dirección que lo lleva hacia el objeto y vuelve hacia sí mismo. Así considerada la reflexión se percibe como un acto de conciencia, de modo que el individuo es percibido como un ser humano fundamentalmente reflexivo. El concepto de “reflexión” ha sido objeto de estudio a lo largo de la historia del pensamiento, así R. Hébert, en su *Introduction à l'histoire du concept de réflexion: Position d'une recherche et matériaux bibliographiques*, hace referencia a la evolución en el tratamiento de este concepto. Los escolásticos diferenciaban entre la reflexión en sentido metafísico (real), y la reflexión en sentido “mental”. El producto del primer tipo de reflexión es una idea directa, mientras que el producto del segundo tipo de reflexión es una idea refleja. Se trata de una concepción, respectivamente amplia y restringida de la noción de reflexión. Los escolásticos tendieron a tratar la cuestión de la reflexión en un sentido que luego se denominó “psicológico”, consideraron que los sentidos atienden al objeto para el cual están constituidos y no regresan a sí mismos mediante ninguna reflexión. Sin embargo, el sentido común permite aprehender los actos de percepción sensible. En la reflexión

por lo tanto, no sólo el sujeto ve, sino que siente que ve, se da cuenta de que ve, reflexiona sobre su ver. La reflexión constituye un conocimiento que tiene el sujeto de sus propios actos. La noción de reflexión ha desempeñado un papel relevante en muchos de los autores modernos, destacando los aspectos epistemológicos y psicológicos. Tanto Locke como Hume conciben la reflexión como una especie de operación subordinada a los datos percibidos por los sentidos, y la cuestión relativa al hecho de hasta qué punto la reflexión sigue fielmente los datos ha constituido un problema debatido por los empiristas y en el que ha habido diferentes opiniones. La diversidad de actitudes relacionadas con la naturaleza de la reflexión se reproduce en los autores racionalistas. Éstos tienden a estimar que la reflexión es una operación intelectual, racional, interna, por medio de la cual se presta atención a unos u otros datos de los sentidos, y éstos se combinan de una u otra manera, pero una concepción innatista proporciona a la reflexión un carácter más espontáneo, más independiente y productor de conocimientos que una concepción simplemente “disposicional”. La idea de la reflexión ha ocupado un lugar destacado en el pensamiento de Hume, Condillac, Locke, Kant, Fichte, Hegel, Maine de Biran, Rosmini, Husserl, Shadworth Hollway Hodgson... Uno de los sistemas filosóficos fundados en el concepto de reflexión ha sido el desarrollado por Hans Wagner, en el que la reflexión es el acto original y originario a partir del cual se comprenden las diferentes formas reflexivas, que permiten comprender las formas esenciales de la realidad. Este sistema de Wagner ha sido considerado “constructivista” dado que las estructuras de la realidad son construidas como “estructuras de la reflexión”.

Texto 32:

Esta idea se percibe en los *Gurrelieder* (o *Gurre Lieder*, grafía usada en la primera edición) de Schönberg, gestados en la capital austriaca en los comienzos del siglo XX. La composición fue accidentada, pero pone de manifiesto rasgos del carácter y de la personalidad del músico: su obstinación y su idealismo. En los preparativos del estreno, que se demoró hasta el 23 de febrero de 1913, participaron los dos discípulos más relevantes del maestro: Alban Berg y Antón von Webern. Ellos fueron los encargados de copiar, corregir y ensayar la obra antes de su primera audición, dado que Schönberg estaba instalado en Berlín. Berg ya se había ocupado antes de preparar la reducción para voz y piano, un trabajo duro emprendido antes incluso de que Schönberg hubiera concluido la partitura para orquesta. También Berg fue el músico elegido por la editorial Universal para encargarse del análisis técnico exhaustivo de los *Gurrelieder*. En la primera edición de la guía, la *Grosse Ausgabe* de 1913, el comentario pormenorizado de Berg se desarrollaba a lo largo de más de ochenta páginas y contenía 129 ejemplos extraídos de la obra de Schönberg. Un año después, la editorial Universal publicó la *Kleine Ausgabe* del *Gurrelieder Führer*, de mucha menor envergadura y sin la mayor parte de la compleja jerga técnica anterior. Berg y Schönberg mantuvieron una constante correspondencia entre mayo de 1912 y febrero de 1913, correspondencia que se centraba casi exclusivamente en la obra y los preparativos de su estreno. Al comienzo de su guía, Berg afirma que no sería posible describir con mayor precisión la génesis de los *Gurrelieder* que como el propio Schönberg lo hace en una carta dirigida a su discípulo el 24 de enero de 1913: “En marzo de 1900 compuse las partes I y II y gran parte de la parte III. Luego hubo una larga pausa, rellena con la instrumentación de operetas. ¡En marzo (a comienzos) de 1901 completado el resto! Luego empecé la instrumentación en agosto de 1901 (impedida de nuevo por otros trabajos, porque siempre he tenido impedimentos a la hora de componer). Retomada en Berlín a

mediados de 1901. luego una larga interrupción debido a la instrumentación de operetas. Trabajé finalmente en ella en 1903 y terminé hasta circa la página 118. ¡Luego la dejé de lado y la abandoné por completo! La retomé otra vez en julio de 1910. Instrumenté todo hasta el coro final, que fue completado en Zehlendorf (Berlín) en 1911. Creo que toda la composición quedó concluida en abril o mayo de 1901. sólo el coro final quedó abocetado, pero, sin embargo, las voces más importantes y toda la forma ya estaban allí presentes. En el proceso inicial de composición hay muy pocas indicaciones sobre la instrumentación. En aquella época no escribía esas cosas, porque uno percibe ya el sonido instrumental. Pero además, aparte de eso, debe verse que la parte instrumentada en 1910 y 1911 presenta un estilo orquestal completamente diferente de las Partes I Y II. No tenía la intención de ocultarlo. Por el contrario, es evidente que diez años después orquestraría de otra manera. Al completar la partitura reelaboré sólo unos pocos pasajes. Fueron únicamente bloques de entre 8 y 20 compases, sobre todo, por ejemplo, en la sección de “Klaus el Bufón” y en el coro final. Todo lo demás (incluso algunas partes que hubiera preferido que fueran diferentes) ha permanecido tal y como estaba antes. Ya no habría podido encontrar el mismo estilo y cualquiera que conozca más o menos la obra debería poder identificar sin dificultad esos cuatro o cinco pasajes revisados. Estas revisiones me causaron más problemas de los que me supuso en su día toda la composición”. Berg advierte acerca de esta última frase, “Diese Korrekturen haben mir mehr Mühe gemacht, als seinerzeit die ganze Komposition”, convencido de que en ella se encuentra la esencia del mensaje o, cuando menos, de lo que a él más interesaba. Berg, que también se había encargado de elaborar el índice del *Tratado de Armonía* de Schönberg, publicado en Viena en 1911, percibía en los *Gurrelieder* la plasmación práctica de las ideas teóricas contenidas en el *Tratado*, que él mismo había estudiado, y se ocupó de resaltar, ante todo, la importancia de los motivos, y el papel formal de

algunos tipos de armonía. El estreno, dirigido por Franz Schereker, obtuvo un enorme éxito, el mayor que conoció Schönberg en vida. Aunque incluso un íntimo amigo suyo había hecho una severa y dura crítica a su obra en un principio, puesto que decía no encontrar “melodías” en los *Gurrelieder*, Schönberg no cejó en su empeño por continuar adelante con una música que, más que seminal, podría denominarse terminal, por lo que tiene de desarrollo hasta límites insospechados del lenguaje tonal y expresivo heredado de Brahms y de Wagner. “Decidí no desanimarme”, asegura el compositor, “Pero hube de esperar más de trece años antes de que, en 1913, en el estreno de los *Gurrelieder* en Viena, el público ratificara mi tozudez aplaudiendo al final del concierto casi media hora”. Entre la gestación y el estreno de la obra, Schönberg se había adentrado ya en caminos más arriesgados, como la composición de *Pierrot Lunaire*, en 1912, lo cual le había valido críticas furibundas en estrenos acompañados de escándalos. Así, en una conferencia impartida en Denver el 11 de octubre de 1937, y publicada bajo el significativo título de *Cómo acabas quedándote solo (How one becomes lonely)*, Schönberg aseguraba, a raíz de la buena acogida dispensada a los *Gurrelieder*: “Como de costumbre, después de este tremendo éxito, me preguntaron si estaba contento. Pero no lo estaba. Me sentía más bien indiferente, si es que no un poco enfadado. Preveía que este éxito no tendría ninguna influencia en la suerte de mis obras posteriores. Durante estos trece años había desarrollado mi estilo de tal modo que, para las personas que asistían normalmente a conciertos, parecía no guardar ninguna relación con toda la música anterior. Había tenido que luchar por cada nueva obra; la crítica me había ofendido de la manera más atroz; había perdido amigos y había perdido por completo toda fe en el juicio de los amigos. Y me encontraba solo frente a un mundo de enemigos”.

Schönberg halló la inspiración para sus *Gurrelieder* en un poema del poeta danés Jens Peter Jacobsen, aparecido por vez primera en un relato que quedaría inconcluso, *En cactus springer ud* (*El cactus florece*). Jacobsen alude a una leyenda medieval según la cual el Rey Valdemar IV Atterdag (1340-1375) amaba en secreto a una hermosa muchacha llamada Tove Lille (Pequeña Tove). Se cree que la Reina Helving, que era princesa de Schleswig, provocó a causa de sus celos, la muerte de la muchacha. La leyenda se remonta, según investigaciones llevadas a cabo por expertos de casi toda Europa, a uno o dos siglos antes, de modo tal que por Valdemar ha de entenderse Valdemar el Grande (1157-1182), el primero en llevar ese nombre, y cuya mujer legítima se llamaba Sofie. A esta leyenda se incorporó más tarde otra acerca del violento cazador Valdemar, y según la creencia popular Atterdag murió en Gurre, y cada noche salía a cazar con sus guerreros muertos de Vordingborg a Gurre, por lo que es probable que Gurre, tanto el castillo y como la ciudad junto al Lago Esrom al norte de Zelanda, fuera el vínculo entre ambas leyendas. Esta música épica, más lírica que teatral, como el propio Schönberg se refirió a ella, está construida como una sucesión de Lieder independientes, dado que nunca se escucha a dos cantantes al mismo tiempo. Para su interpretación se necesitan seis solistas, tres coros masculinos a cuatro voces, un coro mixto a ocho voces, veinticinco instrumentos de viento-madera, otros tantos de viento-metal (incluyendo también cuatro tubas wagnerianas), dieciséis instrumentos de percusión, cuatro arpas, celesta, y un insólito despliegue de instrumentos de cuerda, con violines primeros y segundos en divisiones de diez, y violas y violonchelos de ocho. La obra no contiene sólo momentos épicos, sino también otros más intimistas, en los que están presentes instrumentos solistas. La voz de una mujer como narradora, aunque lo habitual fuera contar con una voz masculina, se remonta a Leipzig, 1914, cuando Schönberg dirigió la obra y Albertine Zehme actuó como recitadora, que fue la

responsable de la parte vocal en el estreno en Berlín de *Pierrot Lunaire*. Schönberg consideró los *Gurrelieder* como la clave de toda su evolución (“der Schlüssel”), su condición de obra entre dos mundos, el tonal de 1900 y el decididamente atonal de 1911, pone de manifiesto, sin palabras, cómo habría de desarrollarse todo con posterioridad. En un artículo publicado en 1948 en el *The New York Times*, el compositor aseguraba: “Mi destino me había obligado en esta dirección. No estaba llamado a continuar en el estilo de *Verklärte Nacht* o *Gurrelieder*, o incluso *Pelleas und Melisande*. El Comandante Supremo me había ordenado emprender un camino más arduo”. Por esta razón concluyó en su conferencia de 1937 “Toda mi música se consideró en un principio fea; y, aún así, puede que surja un amanecer como el que se describe en el coro final de mis *Gurrelieder*. Puede que llegue la promesa de un nuevo día soleado en la música como el que a mí me gustaría ofrecerle al mundo”. Con *Gurrelieder* se cerraba, en cierto modo, su celebración y tributo al lenguaje romántico, cuya potencia expresiva llevó hasta el último eslabón. Una vez demostrado que la tonalidad no podía llevarse más allá, asumió el propósito de emprender la emancipación de la disonancia y desarrollar nuevos elementos.

Texto 33:

A. Schönberg escribió sobre Bach, el 10 de Marzo de 1950 (primera versión de 1932) un artículo en el que hacía alusión al hecho de que J. S. Bach era capaz de mostrar sus ideas de una forma clara y comprensible, y que era un músico que gozaba de una impresionante capacidad para apreciar las relaciones entre los tonos. “Antes acostumbraba a decir que Bach fue el primer compositor dodecafónico. Era una broma, claro está. Ni siquiera sabía si alguien antes de él habría merecido ese título. Pero la verdad en la que se fundaba esa afirmación era que la fuga 24 del primer volumen del

Clave bien temperado empieza en si menor con un *dux* en el que aparecen los doce tonos. He intentado dar con algún otro caso de esta naturaleza, pero no lo he logrado. Sin embargo, sólo pude analizar una parte de su obra. Se trata de un caso excepcional; incluso en esta obra el *comes* sólo consta de once tonos distintos, y de las doce repeticiones y transposiciones sólo siete son completas; cinco de ellas omiten uno o dos de los doce tonos. Puede que un análisis de los contrasujetos y de los episodios pusiese al descubierto algunos otros hechos interesantes. Más importante me parece aquí sin embargo que esta fuga merecería el título de *Fuga cromática* con bastante más razón que la que acostumbra a llamarse así. De hecho se aproxima a un estilo de cromatismo muy diferente del de los procedimientos usuales en Bach. En general las modificaciones cromáticas aparecen como escalas sustitutivas ascendentes o descendentes, como ocurre en los compases 1-2 de la fuga 14 del primer volumen, o en progresiones de semitonos, como en los compases 6, 12 y otros, en la fuga 22 del segundo volumen o en la 10 del primero. En este primer volumen aparecen dos casos con una cierta similitud entre sí; la número 18 en sol bemol mayor, y especialmente la número 12 en fa menor. Pero los compases 33-34 de la número 19 son menos cromáticos de lo que parecen; la fuga en si menor mezcla elementos de la escala ascendente con escalas descendentes normales así como con la forma bachiana especial de las escalas menores descendentes. En esa fuga los tonos alterados cromáticamente no son ni sustitutivos de otros ni parte de escalas. Exhiben una clara independencia que recuerda la falta de conexiones de los tonos de la escala cromática en la serie básica de una composición dodecafónica. La única diferencia esencial entre su naturaleza y la del cromatismo actual estriba en que aún no saca provecho de su ambigüedad como medio de cambiar de dirección de un modo modulante. Siempre he tenido un gran aprecio a Bach como maestro. Poseía sin duda una profunda comprensión de los misterios ocultos de las relaciones entre los tonos.

Era sin duda capaz de exponer sus ideas de un modo claro y comprensible. Pero estoy también persuadido de que no era tan sentimental como para renunciar a los “soplamocos ,tirones de orejas y papirotazos” usuales en su tiempo si eso le ayudaba a obligar a sus alumnos a trabajar, ensayar e incluso comprender. Y lograba sus propósitos. Baste recordar la insuperable maestría alcanzada por muchos de sus hijos, sobre todo Philipp Emanuel, que me parece haber poseído un extraordinario conocimiento del contrapunto. Probablemente Johann Sebastián lo familiarizó con todos los secretos que permiten hallar el camino a través de las peculiaridades ocultas de las notas. Estoy persuadido de que si él no hubiese considerado el estilo de su padre como obsoleto, y si hubiese poseído su fuerza de invención y expresión y su personalidad, habría sido tan grande como su padre. Técnicamente, supongo, tuvo que conocer los misterios que permitieron al viejo, en oposición al consejo de los teóricos, montar sobre un acorde quebrado todos los temas diversos de su *Arte de la fuga*, que hicieron posibles todas las imitaciones canónicas, simples, invertidas, cancrizantes, amplificadas y disminuidas. Tuvo que haber conocido todo esto y más, y también lo contrario; lo que había que hacer y omitir para producir un tema no apto para un tratamiento de ese género. Este es, me parece, el motivo de que Philipp Emanuel fuese el autor originario del *tema del rey*. Si fue su propia malignidad la que lo motivo a ello, o si la “broma” fue por orden del rey, tal vez no pueda averiguarse más que por la vía psicológica; el gran rey sabía cómo se siente uno cuando ha ganado una batalla, y quería ver cómo se comportaría otro igual de grande tras perder una. Quería ver la perplejidad de un hombre que sólo poseía experiencias en batallas ganadas; quería disfrutar de la impotencia de la víctima de su broma, cuando su ensalzado arte de la improvisación fracasase ante las dificultades de una trampa bien urdida. Porque era una trampa; Philipp Emanuel había construido un tema para el que no bastaba la habilidad de Johann

Sebastián. En el *Arte de la fuga* un acorde en tono menor ofrecía muchas posibilidades contrapuntísticas; el *tema del rey*, también un acorde en tono menor, no admitía imitación canónica alguna. Todos los milagros que ofrece *La ofrenda musical* se obtienen a base de contrasujetos, contramelodías y otros aditamentos externos. La broma real tuvo éxito gracias a la habilidad de Philipp Emanuel. Pero Johann Sebastián tuvo que advertir la malignidad del truco. Que denominase su respuesta “*musikalisches Opfer*” es muy significativo, pues la palabra alemana “*Opfer*” posee un doble sentido: el ofrecimiento de lo que se sacrifica (inglés *offering*) y la víctima de un sacrificio; Johann Sebastián se sabía víctima de la chanza de un gran señor.

Hoy día los músicos se inclinan a prestar un reconocimiento excesivo a merecimientos que puede reconocer incluso el espíritu más mediocre, silenciando en cambio otros de menos brillo. No estoy en contra de una sobrevaloración del arte del contrapunto, y tampoco sobrevaloro otras técnicas. Si se consideran estas diferencias estilísticas no como técnicas, sino como formas de expresión, se puede hacer justicia también a las peculiaridades de otros modos de expresarse. El armonioso equilibrio de Wagner en un estilo que su época calificaba aún de modulatorio, la fuerza descriptiva de su orquestación, el contenido emotivo de sus melodías, o las finezas estructurales de Brahms, la riqueza de su armonía de fondo, la belleza de sus melodías; la lógica de Beethoven, la originalidad de su invención, su personalidad impulsiva, la riqueza de sus sugerencias; la capacidad de Schubert de servirse de procedimientos estructurales relativamente sencillos, a pesar de los cuales lograba refinar el carácter popular de sus melodías; la habilidad única de Mozart para reunir en un espacio mínimo elementos dispares, todas estas excelencias merecen tanto elogio como las conquistas contrapuntísticas (...) Para el verdadero maestro no hay dificultad, y lo que un lego o un músico designan con tal término no es nada para él: él habla su lenguaje innato. Para el

uno es el contrapunto, para el otro el timbre orquestal y la riqueza armónica, o la lógica, o la belleza, o lo que sea (...) En mi opinión sólo esto puede explicar milagros como el del *Arte de la fuga* y todos los análogos que han producido los grandes maestros. Son maravillas que el cerebro humano no es capaz de producir. El artista no es sino el portavoz de una fuerza que le dicta lo que ha de hacer. Como Bach había nacido en ese lenguaje, tradujo la voluntad de esa fuerza a los conceptos del contrapunto humano (...)

La música del estilo de composición homófono-melódico, esto es, la música de un tema principal, acompañado por y fundado en armonía, produce su material por medio de lo que yo llamo “variación en desarrollo”. Lo que esto significa es: la variación de los rasgos de una unidad básica produce todas las formulaciones temáticas a cuyo cargo están el fluir, los contrastes, la multiplicidad, la lógica y la unidad por un lado, y el carácter, estado de ánimo, expresión y diferenciación de todo tipo por el otro; es así como se elabora la *idea* de la pieza. En la oposición a esto la composición contrapuntística genera su material no por desarrollo, sino por un procedimiento que debería llamarse más bien “Aufwicklung” (“unravelling”). Se trata de lo siguiente; una figura o combinación básica, desmontada primero y vuelta a montar en forma diferente, contiene todo cuanto más tarde genera un sonido diferente del de la formulación originaria. Así un canon de dos o más voces puede anotarse en una única línea y proporcionar sin embargo sonidos diferentes. Si se aplica contrapunto múltiple, una unión de tres voces, invertible en la octava, décima y duodécima, puede dar origen a tal cantidad de combinaciones que de ello puede derivar incluso una pieza de cierta extensión. De acuerdo con esta teoría no debería esperarse que en estas fugas aparezcan nuevos temas, sino que también aquí una combinación básica ofrecería la fuente para todas las demás” (A. Schönberg, en “Bach”, *Apéndice de Schönberg. Vida, contexto, obra*. H. H. Stuckenschmidt).

Texto 34:

Palestrina, nacido en 1525 en Palestrina, pequeña localidad cerca de Roma, fue niño cantor y recibió su educación musical en Roma. En 1544 fue nombrado maestro de coro de la Capella Giulia, en San Pedro de Roma, en 1554 publicó su primer libro de misas, dedicado al papa Julio III, su protector. En el año 1555 fue cantor de la Capella Sistina, capilla oficial del papa, aunque sólo por un tiempo muy breve, puesto que tuvo que renunciar a este honor por estar casado y violar las reglas del celibato. Entonces se hizo cargo del puesto de maestro de coro en San Juan de Letrán (Roma) y seis años después se trasladó a Santa Maria Maggiore. En 1571 volvió a ser requerido para San Pedro, y allí permaneció hasta su muerte en 1594.

La última parte de su vida Palestrina la dedicó a supervisar la música de los libros litúrgicos oficiales, para que estuviera acorde con los cambios llevados a cabo en los textos por orden del Concilio de Trento, y para que los cantos quedaran depurados de cualquier “barbarismo, oscuridad, contrariedad o superficialidad” que se hubiesen deslizado en ellos, según el papa Gregorio XIII “de resultas de la torpeza o de la negligencia y aun de la perversidad de compositores, copistas e impresores” (*Carta sobre la Reforma del Canto*). Esta labor no se concluyó en vida de Palestrina, y fue continuada por otros hasta 1614, cuando se publicó la edición medicea del Gradual. Esta y otras ediciones, más o menos divergentes, se siguieron empleando en diferentes países hasta la reforma definitiva del canto, encarnada en la edición vaticana de 1908. Gran parte de la obra de Palestrina es sacra, escribió 104 misas, 250 motetes y otras muchas composiciones litúrgicas, además de 56 madrigales sacros con textos en italiano. Sus 100 madrigales profanos son técnicamente perfectos, aunque conservadores.

Palestrina fue el más famoso de los compositores anteriores a Bach, y su técnica se estudio minuciosamente apodándole “el príncipe de la música”, y aludiendo a sus obras como las más perfectas del estilo eclesiástico. Captó, mejor que ningún otro compositor, la esencia del aspecto sobrio y conservador de la Contrarreforma. Estudió las obras de los compositores franco-neerlandeses y adquirió la maestría de sus logros técnicos. Cincuenta y cinco de sus misas se basan en modelos polifónicos, muchos de ellos debidos a relevantes contrapuntistas de generaciones anteriores, como Andreas de Silva, Lhéritier, Penet, Verdelot y Morales. Once de estos modelos se publicaron en Lyon en las antologías *Motetti del fiore*, de Jacques Moderne, en 1532 y 1538. en este proceso Palestrina adaptó, reelaboró y refinó algunos de los mejores ejemplos del pasado.

En algunas de sus tempranas misas destaca el estilo anticuado de cantus firmus, entre ellas la primera de las dos que compuso sobre la melodía tradicional de *L'homme armé*, aunque Palestrina solía preferir parafrasear el canto en todas las partes más que limitarlo a la voz del tenor. También recuerdan a la antigua tradición flamenca su temprana *Missa ad fugam*, escrita en doble canon y la misa *Repleatur os meum*, de 1570, en la que se introducen de forma sistemática cánones en los diferentes movimientos, en todos los intervalos, a partir de la octava hasta llegar al unísono. Esta obra concluye con un doble canon en el último agnus dei. Los cánones no se encuentran ausentes en las misas posteriores de Palestrina, aunque pocas veces están desarrollados de manera tan rigurosa como en estas dos obras. Otro de los rasgos conservadores de la composición de Palestrina era el que, en una época en la que los compositores escribían generalmente a cinco o más voces, supo concebir un número considerable de sus obras sólo a cuatro voces, rasgo éste que aparece en una cuarta parte de sus motetes, un tercio de sus misas y casi la mitad de sus madrigales.

Las partes de las voces individuales tienen una cualidad muy parecida a la del canto llano, debido a que sus curvas describen un arco y el movimiento a menudo es mediante grados, con saltos breves e infrecuentes. En el *Agnus dei I* de la *Misa del papa Marcelo*, se percibe la línea melódica y la flexibilidad de la articulación en compases rítmicos de diferente duración, con pocas notas que se repitan y un predominio de los grados, cuyo desarrollo se lleva a cabo en el ámbito de una novena, de manera que el resultado es una curva de sonido uniforme, elegante y natural:

The image shows a musical score for the Agnus Dei I from the Mass of Pope Marcello. It features six vocal parts: CANTUS, ALTUS, TENOR I, TENOR II, BASSUS I, and BASSUS II. The lyrics are 'A - gnus De - i'. The score is written in a single system with a common time signature (C). The CANTUS part has a melodic line with a fermata over the final 'i'. The ALTUS part has a similar melodic line. The TENOR I part has a melodic line with a fermata over the final 'i'. The TENOR II part has a similar melodic line. The BASSUS I part has a melodic line with a fermata over the final 'i'. The BASSUS II part has a similar melodic line. The lyrics are 'A - gnus De - i'.

A la pureza de la línea melódica se une la pureza de la armonía. Palestrina evita el cromatismo, es decir, evita el nuevo recurso expresivo que tanto exploraron los compositores contemporáneos más progresistas. También en los madrigales profanos Palestrina fue conservador en este aspecto, tanto más en sus obras sacras y en las misas. Tan solo toleraba alteraciones fundamentales exigidas por los convencionalismos de la música ficta.

La práctica del contrapunto de Palestrina sigue la línea de las enseñanzas de la escuela de Willaert, explicadas y pulidas por Zarlino en su *Le institutioni harmoniche*, de 1558.

En el sentido vertical se espera que las líneas se encuentren en los tiempos fuertes y débiles del compás (de tal forma que la tercera y la quinta o, de modo alternativo, la tercera y la sexta del bajo nunca falten). Este convencionalismo se ve roto por el retardo, en el que la voz es consonante con las otras partes en el tiempo débil aunque, debido a verse prolongada a lo largo del siguiente tiempo fuerte, una o más de las demás partes crean una disonancia en su contra. La voz que se vio prolongada desciende un grado para encontrarse con las demás voces en consonancia. Esta alternancia de tensión y distensión, de una marcada disonancia en el tiempo fuerte y de una dulce consonancia en el tiempo débil, dotó a esta música de un ritmo similar al de un péndulo. Entre el tiempo fuerte y el débil, una voz individual puede dar lugar a una disonancia en oposición a otra, siempre que la voz que se mueva lo haga en grados.

Texto 35:

Bach fue educado, principalmente, como organista y violinista. Entre sus primeras composiciones para órgano se encuentran preludios, corales, diversas series de variaciones (partitas) sobre corales y algunas toccatas y fantasías que, por su extensión, su carácter difuso y su exuberancia de ideas, recuerdan a las toccatas de Buxtehude. Después, en la corte de Weimar, Bach empezó a interesarse por la música de los compositores italianos y emprendió la tarea de copiar sus partituras y efectuar arreglos de sus obras, de este modo transcribió algunos de los conciertos de Vivaldi para órgano y clave, anotando los ornamentos, reforzando a veces el contrapunto e incluso añadiendo voces intermedias. También escribió fugas sobre temas de Corelli y Legrenzi, consecuencia de lo cual fue el cambio de estilo del propio Bach. De los compositores italianos, en concreto de Vivaldi, aprendió a escribir temas más concisos, clarificó y ajustó el esquema armónico y desarrolló temas por medio de un flujo rítmico

continuo proporcionando estructuras formales más lúcidas, de grandes dimensiones. Estos cambios y cualidades se unieron a su prolífica y particular maestría técnica y contrapuntística, lo que dio lugar al estilo “bachiano”, una fusión de características francesas, italianas y alemanas.

Una de las grandes estructuras musicales propias del Barroco tardío era la combinación de un preludio (o toccata, o fantasía), y una fuga. La mayor parte de las obras más relevantes de J.S. Bach compuestas según esta forma, datan del período de Weimar, aunque también en Cöthen y Leipzig escribió algunas. La Toccata en *Re* menor constituye un ejemplo de la forma instituida por Buxtehude, en la que la fuga se encuentra entreverada con secciones de fantasía libre. Por otra parte, la passacaglia en *Do* menor es el gran preludio de una doble fuga, uno de cuyos sujetos es idéntico a la primera mitad del tema del passacaglia. Algunos de los preludios son extensas composiciones en dos o tres movimientos, el de la gran Fantasía y Fuga en Sol menor (fuga: Weimar; fantasía: Cöthen; BWV 542) es una fantasía/toccata muy expresiva, con interludios de contrapunto. La variedad de tipos y el incisivo esquema melódico y rítmico de los sujetos de las fugas de Bach son dignos de tener en consideración. En los últimos años de su vida Bach compuso uno de los Preludios más importantes y de grandes dimensiones, se trata del Preludio en *Mi* bemol menor y la Fuga (“de Santa Ana”), en la misma tonalidad (BWV 552), publicados en 1739. Son las partes inicial y final de la tercera parte de la *Clavier-Übung* (“Ejercicio para clave”, título genérico que Bach usó para cuatro antologías diferentes de sus piezas para teclado). La sección central de la tercera parte de la *Clavier-Übung* consta de una serie de preludios corales sobre los himnos del catecismo y de la misa luteranos (kyrie y gloria, lo que se ha llamado la *Missa brevis*). Como reconocimiento simbólico de la Trinidad, Bach escribió, a modo de conclusión, una triple fuga con armadura de tres bemoles: cada una

de las tres secciones de la fuga tiene su propio sujeto, y el primer sujeto se combina con los otros dos por medio del contrapunto. La fuga multiseccional se remonta a la práctica musical de Buxtehude y de otros maestros anteriores, y Bach ya se había valido de ella en su Toccata en *Mi* mayor (BWV 566).

En 1723, Leipzig era una floreciente ciudad comercial, que gozaba de dos teatros, uno de ellos dedicado a la ópera. Además de las capillas de la universidad, también había cinco iglesias, de las cuales, las más importantes, la de San Nicolás y la de Santo Tomás, tenían como responsable de su música a Bach. La escuela de Santo Tomás era un antiguo establecimiento que admitía tanto alumnos externos como internos. Concedía cincuenta y cinco becas para niños y jóvenes que, a cambio, tenían que cantar y tocar en los servicios de cuatro iglesias de Leipzig, y cumplir otros deberes musicales. El nombramiento de Bach como “chantre” de la escuela estaba en manos del consejo municipal, y sujeto a la confirmación por parte del consistorio, que era el cuerpo que gobernaba las iglesias y las escuelas. Bach no fue la primera persona elegida por el consejo municipal, el consistorio le ofreció el puesto a Telemann, de Hamburgo, a Christoph Graupner, de Darmstadt..., pero el primero aprovechó la oferta para lograr una subida de sueldo en Hamburgo, y Graupner no consiguió que su patrón le permitiese marchar. Bach, tras aprobar el examen y satisfacer al consejo en cuanto a su rectitud teológica, fue elegido por unanimidad y asumió el cargo en mayo de 1723. Su título era “Chantre de Santo Tomás y director de música de Leipzig”, y sus atribuciones incluían cuatro horas de enseñanza diarias (tenía que enseñar latín y música) y, además, preparar la música para los servicios eclesiásticos, llevar una vida ejemplar y no abandonar la ciudad sin permiso del alcalde. Bach y su familia vivían en una casa situada en un ala de la escuela, donde su estudio estaba separado por un fino tabique del salón que albergaba a los escolares del segundo año. Los ciudadanos de Leipzig

gozaban de servicios diarios en todas las iglesias y celebraciones especiales en épocas festivas. El programa dominical habitual de San Nicolás y de Santo Tomás constaba de tres servicios breves además del principal, el cual se iniciaba a la siete de la mañana y duraba hasta alrededor del mediodía. En este servicio, el coro cantaba un motete, una misa luterana (Kyrie y gloria), himnos y una cantata. En las iglesias de Santo Tomás y de San Nicolás se entonaban cantatas en domingos alternos. El “chantre” dirigía el primer coro en la iglesia a la que le correspondía escuchar la cantata, mientras que un segundo chantre hacía lo mismo con el segundo coro que cantaba música más sencilla en la otra iglesia y, al mismo tiempo, el tercero y cuarto coros, integrados por los cantores menos preparados, se encargaban de las exigencias musicales más modestas de las otras dos iglesias. El requisito mínimo eran doce cantores (tres por cada voz) para cada uno de los tres primeros coros y ocho para el cuarto.

Texto 36:

El propio Schönberg en su escrito *Autoanálisis* hace referencia a las opiniones que suscitaron sus obras “Cuando la gente habla de mí piensa en seguida en terrores, en atonalidad y composición en doce tonos. Acostumbra a olvidarse que antes de que desarrollase estas nuevas técnicas hubo dos o tres épocas durante las cuales hube de hacerme con el entramado técnico necesario para estar en condiciones de asentarme claramente sobre mis propios pies, de un modo que no admite comparación con otros compositores, pretéritos o contemporáneos (...) Rara vez se pone de manifiesto que entre la técnica de los predecesores y la del innovador ha de existir una conexión, y que en el dominio de las artes no se crea técnica nueva alguna que no hunda sus raíces en el pasado. Y raramente se aprecia con la debida claridad que las obras en las que el innovador se prepara, consciente o inconscientemente, para la acción que lo distinguirá

de cuanto le rodea, proporcionan una información completa sobre el derecho del autor a dirigirse hacia nuevas regiones (...) Y la tarea del musicólogo, es guiar a los oyentes de manera que enjuicien correctamente a quien tuvo el coraje de arriesgar su vida por una idea. Con frecuencia mi situación respecto del oyente es como sigue: rechazan oír mis obras, que podrían interesarles (quiero decir, las que les parecen atonales y disonantes); y las obras que son no atonales sino menos disonantes, no parecen suficientemente interesantes... a los ojos de quienes no las conocen en absoluto. La atonalidad, los rasgos disonantes, no son criterio suficiente para juzgar. Una actitud superficial puede basar su juicio en ese tipo de características. Pero un amor y una comprensión reales de la música se preguntarán siempre ¿qué es lo que se ha dicho? ¿Cómo ha sido expresado? ¿Se ha anunciado ahí algún nuevo mensaje para la música? ¿Se ha descubierto una nueva personalidad? ¿Respondía la presentación técnica?, etc. (...) las obras de mi último estilo hallarían al menos el respeto que merecen si se les ofreciese a los oyentes la oportunidad de hacer justicia a mis obras de periodos anteriores. (...) Personalmente no me parece que la atonalidad y la disonancia sean los rasgos más sobresalientes de mis obras. Sin duda crean obstáculos para la comprensión de lo que realmente es mi objeto musical. (...) Desde el principio comprendí que la restricción puede lograrse por dos métodos; condensación y concatenación. Los primeros intentos que realicé antes de descubrir esto, de utilizar la variación, y con frecuencia modificaciones de notable extensión, no acabaron de satisfacerme, por más que en el desarrollo de la variación hay un mérito estético muy superior al de la secuencia no variada. No obstante esto apenas ayudaba a reducir la extensión de una pieza. Incluso mi *Primer cuarteto de cuerda opus 7* es de una extensión desusada, lo cual representa un considerable obstáculo para la percepción de algunas de las bellezas que contiene la obra. (...) desde el momento en que renuncié a la composición en un solo tiempo y regresé, en mi *Segundo cuarteto de*

cuerta, a la composición de cuatro tiempos, me convertí en el primer compositor de esa época que escribió piezas breves. Poco después llegué a un sistema diametralmente opuesto al de las composiciones extensas: el de las formas extremadamente breves. No permanecí mucho tiempo en este sistema. Pero aprendí dos cosas: en primer lugar a expresar ideas en forma aforística, que no exige una prosecución por razones formales; y en segundo lugar a reunir ideas sin necesidad de valores conectivos formales, por mera concatenación. Admito que esta manera de componer no favorece la comprensión. Constituye el estilo de mi música más o menos desde 1920, y exige una atención muy concentrada para entender lo que pasa, así como buena memoria para retenerlo. Estoy convencido de que es difícil llegar a una plena comprensión si uno no se va familiarizando progresivamente con mis ideas en general y con su exposición en cada caso. (...) abierta la puerta a la comprensión, no dejará de producirse también una cierta impresión en los sentimientos. Me atrevo a decir que estoy seguro de que incluso algunas obras de mi tercer periodo, por ejemplo las tres piezas para piano *Opus 11*, o las *Cinco piezas para orquesta opus 16*, y en particular el *Pierrot Lunaire opus 21* resultan hoy día relativamente fáciles de entender. Y si en la actualidad yo puedo expresarme con alguna frialdad sobre esas obras, no se debe olvidar que las escribí hace entre veinte y cuarenta años. Puedo ya acercarme a ellas como si fuese otro el que las compuso, y estoy en condiciones de explicar su técnica y sus contenidos espirituales de modo totalmente objetivo, casi impersonal. Y veo en ellas cosas que yo mismo no sabía cuando las compuse. Permítaseme atreverme a decir que sí, a pesar de tanto extrañamiento, siguen gustándome, es que de algún modo sigue justificada la idea de que lo merecen” (A. Schönberg, *Autoanálisis*, escrito en Los Ángeles, el 3 de Marzo de 1948).

Texto 37:

El *Concierto para violín y orquesta. "Dem Andenken eines Engels"* (1935), de Alban Berg (Viena 1885- Viena 1935) supone un significativo ejemplo para describir el testimonio de un creador y artista que, en la Viena del periodo de entreguerras, expresaba su reafirmación existencial en un sentido sartriano. Todo su inconformismo ante un mundo en crisis, así como la expresión del ser humano ante la vida y la muerte, quedan plasmados en este concierto para violín cuyo motivo emocional y artístico fue la muerte por poliomielitis de Manon Gropius, la hija de dieciocho años de Alma Mahler y Walter Gropius, arquitecto fundador de la escuela *Bauhaus*. De ahí la dedicatoria de la obra: "a la memoria de un ángel".

En los últimos años de su vida, Berg trabajó en diferentes obras, entre ellas este concierto, la ópera *Lulú*, compuesta desde 1928, y el aria de concierto *Der Wein*, de 1929, ambas clave para la composición y gestación del *Concierto para violín*. El aria le proporcionó la oportunidad de crear nuevas ideas para *Lulú*, explorando la unión entre la voz y la orquesta, la utilización del jazz, y la creación de un mundo sonoro en el que como instrumentos destacados se encontraban el piano, el saxofón y el vibráfono. A excepción de los dos meses dedicados en 1929 a *Der Wein*, Berg trabajó en *Lulú* desde 1928, hasta 1934. entonces comenzó a orquestar la obra, en especial los pasajes que formarían parte de una suite de concierto, las piezas sinfónicas de *Lulú*. Luego reelaboró la obertura y el resto de la obra, periodo en el que, durante los cuatro meses del verano de 1935, compuso el *Concierto*, encargado en principio por el violinista americano Louis Krasner, y luego dedicado a la hija de Gropius. Berg sintetiza en la obra los caracteres de su estilo, a la vez romántico y modernista, fuertemente formalista y no por ello carente de lirismo. La atracción por intrincados diseños formales, que a menudo responden a narrativas "secretas", así como el interés por la utilización de estructuras

abstractas, matemáticas y ciclos interválicos, se pone de relieve en su *Concierto de cámara*, y es retomado de nuevo en el *Concierto para violín*. El trabajo está construido de forma estricta, más cercano a la sinfonía que al concierto. Consiste en dos movimientos, cada uno de los cuales se divide en dos secciones. Mientras que en el primer movimiento, *Andante-allegretto*, se está simbolizando el desarrollo, la vida, el crecimiento..., el segundo movimiento está dominado por el dramatismo, por el luto. En el *Adagio* está la orquestación del coral de Bach *Et ist Genug*, de la Cantata *BWV 60*, cuyo comienzo original se va entretejiendo con la serie dodecafónica en que se basa la obra. Este final supone la culminación de la obra como respuesta a la vida y a la muerte, como descripción continuada de los opuestos. Cada uno de los movimientos sigue un diseño estructural en forma de arco, en el que los dos movimientos rápidos quedan en el centro. Del mismo modo que el plan formal de cada movimiento subraya esta disposición en arco jugando con la alternancia temática, rítmica, y dinámica. Las referencias al lenguaje tonal tradicional son referencias materiales y simbólicas, puesto que por una parte Berg se vale de líneas de tríadas, acordes de tres notas, mayores y menores, solapadas y un tetracordo final, según una permutación cíclica. En algunas secciones, como en el solo de la sección final, se alternan sistemáticamente notas tomadas de las diferentes series. Por otra parte el compositor alude a muchos elementos concretos tomados de canciones populares y folklóricas, a armonizaciones de corales como el de Bach, y a géneros como el vals vienés. Pero con su *Concierto para violín* Berg puso de manifiesto que no existe una separación irrefutable entre las estructuras dodecafónicas, la intensidad expresiva, el lirismo, y unos ideales constructivos claros; representó la muerte cultural de su país y su sentimiento personal de marginado, quizá también prediciendo su muerte poco después de componer la obra.

Textos del capítulo: La Reflexión: Filosofía atonal

Texto 38:

En el caso de la música, el término griego del que procede el nombre de “música”, *mousiké* (“el arte de las Musas”), definía aún, en el siglo V a.C., no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a.C., fue principalmente oral, una cultura cuyo medio de difusión eran las ejecuciones públicas en las que no sólo la palabra sino también la melodía y el gesto gozaban de una función determinante. El mensaje era propuesto al público de una manera atractiva, persuasiva, por medio de recursos técnicos del lenguaje de la poesía, como el lenguaje figurado y metafórico, y la armonía de los metros y de las melodías, que favorecían la memorización y la audición, de ahí que en los siglos V y IV a.C., el término *mousikòs anér* sirviera para designar al hombre culto capaz de recibir y comprender el mensaje poético en su totalidad. La unidad entre poesía, melodía y acción gestual, que se manifestó en las culturas arcaica y clásica, fue un condicionante para la adecuación de la expresión rítmica y melódica a las exigencias del texto verbal. Aunque la presencia conjunta del elemento musical y coreográfico, junto al elemento textual en gran parte de las formas de la comunicación, también constituyó una prueba de la difusión generalizada de una cultura musical específica en el pueblo griego desde tiempos remotos. El arte figurativo es testimonio de una intensa actividad musical ya en el segundo milenio a.C., dado que se encuentran ejecutantes de instrumentos de cuerda y de viento representados en estatuillas del siglo XIX-XVIII a.C., descubiertas en Keros y en Thera, así como representaciones de citaristas y de auletas que aparecen en algunos frescos de Creta. Así, en una escena en la que se representa una procesión en un sarcófago del siglo XVI a.C., el cortejo de las mujeres

que llevan la ofrenda es acompañado al son de una lira de siete cuerdas, y escenas de danza con acompañamiento instrumental aparecen con frecuencia en las pinturas de los vasos ya desde el siglo VIII a.C.

Hay que tener en cuenta que no poseemos nada acerca de todo lo compuesto antes del siglo III a.C., y que los pocos textos musicales de la época helenística y romana que han llegado hasta nuestros días no proporcionan indicaciones exhaustivas ni precisas dada su brevedad y su mal estado de conservación. Hasta mediados del siglo XIX se conocían tan sólo los himnos atribuidos por la tradición a Mesomedes, músico griego de la época de Adriano (siglo II), publicados por V. Galilei en 1581, y los seis fragmentos instrumentales insertados como ejemplos en una serie de escritos teóricos anónimos de época tardía (*Anónima de musica scripta Bellermanniana*), compilados en 1841 por Bellermann. Otras composiciones, que se remontaban a la antigüedad, fueron reconocidas como obras de estudiosos de la notación griega que vivieron en la época bizantina o renacentista. Uno de los más conocidos es el fragmento de la primera *Pítica* de Píndaro, que el padre Atanasio Kircher publicó en 1650 en su *Musurgia Universalis*, asegurando haberlo descubierto en un manuscrito de la biblioteca del convento de San Salvador, en Mesina, manuscrito que, sin embargo, nadie pudo ver nunca después de la publicación de la *Musurgia* puesto que, precisamente, en aquellos años, la biblioteca fue destruida por un incendio. Desde 1850, el patrimonio de textos musicales se vio enriquecido por el descubrimiento de tres inscripciones (los dos *Himnos Delficos*, el primero anónimo de 138 a.C., y el segundo, de Limenio, de 128 a.C., y el epitafio de *Seikilos*, del siglo I) y de una quincena de breves fragmentos papiáceos (el más antiguo el *Pap. Leid.* inv. 510, que contiene algunos versos de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, es del siglo III a.C.). Todas estas composiciones son fragmentarias, y su interpretación y transcripción a menudo plantean problemas. También son escasas las

indicaciones culturales que se pueden obtener de las obras de los teóricos griegos y romanos, en tanto que ellos consideraron el fenómeno musical exclusivamente desde una perspectiva de investigación acústica y matemática. Estas obras pertenecen al periodo helenístico y romano, las más antiguas, como el libro XIX de los *Problemas pseudoaristotélicos* y los *Harmonica*, de Aristoxeno, discípulo de Aristóteles, son del siglo III a.C.

Los teóricos griegos y romanos se ocuparon, ante todo, de la doctrina de los intervalos, calculando sus distancias en base a las relaciones numéricas, y analizando los diferentes modos en los que los mismos intervalos pueden disponerse en el interior de los tetracordios (esquemas musicales elementales formados por la sucesión de cuatro notas que tienen, para la música griega, la misma función que las escalas en octavas para la música occidental actual) y de los sistemas (estructuras más amplias formadas por dos o más tetracordios). En algunas de estas obras, en el *De musica*, de Aristides Quitiliano (siglo II), en la *Isagoge* de Baquio Geronte, y en la *Isagoge* de Alipio (siglo V), también se emplean los signos de la escritura musical utilizados entre los griegos, pero no se encuentra referencia alguna a una composición musical cualquiera ni una indicación detallada acerca de la técnica compositiva y de ejecución. Los autores de estos tratados pretendían definir los soportes teóricos de una música desde fuera del tiempo.

La música se mantuvo fiel a módulos tradicionales de composición hasta finales del siglo V a.C., y esto dio lugar a la continua repetición de esquemas estructurales y melódicos que constituían los elementos característicos de los determinados géneros de canto (Platón hace alusión, en las *Leyes*, III, 700 a, al hecho de que en el pasado los diferentes géneros musicales eran muy distintos y cada uno de ellos tenía un carácter específico, y al compositor no le era lícito atribuir a estas formas de canto un destino diferente del establecido por la tradición. Para Platón la trasgresión de esta norma

conllevaría la disolución del orden político y social. La composición musical en Grecia mantuvo, hasta el siglo IV a.C., los caracteres de improvisación-variación que seguían las exigencias del momento y que, al mismo tiempo, respetaban la tradición haciendo de la repetitividad una característica más, por lo que el compositor adecuaba el canto a la ocasión sin modificar los elementos característicos del género, que no habían de ser alterados. No fue hasta el siglo IV a.C., cuando se advirtió la necesidad de escribir la música. El primer testimonio, bastante genérico, acerca de una forma de notación, aparece en Aristoxeno, que desarrolló sus teorías entre finales del siglo IV y los inicios del siglo III a.C. Las alusiones que hace no se refieren a un uso corriente de la escritura musical en la práctica de los compositores, sino más bien a su uso por parte de los teóricos. Incluso las representaciones en los vasos, que según algunos estudiosos probarían la existencia de textos con notas musicales desde mediados del siglo V, no proporcionan en realidad una indicación segura, puesto que en algunos vasos encontramos representaciones de músicos que cantan o que tocan delante de rollos de papiro, pero no puede afirmarse ciertamente que en esos rollos estuvieran escritas notas musicales (en el caso de la cratera de Berlín, en la que el pintor ha trazado signos de letras del alfabeto sobre un volumen sostenido abierto por un joven, la disposición de los signos en un orden disperso ha hecho pensar que se podría tratar de notas musicales, como sostiene E. Pöhlmann). Se afirma, por lo tanto, que la música griega no fue escrita antes del siglo IV a.C. y, aún después, esta escritura musical más bien sirvió para que los músicos profesionales hicieran anotaciones de uso propio. Los escasos ejemplos de textos con notas musicales que se han conservado son apuntes anotados por los mismos cantantes, instrumentistas o maestros, destinados a ámbitos restringidos, como un coro, una compañía de teatro, una escuela... La mayoría de los papiros en los que figuran textos literarios con notación musical se refieren a obras teatrales. Las tres inscripciones

con notas musicales (los dos himnos délficos y el epitafio de Seikilos), testimonian, en el primero de los casos, el orgullo de un compositor y de un coro ateniense que se presentaron con éxito en Delfos y, en el segundo caso, la melomanía de un músico que quiso que se grabara una breve composición sobre el cipo de su propia tumba. Son pocos los restos que nos han llegado de la música antigua dado que las composiciones, confiadas tan solo a la memoria de los oyentes y reelaboradas en el transcurso de las diferentes ejecuciones, se perdieron en el momento en el que, al cambiar el gusto del público, no se sintió la necesidad de volver a interpretarlas (Polibio, *Hist IV*, 20-21, hace alusión al hecho de que en el siglo II a.C., las melodías de Timoteo todavía se ejecutaban sólo en algunas regiones muy alejadas de la Arcadia, en un área periférica con respecto a los centros más vivos de la cultura de la época y, sin embargo, apenas dos siglos antes, las innovaciones de Timoteo habían puesto en crisis toda la cultura musical tradicional. Si en el siglo II lo que era considerada la “nueva música” cuyos autores eran los ditirambos de la época, estaba casi olvidada en Atenas, no debe sorprender el hecho de que hubiese desaparecido el recuerdo de las composiciones musicales de los períodos arcaico y clásico).

Hay que tener en cuenta que los griegos y los romanos ignoraron la armonía, según la acepción moderna del término, así como la polifonía, su música se expresó a través de la pura melodía. El acompañamiento seguía el desarrollo de la línea del canto, al unísono o al intervalo de octava, y sólo después del siglo IV a.C. se tiene noticia de cantos acompañados a intervalos de cuarta y de quinta. Las métricas griega y latina estaban fundadas en la cantidad de las sílabas y no en la disposición de los acentos tónicos, como las métricas de las lenguas romances, y la estructura de los versos se determinaban por la sucesión de sílabas largas y breves según un orden preestablecido, una sucesión que comportaba la alternancia de tiempos fuertes y débiles, que constituía

el ritmo del verso. La doble relación entre la duración de la sílaba larga y de la sílaba breve fue observada en la ejecución del canto hasta la reforma musical de Timoteo (siglo IV a.C.), a continuación los compositores trataron con mucha libertad los valores temporales de los elementos métricos, prolongando en ocasiones hasta cinco tiempos la duración de la sílaba larga. Uno de los textos que se conservan que versa sobre teoría rítmica, un papiro del siglo III (*Papiro Oxy. 9 + 2687*), informa acerca de los modos de dicción de los ejecutantes helenísticos, que condicionaban los tiempos de la figura métrica a las exigencias del ritmo musical. Entre los testimonios más relevantes sobre los orígenes de la música griega, los que gozan de mayor credibilidad son los conservados por el autor del diálogo *De musica*, atribuido a Plutarco, una fuente sumamente preciosa puesto que se basa en las obras de estudiosos pitagóricos, académicos y peripatéticos, como Glauco de Regio, Heráclides de Ponto, Aristoxeno... bien informados sobre la cultura musical de la Grecia arcaica. Uno de los personajes del diálogo, Lisias, menciona en los primeros capítulos los nombres de géneros poético-musicales (“threnoi”, “hymnoi”...). Queda claro que el panorama musical de los orígenes fue muy variado, cada región gozaba de un repertorio de melodías para diferentes ocasiones, que se transmitía oralmente de generación en generación. Sólo más tarde las melodías más significativas fueron llevadas fuera de sus lugares de origen gracias a músicos que les proporcionaron un nombre, de manera tal que cada una fuera reconocida en su individualidad por los griegos, transformándose, además, en patrimonio común. Estas líneas melódicas fueron denominadas “nomoi”, término que significaba “leyes”; se trataba de estructuras definidas, cada una de las cuales debía servir para una determinada ocasión ritual (cada “nomos” mencionaba en el título su lugar de origen, como por ejemplo, los “nomoi” Beocio y Eólico, o hacía referencia a sus características formales, como los “nomoi” Orthio, Trocaico y Agudo, en los que la

denominación se refiere a la forma rítmica o a la extensión tonal, o los que en su denominación hacían referencia a la destinación sacral, como el nomos Pítico, el nomos Zeus, de Atenas, o de Apolo). Esta normalización y definición de los caracteres de los “nomoi” puede considerarse como la primera intervención personal de un compositor sobre el material melódico tradicional.

Texto 39:

Precisamente, esta idea de lograr que de lo finito surja lo infinito, de que partiendo de elementos básicos se consiga una textura compleja y completa, es lo que dio lugar al minimalismo, movimiento musical influido por Oriente, cuya principal característica era el “contenido” severamente reducido. En la década de 1960, un grupo de jóvenes músicos americanos empezó a indagar acerca de las posibilidades de trabajar con medios drásticamente reducidos, limitándose a los elementos musicales más básicos. La mayor parte de estos compositores estuvieron influidos por Cage, pero bien es verdad que también evolucionaron al margen de Cage. Entre ellos destacaron La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, los cuales se interesaron por devolver a la música los principios más elementales, liberándolos de las convecciones occidentales que sobre ellos pesaban, e iniciando el “minimalismo”, movimiento que se ha convertido en una influencia y en un referente a tener en cuenta en la música actual. Los primeros desarrollos del minimalismo estuvieron marcados por La Monte Young (nacido en 1935), quien estuvo muy atraído por la música de Webern, sobre todo por la economía de textura y la cualidad esencialmente estática de su música. El *Trío para instrumentos de cuerda* de Young (1958), lleva el principio de la economía weberiano hasta extremos insospechados, puesto que los primeros cinco minutos de la obra contienen sólo tres notas, una para cada instrumento, que van entrando de manera lenta,

una por una; y una vez que ya están las tres sonando, se mantienen juntas durante un largo período de tiempo antes de empezar a desaparecer poco a poco, una detrás de la otra. Tras un largo silencio, se introduce un nuevo hecho musical que da lugar a la nueva sección. Dos años después, Young había avanzado en esta misma dirección, y en *Composition 1960 n°7*, tan sólo aparecía un evento musical, una quinta justa (si - fa sostenido), mantenida durante un largo espacio de tiempo. En *X for Henry Flynt* (1960) había de golpearse de manera uniforme un objeto (no especificado) cada segundo a lo largo de un periodo determinado de tiempo (la duración tampoco se especificaba). A través de estas extensiones o repeticiones continuas de un sonido el compositor buscaba hacer audibles determinados tipos de hechos acústicos sutiles (incluyendo las diminutas variaciones que resultan de toda interpretación humana) que permanecen imperceptibles cuando los sonidos son instantes que van pasando dentro de sucesiones más largas.

Texto 40:

Para Adorno esta obra, *Die Glückliche Hand*, es la más significativa que creó Schönberg, “es el sueño de una totalidad tanto más válida por cuanto no se realizó nunca como sinfonía total. El texto podrá presentar muchas deficiencias, pero no puede ser separado de la música. Sus groseros escorzos son precisamente los que imponen a la música su forma concisa y en consecuencia también su fuerza incisiva y su densidad. Y es pues precisamente la crítica a esta tosquedad del texto lo que conduce al centro histórico de la música expresionista. El héroe es un solitario strindbergiano, que experimenta fracasos tanto en el plano erótico como en el de su trabajo. Schönberg rehúsa explicarlo desde el punto de vista “social psicológico” de la sociedad industrial. Pero ha anotado que los sujetos humanos y la sociedad industrial se hallan en una relación de perenne oposición y se comunican a través de la angustia. El tercer cuadro

del drama se desarrolla en un taller. Se ven “algunos obreros en realistas ropas de trabajo, entregados a su labor. Uno lima, otro está sentado junto a una máquina, otro maneja el martillo”. El protagonista entra en el taller. Con las palabras: “Esto puede hacerse de manera más sencilla”, crítica simbólica a lo superfluo, convierte un trozo de oro, sirviéndose de una varita mágica, en la joya cuya fabricación exige a los obreros realistas complicados procedimientos basados en la división del trabajo. “Antes de que él descargue el golpe de la varita mágica, los obreros se ponen en pie de un salto y dan señales de querer lanzarse sobre él. Mientras tanto, sin advertir la amenaza, el hombre contempla su mano izquierda levantada... Como el martillo vuelve a caer, se ponen rígidos de estupor los rostros de los obreros: el yunque se ha hendido en el centro, el otro ha caído en la hendidura. El hombre se inclina y lo levanta con la mano izquierda; lo levanta lentamente y lo eleva. Es una diadema ricamente ornada de piedras preciosas”. El hombre canta, “sencillamente, sin conmoción: “Así se hacen joyas”. “El aspecto de los obreros se torna amenazador. Luego, despectivo; se consultan entre sí y por fin parece que proyectan de nuevo atacar al hombre. Éste les arroja riendo la joya. Ellos quieren precipitarse sobre el hombre, que se ha vuelto y no los ve”. Aquí cambia la escena. La ingenuidad objetiva de estos hechos es sencillamente la del hombre que “no ve” a los obreros. Es ajeno al proceso real de producción de la sociedad y ya no puede reconocer la relación entre el trabajo y la forma de la economía. El fenómeno del trabajo se le manifiesta como algo absoluto. El hecho de que los obreros aparezcan en el drama estilizado con ropas muy realistas corresponde a la angustia que experimenta frente a la producción material aquel que está separado de ella. Se trata de la angustia de tener que despertarse que domina enteramente el conflicto expresionista entre los sueños del teatro y la realidad. Porque el héroe, presa del sueño, se considera demasiado superior para ver a los obreros, piensa que la amenaza procede de éstos y no de esa

totalidad que lo ha separado violentamente de ellos. La caótica anarquía que predomina en las relaciones laborales de los hombres, anarquía causada por el sistema, se expresa transfiriendo la culpa a las víctimas. En realidad la amenaza misma no es la rebelión de aquellos obreros como tal, sino más bien es la respuesta que dan a la injusticia universal, que amenaza su existencia con cada nueva invención (...) el aspecto caótico de *Die Glückliche Hand*, que deja sin iluminar lo que está sin iluminar, confirma esa honestidad intelectual representada por Schönberg contra el juego y la apariencia. Pero la realidad del caos no es toda la realidad. Se manifiesta en ella la ley según la cual la sociedad basada en el intercambio se reproduce ciegamente por encima de las cabezas de los hombres. Se trata de una ley que comprende el acrecentamiento continuo del poder de los fuertes sobre los otros hombres. El mundo es caótico para las víctimas de la ley de los valores y de la concentración económica; pero no es “caótico” en sí. Lo considera caótico únicamente el individuo que se ve sofocado sin piedad por el principio en que ese mundo se basa (...) El mundo de los valores concebido en medio del caos expresionista presenta rasgos del nuevo poder amenazador” (T.W. Adorno, *Filosofía de la Nueva Música*, p.41-42).

Texto 41:

El 17 de diciembre de 1934 Adorno escribe una carta a Benjamin acerca de Kafka, puesto que ambos escribieron sendos trabajos sobre él: “Querido Benjamin: Permítame que en un vuelo –pues Felicitas está a punto de quitarme el ejemplar de su Kafka, que sólo he podido leer dos veces de principio a fin– cumpla mi promesa y le diga unas pocas palabras al respecto, más bien para expresar la espontánea gratitud que se ha apoderado de mi ante él que porque crea poder comprender por completo, o acaso “juzgar”, este impresionante torso. No lo tome por una arrogancia de mi parte si

empiezo diciéndole que nunca antes he sido tan plenamente consciente como ahora de nuestra coincidencia en los puntos filosóficos centrales. Bastará que traiga a colación mi primera tentativa de interpretar a Kafka, que se remonta a nueve años atrás –según ella, la obra de Kafka sería una fotografía de la vida terrena desde la perspectiva de la vida redimida, de la que únicamente aparece la punta del paño negro, no siendo la horrible óptica descentrada de la imagen sino la óptica de la propia cámara oblicuamente situada– para demostrar nuestra coincidencia, aunque sus análisis van mucho más allá de esta concepción. Pero al mismo tiempo esto afecta también, y en un sentido muy fundamental, a la posición teórica ante la “teología”. Puesto que yo insistía en ésta antes de tener acceso a sus *Pasajes*, me parece doblemente importante que sea la idea de teología en la que me complacería ver perderse nuestros pensamientos, la que aquí ha alimentado los suyos –se la podría denominar teología “inversa”-. Creo que la posición contra la interpretación natural y sobrenatural de la teología, que su escrito formula por vez primera con toda agudeza, es idéntica a mi propia posición –mi *Kierkegaard*, en efecto, no perseguía un objetivo distinto, y si usted se burla del intento de asociar a Pascal con Kierkegaard permítame que le recuerde que en *Kierkegaard* la asociación de Kierkegaard con Pascal y Agustín es objeto de idéntica burla-. Ahora bien, si insisto contrariamente en la existencia de una relación entre Kierkegaard y Kafka, ésta no es en absoluto la de la teología dialéctica, cuyo abogado ante Kafka se llama Schöps. Más bien radica exactamente en el pasaje de la “Escritura”, del que usted afirma de un modo tan terminante que lo que Kafka ha tomado por la reliquia de la “Escritura” podría entenderse mejor, es decir, socialmente, como su prolegómeno. Y de hecho éste es, y ningún otro, el criptograma de nuestra teología –y , por supuesto, ni un punto menos-. Sin embargo, la inmensa fuerza con que aquélla irrumpe aquí es para mi la más hermosa garantía de su logro filosófico desde que conocí los primeros fragmentos de los *Pasajes*.

Entre nuestras coincidencias quisiera incluir, asimismo, sobre todo las afirmaciones sobre la música y sobre el gramófono y la fotografía –espero que en pocas semanas llegue a sus manos un trabajo escrito hace aproximadamente un año sobre la forma del disco, que parte de un determinado pasaje del libro sobre el Barroco y que se sirve simultáneamente de las categorías de alineación material y de reverso de un modo prácticamente idéntico al que ahora hallo en la construcción que usted hace en el estudio sobre Kafka; y sobre todo de las de la belleza y la desesperación-. Tan sólo quisiera lamentar que, si bien usted señala la futilidad de las interpretaciones teológicas oficiales de Kafka, no la explicita totalmente, como hace, por ejemplo, con la de Gundolf en *Las afinidades electivas* (...) Si usted mismo da por “inacabado” el trabajo, sería totalmente convencional y estúpido que yo pretendiese contradecirle. Demasiado bien sabe usted hasta qué punto se hermanan aquí lo sustancial y lo fragmentario. Esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de indicar los puntos no suficientemente elaborados –precisamente porque este trabajo precede a los *Pasajes*-. Justamente aquí radica su carácter de inacabado. La relación entre protohistoria y modernidad todavía no está conceptualizada, y de ello ha de depender en última instancia una interpretación lograda de Kafka. El primer punto débil se halla al comienzo, en la cita de Lukács y en la antítesis entre época y era. Esta antítesis no debería introducirse como una mera contraposición, sino que tendría que hacerse productiva dialécticamente. Yo diría lo siguiente: para *nosotros* el concepto de “época” es absolutamente inexistente, y únicamente conocemos la era como extrapolación del presente petrificado. Y sé que en la teoría nadie podría concederme esto tan decididamente como usted. Sin embargo, en Kafka el concepto de “era” ha permanecido abstracto en sentido hegeliano. Pero esto lo único que significa es que en su trabajo la *anámnesis* (o el “olvido”) de la protohistoria en Kafka es interpretada en términos esencialmente arcaicos, sin ser dialectizada: razón

por la que este trabajo se retrotrae a los comienzos de los *Pasajes*. Yo soy el menos indicado para emitir un juicio al respecto, pues sé demasiado bien que se me puede acusar de haber incurrido en lo mismo, en la misma falta de articulación del concepto de mito, en mi *Kierkegaard*, donde este concepto era superado en tanto que construcción lógica, pero no de un modo concreto. Pero precisamente por ello me es lícito subrayar este punto. No es ninguna casualidad que, de entre las anécdotas aquí interpretadas, una de ellas, la que se refiere a la imagen infantil de Kafka, quede *sin* interpretación. Su interpretación equivaldría súbitamente a la neutralización del concepto de “era” en términos de relámpago momentáneo. Lo que apunta a todas las posibles discordancias *in concreto* –síntomas aquí todavía de la arcaica falta de soltura, de la falta de despliegue de la dialéctica mítica-. La más importante de ellas es para mí la de Odradek. Pues sólo arcaicamente puede hacerse que éste salte por encima del “mundo primitivo y de la culpa” sin reconocer aquí justamente ese prolegómeno que usted determina tan penetrantemente en el caso del problema de la “Escritura” (Carta de Wiesengrund Adorno a W. Benjamin. Berlín, 17 de diciembre de 1934). Ante esta misiva, Benjamin escribe en 1935: “De momento he reunido un conjunto de reflexiones, sin que todavía me preocupe su proyección sobre el texto original. Se agrupan en torno a la relación “alegoría=símbolo”, mediante la que creo haber captado la antinomia que determina la obra de Kafka de modo más riguroso que mediante la relación “parábola=novela”. La concreta determinación de la forma novelesca en Kafka, sobre cuya necesidad estoy de acuerdo con usted y que está todavía por hacer, sólo puede alcanzarse indirectamente” (Carta de W. Benjamin a T.W. Adorno. San Remo, 7 de enero de 1935).

Texto 42:

Johannes Brahms (1833-1897) empezó su producción musical con una inspiración poética que recuerda al Romanticismo temprano (según E.T.A. Hoffmann se hizo llamar “el joven *Kreisler*”). Al mismo tiempo, también siente una gran admiración por Beethoven, así como por la disciplina artesanal del Barroco (Bach, Händel, Scarlatti). Escribe primero grandes sonatas con estructura clásica y espíritu romántico, lo cual se percibe en el *Opus 1*, con las variaciones sobre un tema popular de Zuccalmaglio (*Verstolen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein*) como Andante y con la evocación romántica en el Intermezzo de la *Opus 5*. Las *Variaciones sobre un tema de Händel* tienen una disposición históricamente barroca con su fuga, etc., y exigen, como las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, el más alto grado de virtuosismo. La expresión romántica y la proporción clásica se unen en las últimas piezas para piano con pasión y melancolía. El *Intermezzo Opus 117*, nº2, presenta una equilibrada forma lírica (forma de lied A-B-A'-B'), y al rebosante ímpetu romántico con elaborada armonía se contraponen una serie de procedimientos clásicos como la simetría, el tratamiento contrapuntístico, la uniformidad..., finalmente Brahms introduce elementos que disuelven las estructuras fijas en improvisaciones aparentes: avance motivico, avance rítmico y avance armónico (aún a modo de secuencia). Estas “zonas de resolución” reaparecerán, pero más radicalizadas, en Schönberg (*Opus 11*, 1909). La relación temática se mantiene, el ritmo personal de Brahms proporciona unidad a todo el pasaje: la pieza empieza de modo sincopado, precedido de una semicorchea y después convierte dos compases en uno solo (“hemiolia”, o desplazamiento del acento).

Texto 43:

Como en ocasiones se ha afirmado, Beethoven entró en escena en un momento favorable de la historia. Vivió en una época en la que cundían nuevas y poderosas fuerzas en la sociedad humana, fuerzas que le afectaron de forma intensa y que se

dejaron sentir en su obra. Al igual que Goethe, Beethoven era hijo del tremendo cataclismo que se fraguó durante todo el siglo XVIII y terminó por estallar con la Revolución Francesa. Históricamente, la obra de Beethoven se eleva sobre los convencionalismos, géneros y estilos del período clásico. En virtud de circunstancias externas y de la fuerza de su propio genio, transformó esta herencia y se convirtió en la fuente de muchos de los elementos característicos del período romántico. Sus obras comprenden 9 sinfonías, 11 oberturas, música incidental para obras teatrales, un concierto para violín y 5 para piano, 16 cuartetos para cuerdas, 9 tríos con piano y otra música de cámara, 10 sonatas para violín y 5 para violoncello, 30 grandes sonatas y numerosas series de variaciones para piano, un oratorio, una ópera (*Fidelio*), y dos misas (una de ellas la *Missa solemnis* en *Re*), además de arias, canciones y numerosas composiciones menores de diversas clases. Beethoven conservaba cuadernos de apuntes en los que esbozaba planes y temas para sus composiciones, y gracias a los cuales se puede seguir el avance de una idea musical a través de diferentes etapas hasta llegar a su forma final (por ejemplo, los apuntes para el *Cuarteto Op.131* cubren un número de páginas tres veces mayor que el ejemplar acabado de la obra).

Se suelen dividir las obras de Beethoven en tres períodos, basados en el estilo y la cronología. Casi nunca se tienen en cuenta, en esta división, las piezas que Beethoven compuso en Bonn, entre las que se incluyen obras claramente influidas por Mozart y algunos *lieder* y variaciones para piano magníficos. Se dice que el primer período abarca hasta 1812, en esta época Beethoven asimila el lenguaje musical de su tiempo y trata de encontrar una voz personal. Pertenecen a esta época los seis cuartetos para cuerda Opus 18, las diez primeras sonatas para piano (hasta el Opus 14), y las dos primeras sinfonías. El segundo período, en el que el compositor se siente muy independiente, abarca hasta 1816, y en él se incluyen las Sinfonías 3, 4, 5, 6, 7 y 8, la

música incidental para el drama *Egmont*, de Goethe, la *Obertura Coriolano*, la ópera *Fidelio*, los conciertos para piano en *Sol* y *Mi bemol*, el Concierto para violín, los cuartetos Opus 59 (*Rasumovsky*) 74 y 95 Y las sonatas para piano hasta el Opus 90. El último período, en el que la música de Beethoven se torna más reflexiva e introspectiva, abarca las cinco últimas sonatas para piano, las *Variaciones Diabelli*, la *Missa solemnis*, la *Novena sinfonía*, los cuartetos Opus 127, 130, 131, 132, 135 y la *Grosse Fuge* (*Gran Fuga*) para cuarteto de cuerdas (Opus 133, en un principio el movimiento final del Opus 130). Esta división sólo tiene carácter aproximativo, incluye diferentes momentos cronológicos y comprende diversos géneros, sin embargo, es una manera conveniente en la que se ha organizado el estudio de la música de Beethoven.

Texto 44:

“A pesar de su con todo considerablemente más rico aparato, las sinfonías beethovenianas son en principio más simples que la música de cámara, y eso precisamente explica las diversas reacciones de los oyentes en el interior del edificio formal. Por supuesto, no era una cuestión de amoldamiento al mercado; en todo caso, tenía que ver con el precepto beethoveniano de “arrancarle al hombre fuego del alma”. Las sinfonías beethovenianas eran, objetivamente, arengas a la humanidad que, mostrándole a ésta la ley de su vida, querían llevarla a la consciencia inconsciente de esa unidad que de otro modo permanece oculta a los individuos en su difusa existencia. Música de cámara y sinfonismo fueron complementarios. La primera, en gran medida porque desiste del gesto patético y de la ideología, ayudó a la expresión del estado de autoemancipación del espíritu burgués, sin no obstante hablarle inmediatamente a la sociedad; la sinfonía extrajo la consecuencia de que la idea de totalidad sería estéticamente nula si no comunicaba con la totalidad real. Pero, sin embargo, desarrolló

un momento de lo decorativo, así como de lo primitivo, el cual obligaba al sujeto a la crítica productiva. La humanidad no se echa faroles. Esto quizá lo intuyó uno de los maestros más geniales, Haydn, cuando se burló del joven Beethoven llamándolo el Gran Mogol. En un sentido tan drástico como no podría superarlo la teoría, la incompatibilidad de los géneros análogos es el poso de la incompatibilidad de lo general y lo particular en una sociedad burguesa desarrollada. En una sinfonía de Beethoven el trabajo de detalle, la riqueza latente de las formas y figuras interiores, es relegado por el impacto rítmico-métrico; las sinfonías siempre quieren ser oídas simplemente en su decurso y organización temporales, manteniendo perfectamente inquebrantable la verticalidad, la simultaneidad, el nivel sonoro. La abundancia de motivos en el primer movimiento de la *Heroica* –en ciertos aspectos la cima indudable de todo el sinfonismo beethoveniano– fue la excepción. Por supuesto, sería inexacto llamar polifónica a la música de cámara de Beethoven y homofónicas a las sinfonías. También en los cuartetos la polifonía alterna con la homofonía; en los últimos ésta propende al unísono escueto a costa precisamente de aquel ideal de armonía que domina en las sinfonías altamente clasicistas como la *Quinta* y la *Séptima*. En qué poco coinciden no obstante el sinfonismo y la música de cámara en Beethoven lo muestra la más superficial comparación de la *Novena* con los últimos cuartetos o incluso con las últimas sonatas para piano; frente a estas obras, la *Novena* es retrospectiva, se orienta por el tipo de sinfonía clasicista del período intermedio y niega el paso a las tendencias dissociativas del estilo tardío propiamente dicho. Esto es difícilmente independiente de la intención de quien se dirige a sus oyentes con “¡Oh, amigos!”, y quiere cantar junto con ellos “tonos más agradables”. (T.W. Adorno, “Sobre el sinfonismo beethoveniano”, extracto de la *Introducción a la Sociología de la Música*, escrito en 1962).

Textos del capítulo: Filosofía musical

Texto 45:

Mientras que Beethoven innovó en lo que respecta al ritmo (como se pone de relieve en el *Concierto de Piano en Mi bemol*, o el *Minueto del Cuarteto de Cuerda*, op.18, nº6), Brahms contribuyó a un desarrollo de la prosa y del lenguaje musical con el tema principal del Andante, del *Cuarteto de Cuerda en La mayor*, op.51, nº2, y con el tercero de los *Vier Ernste Gesänge*, op.121, “O Tod, O Tod, wie bitter bist du!”, razón por la cual Schönberg califica a Brahms de “compositor progresivo”, dado que inició el progreso hacia el lenguaje musical carente de restricciones: “El dominio de Brahms como compositor de canciones, música de cámara y sinfonías, ha de calificarse como de épico-lírico. Su libertad en el lenguaje nos sorprendería menos si se tratara de un compositor dramático. Su influencia ha producido ya un más amplio desarrollo del lenguaje musical hacia la formulación de las ideas sin restricciones, aunque bien equilibradas. Pero, cosa curiosa, el mérito de sus realizaciones habrá de resultar aún más brillante al ser incorporado de manera paulatina a la técnica dramática. El compositor de ópera podrá entonces renunciar a una técnica prefabricada, que es defecto observado no sólo en las óperas de los pre-wagnerianos. Puesto que la contribución del actor-cantante a la expresión dramática es únicamente una parte del drama, la orquesta –que al principio no era más que un elemento acompañante– se ha convertido en factor primordial. No sólo expresa el ambiente, el carácter y la acción, sino que determina también el “tempo” de esta y, mediante sus propias condiciones formales, amplía o limita cuanto en la escena sucede. Para apreciar las consecuencias de este predominio orquestal, hemos de recordar las frecuentes repeticiones del texto en las óperas pre-wagnerianas, que servían para adaptarlo a la corriente expansiva cuya forma tenía

origen en la orquestación. Así es como en ocasiones nos encontramos con melodías que no se corresponden con el texto. Estos son los casos en el que cantante se mantiene sobre la dominante del acorde en tanto que la orquesta continúa por su parte la elaboración temática y formal. Este es el caso que se da en obras más recientes, cuando la orquesta suena como en una sinfonía, mostrando despreocupación por la función del cantante y –según un logro ultramoderno y pseudo-progresivo– una total desatención hacia lo que ha de ser expresado por la escena, la letra y la voz, que en ocasiones llega incluso a contrarrestar. Si a esto se aplica la contribución de Brahms en lo que respecta al lenguaje musical sin restricciones, el compositor de ópera podrá superar las dificultades métricas derivadas del texto del libreto, y la composición de melodías y otros elementos estructurales no habrá de depender de la versificación, de la métrica ni de la falta de posibilidades para las repeticiones. Ninguna expansión será necesaria basándose en razones formales, y los cambios de actitud o de carácter no pondrán en peligro la organización. Al cantante se le dará oportunidad de cantar y ser escuchado; no habrá de obligársele a recitar sobre una sola nota, sino que se le ofrecerán líneas melódicas interesantes y, en una palabra, no quedará relegado a ser meramente el encargado de pronunciar la letra a fin de hacer inteligible la acción. Será un instrumento cantante de la representación” (A. Schönberg, “Brahms, el progresivo”, en *El estilo y la idea*).

APÉNDICE HISTÓRICO MUSICAL

Índice de contenidos

- Contexto histórico
- Esquema de la evolución musical del siglo XIX
- Esquema de la evolución musical del siglo XX
- La Segunda Escuela Vienesa de Música. Antecedentes y desarrollo
- Esquema de la evolución de A. Schönberg (incluye cronología de composiciones y fechas de estrenos)
- Términos clave alemanes en la concepción musical de A. Schönberg
- Glosario de los términos que aparecen en una partitura
- Esquema de la evolución de Alban Berg
- Esquema de la evolución de Anton von Webern
- Schönberg en imágenes
- La notación musical: pequeño recorrido por la evolución de la escritura

CONTEXTO HISTÓRICO

La Gran Guerra que estalló en Europa en el verano de 1914 supuso una importante ruptura en la historia del siglo XX.

En primer lugar, constituyó una ruptura desde el punto de vista militar: las innovaciones de la segunda Revolución industrial fueron utilizadas para la destrucción. Las nuevas

armas cambiaron las concepciones clásicas de la guerra, ocasionando pérdidas, tanto humanas como materiales, sin precedentes hasta entonces.

Por otra parte, también supuso una ruptura económica, que se manifestó en la creciente intervención del Estado en la producción y en la destrucción de los equilibrios monetarios y financieros del siglo XX. Las emisiones monetarias que se llevaron a cabo con la finalidad de cubrir gastos, engendraron el alza de precios y la inflación, y las potencias europeas quedaron gravemente endeudadas con los Estados Unidos. Europa quedó debilitada tras el conflicto, y su preeminencia económica resultó amenazada por el auge de los países que se habían beneficiado de la guerra, como Estados Unidos y Japón.

Cronología:

Primera Guerra Mundial (1914-1917)

- Antecedentes:

Crisis de los Balcanes (1906-1913): las marcadas diferencias de religión, cultura y tradiciones, el problema de las minorías nacionales y el movimiento irredentista determinan un constante estado de agitación en los Balcanes, que se convierten en el área de máxima tensión internacional. Las grandes potencias intervienen o bien directamente (Austria-Hungría, Italia, Rusia), o bien indirectamente (Alemania, Francia, Gran Bretaña).

La primera Guerra balcánica, en Octubre de 1912, da lugar a una situación internacional extremadamente crítica: Serbia, respaldada por Rusia, exige un acceso al Adriático, a lo cual se opone Italia, que deseaba la anexión de Albania y trataba de ampliar la Triple Alianza. Austria-Hungría rechaza todo engrandecimiento territorial de Italia y Serbia, a

la vez que protege a Bulgaria, cuya presión sobre Serbia y Turquía alarma a Rusia preocupada por el último Estado amigo que le queda en los Balcanes y por la situación de los Estrechos.

Tras el Tratado de Paz, en Londres (Mayo de 1913), se produce, en Junio de 1913, el estallido de la segunda Guerra balcánica; a pesar de la Paz de Bucarest, en agosto de 1913, las consecuencias de la misma no impiden que la inestable situación de los Balcanes provoque, finalmente, la crisis de julio de 1914, dando comienzo la Primera Guerra Mundial.

- Causas de la guerra:

- 1) Rivalidad entre los Estados Europeos, derivada de sus ambiciones imperialistas;
- 2) Carrera de armamentos entre las grandes potencias;
- 3) Rivalidad anglo-alemana por la supremacía naval (acuerdo naval franco-británico de 1912);
- 4) Dificultades internas del Imperio austro-húngaro, constituido por grupos étnicos distintos (aspiración de los checos a la autonomía; problema eslavo);
- 5) Pérdida del carácter defensivo de las alianzas europeas;
- 6) Política rusa en los Balcanes;
- 7) Movilizaciones y ultimátums precipitados (como consecuencia, también de los planes tácticos militares);
- 8) Nacionalismo francés (política revanchista) y alemán (*Alldeutscher Verband*: asociación pangermánica);
- 9) Rivalidad económica entre los países de capitalismo más avanzado (el desarrollo capitalista da lugar a grandes excedentes de producción y esto conlleva la necesidad de conquista de nuevos mercados).

- Responsabilidades de la guerra:

La mutua desconfianza, y la fatal convicción, sobre todo por parte de Alemania, de que resultaba imposible evitar una guerra circunscrita a Europa, así como la relativa libertad de decisión de los dirigentes políticos y de los Estados Mayores, que veían en el fortalecimiento de los ejércitos una garantía de seguridad, fueron los principales motivos que contribuyeron a desencadenar la guerra. Ninguna nación estaba dispuesta a renunciar a sus propios objetivos en nombre de la paz:

Austria-Hungría se aferraba a la idea imperial supranacional;

Serbia trataba de realizar la idea de Estado nacional, gracias a su expansión en los Balcanes;

Rusia temía un nuevo fracaso de su política balcánica y se encontraba ante una peligrosa alternativa: una guerra en el exterior, o una revolución en el interior;

Inglaterra oscilaba entre la neutralidad y una toma de posición a favor de la guerra;

Francia, liberada del aislamiento político gracias a la alianza con Rusia, intentaba utilizar este apoyo como medio de presión sobre Alemania;

Alemania permanecía fiel a la alianza con Austria-Hungría para evitar un progresivo aislamiento político y para ayudar a la monarquía danubiana, amenazada en el interior y en el exterior, a recobrar su prestigio. El Estado Mayor alemán insistía en declarar la guerra dado el temor a perder las condiciones favorables para derrotar con rapidez a Francia (Plan Schlieffen);

Francia y Alemania no actuaron como moderadores sobre la política de sus respectivos aliados, Rusia y Austria-Hungría.

- Objetivos bélicos y pactos secretos:

1) Los aliados:

1914 (septiembre) Tratado de Londres: Gran Bretaña, Francia y Rusia establecen un compromiso de no firmar ningún acuerdo de paz por separado (en 1915 se adhiere Italia, y en 1917 Japón).

1915 Conferencia de Chantilly: ofensivas de los Dardanelos. Gran Bretaña ambiciona gran parte de las colonias alemanas en África. Francia trata de recuperar Alsacia-Lorena.

1916 Acuerdo Sykes-Picot acerca de la repartición de la Turquía asiática entre Francia e Inglaterra. Este acuerdo viola las promesas inglesas a árabes y judíos.

1917 Acuerdo secreto franco-ruso: Francia pretende extender su soberanía hasta los confines del antiguo ducado de Lorena y la cuenca del Sarre. En caso de la desmembración de Alemania se formaría el Estado neutral de la República del Rin en la orilla izquierda del río. Rusia se reserva el derecho de fijar sus fronteras occidentales con total libertad (concesión hecha ante el temor de una paz separada de Rusia con Alemania).

2) Los imperios centrales:

Las principales causas del belicismo, cada vez más extendido y exasperado de Alemania, eran la sobrevaloración de las victorias iniciales, la arrogancia nacionalista y el complejo de superioridad, así como el expansionismo territorial que se justificaba como necesario para conseguir una paz duradera. Esta actitud belicista era compartida no sólo por los pangermanistas, el jefe del Estado Mayor, el general Ludendorff, y los conservadores, sino también por el ala derecha de la socialdemocracia. El Reich pretendía:

- a) Controlar militar y económicamente Bélgica [5 de abril de 1916: pronunciación en Reichstag del discurso de Bethmann Hollweg; anexión de la zona de Lieja-Amberes, de la costa flamenca y de la cuenca minera de Briey].

- b) La formación de una unidad económica centroeuropea (*Mitteleuropa*) bajo la hegemonía alemana, proyectada hacia Estados intermedios, como Polonia, y con esferas de influencia económico-política, como Rumanía.
- c) La ampliación de posesiones coloniales.
- d) La eliminación del dominio británico desde Marruecos hasta la India, fomentando los levantamientos nacionalistas en el área árabe (proclamación de la Guerra Santa).
- e) La conclusión de una paz separada con Rusia.

Ahora bien, ante el fracaso de este proyecto, en 1916 se produce la proclamación del reino independiente de Polonia (en el que no se integran ni Poznan ni Galitzia). Con la finalidad de debilitar a su enemigo del Este Alemania apoya los movimientos revolucionarios rusos. Austria-Hungría renuncia a Polonia, pero exige por ello compensaciones territoriales en los Balcanes: Serbia, Montenegro y Rumanía.

- Diferentes frentes. Intentos de paz:

Diferentes frentes:

- a) La guerra en el frente occidental (1914-1917)

La estrategia militar alemana estuvo determinada por el plan del ex-jefe del Estado Mayor Alfred von Schlieffen (1833-1913) propuesto al Reichstag en enero de 1913. Manteniendo una guerra defensiva en el Este cabría derrotar a Francia por medio de la concentración de fuerzas en una potente ala derecha, cuyo despliegue habría de hacerse a través de las llanuras belgas para luego cortar el paso al ejército francés concentrado en Lorena. En 1916 el ejército alemán intenta sustituir esta táctica de "ruptura" por la de "desgaste" (batalla de Verdún). En previsión de ataques franceses a Alsacia-Lorena, Helmuth von Moltke (1848-1916) modifica el plan y debilita el ala derecha. La entrada

en la guerra de Inglaterra y la resistencia de Bélgica crea un gran riesgo militar (80 divisiones alemanas frente a las 104 aliadas).

b) La guerra en el frente oriental (1914-1917)

Tras la victoria rusa de Gumbinnen (en agosto de 1914), y de la evacuación de Prusia oriental por los alemanes, el avance ruso es detenido por las tropas del capitán general von Hindenburg (1847-1934).

c) La guerra naval

El Mar del Norte: combates en 1914 y 1915, de las flotas alemana y británica en Heligoland y en el Dogger-Bank.

Batalla naval de Jutlandia (31 de mayo a 1 de junio de 1916), con resultado incierto (la flota alemana se retira a sus bases). Incremento de la guerra submarina y de minas.

Mar Báltico: las unidades alemanas realizan acciones aisladas.

Atlántico y Pacífico: tras una victoria inicial alemana, el 8 de diciembre de 1914 se desencadena la batalla de las islas Malvinas, cuyo resultado fue una gran derrota alemana (pérdida de los acorazados "Karlsruhe", "Emden" y "Königsberg") que supuso el fin del bloqueo de las líneas marítimas inglesas (aprovisionamiento).

d) La guerra submarina

Después del hundimiento de tres cruceros ingleses en septiembre de 1914, Inglaterra declara zona de guerra el mar de Norte, y Alemania las aguas en torno a Gran Bretaña (febrero de 1915).

En mayo de 1915 da comienzo la "guerra comercial" submarina, que trae consigo las protestas de los Estados Unidos tras el hundimiento de los trasatlánticos "Lusitania" (7 de mayo de 1915) y "Arabic" (19 de agosto de 1915).

En febrero de 1916 Alemania intensifica la guerra submarina contra los buques mercantes. En mayo la Nota alemana a los Estados Unidos pone de manifiesto que el

Reich está dispuesto a observar las normas internacionales referentes a combates navales en el caso de que Gran Bretaña se atenga a las mismas condiciones.

Alemania declara la guerra submarina total en enero de 1917: se torpedeará sin aviso previo a los mercantes neutrales que transporten suministros a los aliados.

e) La guerra aérea

Con la batalla de Somme (julio de 1916) se pone de relieve la superioridad de la aviación anglo-francesa, pero la guerra aérea no reviste aún importancia decisiva.

f) El frente colonial

Las tropas de las colonias alemanas capitulan ante la superioridad aliada. Sólo las fuerzas del general Lettow-Vorbeck (1870-1964) consiguen mantenerse en la África Oriental alemana (Tanganika) hasta el armisticio.

g) Frentes secundarios

Turquía:

Noviembre 1914: anexión británica de la isla de Chipre.

Diciembre: Egipto se convierte en protectorado británico.

Abril 1915: desembarco en Gallípoli; los Dardalenos permanecen bajo control turco después de los infructuosos ataques de los aliados.

Enero 1916: evacuación de la zona de Gallípoli. Fracaso de la ofensiva turca contra el Canal de Suez, cuyo margen oriental es ocupado por los ingleses en 1916.

Enero-Abril 1916: avance ruso en Armenia y Persia, que termina con la conquista de la Armenia turca (agosto de 1916).

Abril 1916: en Mesopotamia queda detenida un intento de penetración de los británicos que capitulan ante los turcos en Kut-el-Amarah.

Marzo 1917: un segundo intento de penetración concluye con éxito, produciéndose la conquista de Bagdad. Tras el estallido de la Revolución rusa, Gran Bretaña ocupa el territorio persa.

Balcanes:

Octubre 1915: ofensiva de los Imperios centrales en Serbia, con la conquista de Belgrado.

Noviembre: Batalla del Campo de los Mirlos, en la que se produce la derrota austro-alemana.

Agosto 1916: ofensiva de los Imperios centrales contra Rumanía.

Diciembre 1916: toma de Bucarest (conclusión de la ofensiva contra Rumanía). El frente macedonio permanece estacionario hasta 1918.

Italia:

Junio 1915 – Marzo 1916: los italianos fracasan en la tentativa de romper las líneas austríacas en las primeras cinco batallas del Isonzo.

Mayo 1916: contraofensiva austríaca, ésta queda interrumpida a consecuencia del avance de los rusos en el frente Este (ofensiva de Brusilov).

Agosto 1916: 6ª batalla de Isonzo, ocupación de Gorizia por los italianos.

Septiembre 1916: nuevas batallas del Isonzo (7ª, 8ª y 9ª) que, al igual que las siguientes, no modifican la situación.

Octubre 1917: los Imperios centrales rompen el frente italiano en el Isonzo, se produce la derrota de Caporetto (el 24 de octubre) y la retirada italiana detrás del río Piave.

Intentos de Paz:

El coronel House, por encargo del presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson (1856-1924), emprende sondeos de paz en París, Londres y Berlín (1914-1916).

Después de su victoria sobre Rumanía, Alemania ofrece a los aliados, por medio de Estados Unidos, una oferta de paz en diciembre de 1916.

21 diciembre: Wilson envía una nota a las potencias beligerantes para que éstas expongan sus condiciones;

26 diciembre: el gobierno alemán declara que acepta participar en una conferencia de paz;

10 enero 1917: los aliados exponen sus condiciones: restitución de Alsacia-Lorena a Francia; restauración de la soberanía de Bélgica, Serbia y Montenegro; expulsión de los turcos del área europea y liberación de las minorías sometidas; respeto al principio de nacionalidad, con la subsiguiente liberación de las minorías italiana, checa, eslovaca, rumana y eslava meridional sometidas a Austria-Hungría; autonomía de Polonia;

22 enero: proclamación, por parte de Wilson, del principio de "paz sin victoria";

29 enero: Alemania entrega sus condiciones de paz: garantía de la soberanía y aceptación de las rectificaciones fronterizas de Bélgica y Francia; integración de Polonia en la esfera de soberanía alemana; conservación de las colonias. Las potencias aliadas afianzan sus anteriores condiciones, sin embargo, de las potencias centrales, tan sólo Alemania reacciona ante la iniciativa de Wilson. Los intentos de paz llevados a cabo por el papa Benedicto XV (junio-agosto 1917) no resultan fructuosos.

- Crisis políticas:

El equilibrio militar establecido a finales de 1916 hace perder las esperanzas de conseguir una pronta resolución de la guerra, a la par que trae consigo un desasosiego y descontento generales. Los parlamentos critican la forma de dirigir las operaciones y con ello provocan las crisis de gobierno.

Periodo de Entreguerras (1918-1939)

-Problemas europeos:

- 1)Fortalecimiento de la conciencia nacional y del principio de autodeterminación de los pueblos.
- 2)Controversias sobre los tratados de paz. Francia se esfuerza por mantener el nuevo orden mediante alianzas, mientras el revisionismo de las potencias vencidas o descontentas por los Tratados provoca continuos conflictos.
- 3)Lentitud en la recuperación de la economía posbélica.
- 4)Crisis de la democracia liberal.
- 5)Discrepancias entre las potencias.
- 6)Fracaso de la Sociedad de Naciones.
- 7)Cambios sociales. La guerra aceleró la emergencia de la clase obrera y la potenciación del sindicalismo. En diferentes países, como consecuencia de las frecuentes huelgas y movimientos de agitación, los trabajadores lograron mejoras económicas y legislativas ante el temor de los gobiernos a la repetición del ejemplo ruso.
- 8)Crisis de la supremacía de Europa en el mundo. Estados Unidos y la Unión Soviética se convierten en los protagonistas de la política mundial.
- 9)Expansionismo. Italia y Alemania siguen una política de expansión que dará lugar, en 1939, al *casus belli* de la II Guerra Mundial.

-Problemas extraeuropeos:

- 1)Estados Unidos mantiene una política aislacionista ante los conflictos europeos. En América central y meridional continúa la ingerencia política. El Tratado de Santiago (1923) establece la colaboración entre los diferentes países americanos, pero Estados Unidos se reserva la interpretación de la doctrina Monroe ante la petición general de

establecer un sistema de garantías mutuas. Entre 1921 y 1922 se establecen cuatro acuerdos a raíz de la Conferencia de Washington: el pacto naval, el tratado de las cuatro potencias, el tratado de las nueve potencias, y el tratado de Shantung. En 1932 se proclama la doctrina de Stimson, por la cual no se admite ninguna modificación del status pactado al final de la I Guerra Mundial.

2)Japón reivindica la libertad de inmigración para los ciudadanos japoneses, encontrando la oposición de Estados Unidos y de los dominios británicos de Nueva Zelanda, Australia y Sudáfrica. En 1934 Japón revoca el acuerdo naval de Washington y se inicia la carrera del rearme.

3)En Asia sudoriental se acelera el proceso de emancipación de los pueblos sometidos impulsado por la clase intelectual dirigente, cuyo nacionalismo es apoyado por el Komintern, al mismo tiempo que se fundan los partidos comunistas.

4)Expansión de Gran Bretaña y Francia en Oriente Próximo debida a los mandatos concedidos por la Sociedad de Naciones en Palestina, Siria y área mesopotámica. Ambas potencias rivalizan en el intento de dominar las zonas petrolíferas hasta que llegan a un acuerdo en la Conferencia de San Remo (1920), en el que se admite la participación de Francia en la explotación de los campos petrolíferos de Mosul. Y es en el Tratado de Mosul donde se reparten las acciones de la “Irak Petroleum Company”, entre un grupo de sociedades inglesas (52,5%), norteamericanas (21,25%) y francesas (21,25%), a S.C. Gulbenkian se le concede el 5% en calidad de mediador.

-Reparaciones de guerra y Conferencias internacionales (1920-1933):

La cuestión central tratada en las conferencias internacionales hasta el comienzo de la crisis económica mundial fue la cuestión de las reparaciones de guerra. Al rechazar Estados Unidos las propuestas británicas y francesas de anular todas las deudas, se

establece una relación de interdependencia entre las reparaciones impuestas a los Imperios centrales y las deudas de guerra contraídas por los Aliados. Tras sucesivas reuniones en 1920, en la Conferencia de París (1921), se fija el total de las reparaciones alemanas en 269 millones de marcos-oro a pagar en 42 mensualidades. La primera Conferencia de Londres (1921) rechaza las contrapropuestas alemanas. Se produce una ruptura de las negociaciones y una imposición de sanciones. En Enero de 1923 se lleva a cabo la ocupación francesa de la cuenca del Ruhr. Con la subida de Stresemann al poder se inician negociaciones para detener el proceso inflacionista del marco, favorecidas por la mediación británica y estadounidense (crecientes intereses económicos y financieros en Alemania). Tras el mensaje del presidente norteamericano Coolidge al Congreso, una comisión internacional de expertos elabora el Plan Dawes (1924), en que se regulan los pagos de las reparaciones alemanas, plan que queda ratificado por la Conferencia de Londres (verano de 1924). En 1925, la Conferencia de Locarno da lugar al Pacto de Seguridad del Rin (donde Alemania garantiza la inviolabilidad de las fronteras de los países occidentales), así como a diferentes acuerdos entre Alemania y Bélgica, Alemania y Francia, Alemania y Polonia, y Alemania y Checoslovaquia, se trata de soluciones pacíficas en las que Alemania se compromete a no recurrir a la fuerza para modificar las fronteras del Este. En 1926 se admite a Alemania en la Sociedad de Naciones. El Plan Young de 1930 permite a Alemania recobrar la soberanía de su Hacienda pública y las fuerzas de ocupación de la cuenca del Ruhr son retiradas, pero la crisis económica impide la aplicación del plan Young.

-Inicio de las crisis:

Tras la guerra mundial, el miedo de las clases dirigentes burguesas ante las reivindicaciones del movimiento obrero revolucionario de sus respectivos países y ante el ejemplo de la revolución bolchevique en Rusia (1917), hace que parezca menos grave la amenaza del fascismo que surge en los años veinte. La subida al poder de Mussolini en Italia (en 1922), con el apoyo de la monarquía, del ejército y de los grandes industriales, y de Hitler en Alemania (en 1933) apoyado por el ejército y por los magnates de la industria, pone de relieve el peligro que supone la instauración de dictaduras de derecha y demuestra que la victoria de la democracia liberal en 1918 había sido sólo aparente. En 1939 existen en Europa doce estados democráticos (siete monarquías, Hungría como “trono vacío”, y cinco repúblicas).

-Causas de la crisis de la democracia liberal:

1) Los cambios sociales, tales como el reconocimiento de la igualdad de derechos políticos de las masas (derecho de voto general, derecho del voto femenino...), la oposición de las oligarquías industriales y financieras, incluyendo a la pequeña burguesía, ante la fuerza revolucionaria de un proletariado cada vez mejor organizado a escala mundial (III Internacional), la intensificación de las luchas sociales...

2) Las repercusiones psicológicas y sociológicas de la guerra, que dan lugar a un exacerbado espíritu nacionalista, a grandes cambios en la burguesía, a la organización de las masas, a un desarraigo de amplios sectores de la población...

3) La decepción ante los tratados de paz abiertamente imperialistas, el de Brest Litovsk en 1918, y el de Versalles en 1919-1920.

4) La crisis económica y financiera.

5) Las luchas internas por el poder en los Estados plurinacionales de reciente formación (Checoslovaquia y Yugoslavia), donde los grupos étnicos dominantes oprimen a las minorías nacionales.

6) La introducción de la representación (derecho de voto) proporcional en muchos de los Estados de Europa fomenta el fraccionamiento político y pone trabas a la constitución de mayorías parlamentarias. El jefe político y el partido único ofrecen como alternativa la dictadura (las principales características de las dictaduras: nacionalistas, antimarxistas y, con frecuencia antisemitas. Se valen de la prensa dirigida, de elecciones ficticias, puesto que presentan una lista única del partido dominante, y recurren al plebiscito, a la destrucción de la oposición política, y a la represión violenta de cualquier resistencia. El fascismo italiano, así como el nacionalsocialismo alemán, son los ejemplos a seguir por muchos países de Europa).

-Descubrimientos, estudios, inventos:

Física y matemáticas:

1901 Teoría de los cuanta (Planck)

1903 Descubrimiento del radio (Curie-Becquerel)

1908 Teoría cuatridimensional (Minkowski)

1911 Estructura del átomo (Rutherford)

1913 Teoría general de la relatividad (Einstein)

1925 Mecánica cuántica (Heisenberg/Bohr/Jordan)

1929 Mecánica ondulatoria (De Broglie)

1932 Positrones, Neutrones, Ciclotrones (Anderson/Chadwick/Lawrence)

1934 Radiactividad artificial (Joliot/Curie)

Fisión del uranio (Fermi)

1938 Fisión nuclear artificial (Hahn/Strassman)

Biología:

1901 Teoría de los reflejos condicionados (Paulov)

1901 Estudio de la psicología animal (Morgan)

1910 Teoría cromosómica de la herencia (Morgan)

1912 Estudio de la genética humana (Lenz)

1914 Primeros estudios sobre el comportamiento (Watson)

1921 Teoría de la herencia (Baur/Fischer/Lenz)

 Mutaciones por radiación (Muller)

1928 Teoría del gen (Morgan)

1930 Teoría de la evolución (Haldane/Fischer)

1939 Partenogénesis artificial (Pincus)

Química:

1910 Caucho sintético (Hofmann)

1921 Asimilación del ácido carbónico (Warburg)

1925 Química macromolecular (Staudinger)

 Licuación del carbón (Fischer/Tropsch)

1931 Hidrógeno pesado (Libey/Brickwedde/Murphy)

1934 Síntesis de la vitamina C (Reichstein)

1938 Perlon, nylon (Schlack/Carothers)

1941 Descubrimiento del plutonio (Mac Millan)

Medicina:

1910 Grupos sanguíneos (Moss/Landsteiner)

1917 Patología sexual (Hirschfeld)

1921 Insulina (Mackad/Benting/Best)

1928 Penicilina (Fleming)

1932 Sulfamidas (Domagk)

1939 Corazón artificial (Gibbons)

1940 Factor Rhesus (Landsteiner/Wiegner)

Técnica del transporte:

1910 Turbohélice (Kaplan)

1915 Aeroplano metálico (Junkers)

1918 Aeroplano ligero (Klemen)

1922 Autogiro (La Cierva)

1930 Motor de propulsión a chorro (Schmidt)

Telecomunicación:

1913 Tubo termoeléctrico (Meissner)

1916 Onda corta dirigida (Marconi)

1927 Enlace telefónico transoceánico (Marconi)

1935 Emisora de ondas ultracortas (Witzleben)

Sonido e Imagen:

1919 Película sonora (Vogt/Engl/Masolle)

1928 Magnetófono (Pfleumer)

1929 Televisión y telecine (Karvlus/Telefunken)

-Expediciones y exploraciones:

Ártico:

1893-1896 Expedición de Nansen en el "Fram"

1903-1906 Paso del Noroeste por Amundsen

1909 Peary desembarca el 6 de abril cerca del Polo

1921-1924 Expedición "Thule" de Rasmussen, desde Groenlandia al Estrecho de Bering

1926 Byrd vuela de las islas Svaalbard al Polo y vuelve en 16 horas

1926 Vuelo de Nobile con Amundsen y Ellsworth de las Svaalbard a Alaska pasando sobre el Polo

1928 Dos vuelos de Nobile al Polo con el dirigible "Italia"

1937-1938 Expedición de Papanin, que dura ocho meses, sobre un témpano de hielo en la zona este de Groenlandia

1937-1940 Expedición del rompehielos "Sedov"

Groenlandia:

Es explorada por Mylius-Erichsen de 1906 a 1908, por Mikkelsen en 1910, por De Ruervain en 1912, por Kochwegener en 1913, por Wegener de 1929 a 1931, y por Gronau, Hovgaard y Wehren en 1931.

Antártida:

1901-1903 Expedición al Polo de Drygalski

1902-1904 Scott explora la Tierra de Victoria

1902-1903 Nordenskjöld explora el este de la Tierra de Luis Felipe

1902-1903 Bruck explora el mar de Wedden

1908 Shackleton llega a 200 kilómetros del Polo

1911 Amundsen llega al Polo

1911-1912 Scott llega al Polo

1911-1912 Segunda expedición al Polo dirigida por Filchner

1911-1914 Mawson explora la Tierra de Wilkes

1915 Shackleton intenta, sin éxito, cruzar el Antártico

1928-1930 Vuelos de reconocimiento de Byrd, que en 1929 sobrevuela el Polo

1933-1936 Wilkins y Ellsworth tratan de atravesar la Antártida

1938-1939 Expedición “Schwabenland”. En años sucesivos, expediciones llevadas a cabo con la ayuda de nuevos medios de transporte (como rompehielos, automóviles, aviones, etc.) amplían los conocimientos sobre el resto de continentes: Asia (Tíbet, Gobi), África (Arabia, Sáhara) y América del Sur (Brasil, Venezuela, Guayana).

-Consecuencias económicas de la I Guerra Mundial:

- 1) Suspensión de los intercambios comerciales internacionales.
- 2) Limitaciones a la producción de bienes de consumo y a su racionamiento.
- 3) Desarrollo de la industria bélica (grandes dificultades de reconversión al terminar el conflicto).
- 4) Creación de complejos industriales en los países neutrales de ultramar (América Latina) para la transformación de sus propias materias primas.
- 5) Aumento de la capacidad de producción de los Estados Unidos.
- 6) Reducción de los créditos exteriores y contracción de las reservas de oro en las potencias beligerantes (con excepción de los Estados Unidos).
- 7) Restricciones a la libertad de movimiento de los trabajadores, y aumento de la mano de obra femenina.

La reconstrucción del comercio y del tráfico mundial tras la guerra se vio obstaculizada por diversas razones: por las medidas proteccionistas impuestas por numerosos Estados para acelerar su recuperación económica; por la transformación de los Estados Unidos de Estado deudor en acreedor (monopolio del oro); por la aparición de nuevas barreras aduaneras en Europa, como consecuencia de la creación de nuevos Estados; por la tendencia a la autarquía de algunos Estados como remedio a las dificultades de aprovisionamiento; por la incautación de los vencedores de los bienes de los vencidos;

por el abandono del patrón oro; por el caos monetario (inflaciones y crisis) derivado de los ingentes gastos bélicos; por la incidencia en el comercio exterior de la planificación económica socialista establecida en la URSS. En 1922 se lleva a cabo la Conferencia económica mundial de Génova, a la que no acuden ni Turquía ni Estados Unidos, en ella se propone la supresión de la emisión de papel moneda y la readmisión del patrón oro para resolver los problemas económicos y financieros. Mientras los Estados Unidos toman medidas deflacionistas e Inglaterra combate la inflación con un incremento de los impuestos, en Francia, Bélgica y los nuevos Estados de Europa Central y Oriental se adopta una política abiertamente inflacionista. A pesar de la reforma financiera de 1919, y bajo la presión del ultimátum de Londres, en 1921, Alemania no puede pagar las reparaciones. En 1923 se crea y se pone en funcionamiento el *Deutsche Rentenbank*, y se detiene la creciente inflación. La emisión del Retenbank (cuyo valor está garantizado por los recursos materiales del país y el respaldo de los Estados Unidos) da lugar a la estabilización monetaria. Superada esta transición a una economía de paz, comienza la “Prosperidad de los felices años veinte” (1924-1929) basada en: 1) la acelerada evolución de la técnica; 2) el desarrollo de la industria mecánica, eléctrica y química; 3) la progresiva concentración económica (apoyada por el Estado) corporizada en consorcios, grandes bancos, complejos industriales... La expansión económica y el aumento de la renta nacional en todos los países ocultan los primeros síntomas de la crisis. En los países industrializados europeos el paro obrero aumenta de forma progresiva, en algunas zonas los precios permanecen congelados y en otras se verifica su caída a consecuencia de una coyuntura de superproducción en el ámbito de un marco económico desequilibrado: beneficios bajos, distribución desigual de la riqueza, ascensión vertiginosa de las cotizaciones de Bolsa, retroceso en la producción de carbón mineral y en la industria textil, saturación del mercado agrícola... Las formulaciones

teóricas de la economía dirigista (ensayada durante la guerra) encuentran su refrendo en la planificación económica llevada a cabo en Australia y Nueva Zelanda, así como en los planteamientos socialistas de los planes quinquenales realizados en la Unión Soviética. Así, ante la creciente interdependencia del poder político y el económico, la economía internacional de libre cambio va siendo poco a poco sustituida por estructuras económicas perfiladas nacionalmente y de tendencia autárquica. El desequilibrio entre la superproducción y el escaso poder adquisitivo de los consumidores provoca, el 29 de octubre de 1929, la caída de las cotizaciones en la Bolsa de Nueva York y, con posterioridad, en el verano de 1930, la crisis económica afecta a la mayoría de los países europeos. La supresión de los créditos americanos, el retroceso de la exportación europea a América (por la saturación del mercado), la poca liquidez del capital y la caída de los precios de las materias primas y de los productos agrícolas dan lugar a un aumento de parados y de quiebras bancarias.

Ante el fracaso de los métodos deflacionistas clásicos, y a raíz de la Conferencia económica mundial de Londres, los gobiernos deciden la intervención económica como vía para superar la crisis. Se crean puestos de trabajo en Estados Unidos y Alemania, hay una participación estatal en las empresas y una nacionalización de éstas en Inglaterra y Francia, se realizan compras por parte del Estado para mantener los precios de las materias primas, y se conceden créditos a las industrias, además de llevar a cabo un férreo control de precios y de salarios. El restablecimiento de las economías se consigue por medio de intervenciones arancelarias, tratados comerciales bilaterales y controles del mercado de divisas y de los sistemas monetarios. La contracción de las relaciones económicas continúa y, a pesar del aumento de la producción industrial, que en 1936 alcanza un nivel equivalente al de 1913, las tendencias autárquicas y las

tensiones internacionales, obstaculizan una satisfactoria recuperación antes de la II Guerra Mundial.

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN MUSICAL DEL SIGLO XIX

El siglo XIX fue extremadamente variado en sus manifestaciones y tendencias, y estuvo lleno de movimientos opuestos, con frecuencia simultáneos. A la Restauración de 1814-1815 (Congreso de Viena), le siguieron las revoluciones de 1830 y 1848. En el plano económico y social se produjo un aumento de la miseria, así como de la alienación del individuo, además del desarrollo industrial, con la importancia de las máquinas y del ferrocarril.

El arte y la música fueron dirigidos por la denominada “burguesía culta”, con muy diferentes exigencias. Junto a sublimes obras de arte apareció el “kitsch” musical. Los medios de reproducción y consumo difundieron los instrumentos (como el piano) y las partituras, como nunca antes lo habían hecho. Además de la “música doméstica”, también existía el “salón”, en el que se interpretaba la música, así como la gran “sala de conciertos”, la “ópera” y las “iglesias”. El pensamiento tecnicista de la época se reflejó musicalmente en una técnica instrumental cada vez más perfecta (Paganini, Liszt) y un virtuosismo superficial, esto es, carente de verdadero sentimiento.

Una breve descripción aproximativa de su desarrollo podría ser la siguiente:

- Romanticismo temprano 1800-1830: Ante todo, el Romanticismo es una manifestación alemana por excelencia, influida por el Romanticismo literario alemán. *Undine* de E.T.A. Hoffmann (1816) presenta un tema fantástico, romántico; *Der Freischütz* de Weber (1821) obtiene gran resonancia como 1ª gran ópera

romántica alemana, con sus tipos populares, la presencia de la naturaleza y el bosque, la superstición y la creencia en lo sobrenatural. Los lieder de Schubert expresan el espíritu poético de la época con tanta perfección como su música instrumental (en especial a partir de 1822). A la música trascendental de Beethoven se opone la más conservadora de Rossini, con un virtuosismo artificioso (*La era de Beethoven y Rossini*, Kiesewetter, 1834).

- Romanticismo pleno 1830-1850: Introducido políticamente por la Revolución de Julio de 1830, el Romanticismo se convierte en un movimiento de alcance europeo. Su foco es París (en vez de Viena), con sus numerosas fuentes de inspiración, en especial el Romanticismo literario francés (V. Hugo, A. Dumas, etc.). La *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (1830) refleja el nuevo espíritu de la época. Resulta paradigmático el virtuosismo demoníaco de Paganini, al igual que la carrera como virtuoso de Liszt. Se desarrollan además la magia sonora de Chopin, la música poética e ingeniosamente crítica de Schumann, el clasicismo romántico de Mendelssohn, la “ópera romántica” de Wagner, y los éxitos de Meyerbeer y Verdi.
- Romanticismo tardío 1850-1890: La separación coincide políticamente con la Revolución de 1848. Después de la muerte de Mendelssohn (1847), Chopin (1849) y Schumann (1856) empieza una nueva época con los “poemas sinfónicos” de Liszt (a partir de 1848), los “dramas musicales” de Wagner, las óperas de madurez de Verdi. Al mismo tiempo surge una generación más joven con Franck, Bruckner, Brahms...La estética formal y expresiva, cecilianismo, historicismo, naturalismo y el colorido nacionalista coexisten e imprimen a la música rasgos postrománticos.
- Fin de siglo 1890-1914: La generación de Puccini, Mahler, Debussy y Strauss llevan hasta el límite las diferentes tendencias con sus obras innovadoras hacia 1890. A su lado, una expresión postromántica como el impresionismo (simbolismo)

francés resultaba moderna en el fin de siglo. El final del Romanticismo como época es diferente en cada momento y cada país, y puede asociarse con la adopción por parte de Schönberg del atonalismo, coincidiendo además con el estallido de la guerra en 1914.

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN MUSICAL DEL SIGLO XX

El siglo XX es el siglo de la “nueva música” (*musica nova*, *música viva*, música contemporánea, modernidad, vanguardias...), aunque también hubo “nueva música” en otros periodos:

- el *Ars Nova* en la Edad Media (1320)
- el *Ars Nova* en el Renacimiento (1430)
- la *Musica nuova* en el Barroco (1600)
- la *nueva música* en el Clasicismo (1750)
- las nuevas tendencias en el Romanticismo (1820)

Pero la quiebra con la tradición histórica nunca resultó tan radical como en el siglo XX, debido, sobre todo, al rechazo de la tonalidad por parte de Schönberg (1907), hasta llegar incluso al abandono por completo del concepto tradicional de la música y de la obra (llevado a cabo por J. Cage). Aunque una parte de esta ruptura permaneció inalterada dada la prevalencia de determinadas corrientes como el Neoclasicismo, la música ligera, y la tradición operística.

La enorme variedad de estilos cultivada por el siglo XX fue mucho mayor que la de cualquier otra época anterior. A ello contribuyó, en buena medida, la conservación del patrimonio musical, el creciente interés por conocer música de otras culturas...

Diferentes tendencias:

A finales del siglo XIX, y como avance y anticipo de la irrupción de la Modernidad, aparecen en la música con carácter epigonal:

- Impresionismo: fue una tendencia eminentemente francesa, que abrió nuevos caminos con una fuerza sentimental, una sonoridad abrumadora y una gran repercusión;
- Expresionismo: esta tendencia, ante todo alemana, tomó como elemento clave la expresión del alma del ser humano y con ello rebasó las barreras de lo estético. Tanto el Impresionismo como el Expresionismo fueron considerados, en tanto que artes, representaciones de sutiles expresiones anímicas y consecuencias de un hiperromanticismo.
- Futurismo: Balilla Pratella (1880-1955) defendía en sus *Manifiestos futuristas* la inclusión de ruidos de la técnica y de la industria en la música. También Luigi Russolo (1885-1947), con su obra *L'art dei rumori* (1916), desarrolló experimentos con ruidos (“brutismo”), aunque la carencia de calidad musical impidió que esta tendencia se generalizara.
- Neoclasicismo: frente al Romanticismo tardío²⁴¹ se produjo un retorno al ideal estético clásico, los antiguos géneros y formas fueron retomados.

²⁴¹ El Romanticismo tardío se desarrolla entre 1850 y 1890, y coincide, políticamente, con la Revolución de 1848. Tras la muerte de Mendelssohn (1847), Chopin (1849) y Schumann (1856), se inicia una época nueva con los *poemas sinfónicos* de Liszt (a partir de 1848), los *dramas musicales* de R. Wagner, y las óperas de madurez de G. Verdi. A la vez surge una generación más joven con Franck, Bruckner y Brahms entre otros. Toda la estética formal y expresiva, historicismo, naturalismo y el colorido nacionalista coexisten e imprimen a la música rasgos postrománticos.

En el siglo XX los puntos de vista acerca de la esencia de la música incluyen desde el mero juego con las formas, hasta la música entendida como un arte de contenidos e ideas de distinta interpretación (Hartmann, Nohl, Dahlhaus...):

- el antiguo “aspecto cósmico” que se refiere a la música como “parte del universo en movimiento” (Busoni), desde muy pronto se vio reforzado por la influencia del Lejano Oriente (Stockhausen);
- la “teoría de la proyección del mundo” en el arte y en la música de Hegel se amplía conforme a la época;
- la moderna “psicología musical” incita la aparición de nuevas manifestaciones, como la que se refiere a la música como “dinámica de conmociones de la voluntad” (Kurth);
- la expresión del sentimiento en la música continúa siendo fundamental, reflejándose en sus diferentes aspectos.

Nueva estética:

Los principios tradicionales de formulación estética de la música como una de las “bellas artes” son desmentidos de manera radical. La música ya no habrá de ser necesariamente armoniosa y bella, sino que, ante todo, deberá ser auténtica. La finalidad compositiva no estará vinculada al placer, sino a la conmoción del ser humano, de la sociedad en general. La relación con respecto a los conceptos de “música” y de “obra de arte musical” varía por completo:

- la Modernidad no se ciñe a reglas objetivas e intemporales, y desde 1890 empieza a reflejarse también la actualidad. Dahlhaus usa el término “modernismo musical”

para denominar la etapa que abarca desde 1890 hasta 1914, de modo análogo a las artes plásticas y a la literatura;

- la Vanguardia se percibe como un movimiento progresista que se alza frente a toda rigidez en el ámbito de la música y que acepta las innovaciones rupturistas como el atonalismo, la música electrónica, el teatro musical experimental...
- la Indeterminación (cuyo principal representante es J. Cage) rompe con el tradicional carácter de la obra para sustituirlo por la espontaneidad. La música “aleatoria” se vale del azar y la simultaneidad para ampliar las posibilidades de las obras, al igual que el denominado “work in progress”, en el cual es la última nota la que adquiere validez.

Folklore:

La ampliación de la concepción de la música y las nuevas y relativas cualidades formales, como la premisa de tener que ser nuevo para ser válido, son características de esta nueva música, pero no impidieron que en el siglo XX también se incrementara el interés por canciones y danzas populares, sobre todo como recopilación y conservación de un material específicamente musical que de otra manera hubiera quedado olvidado y se habría perdido. Fueron Williams, Bartók y Janáček quienes establecieron los fundamentos sobre los que luego siguieron trabajando un gran número de instituciones e investigadores²⁴².

²⁴² En su *Poética musical* I. Stravinsky hace alusión a este hecho cuando alude a las transformaciones producidas en la música rusa: “Una vez agotados los períodos del romanticismo, del constructivismo y del futurismo, y tras interminables discusiones como “¿El Jazz o la Sinfonía?”; y como consecuencia, asimismo, de la manía de grandeza, la conciencia artística –por motivos netamente políticos y sociales– rompió bruscamente con las fórmulas de izquierda y se abrió camino en la “simplificación”, en el nuevo popularismo y en el folklore. El éxito del compositor Dzerjinsky, apoyado por la aprobación personal de Stalin, así como el éxito de sus óperas sobre asuntos de novelas como *El Don apacible* y *Campos roturados*, revelaron esa tendencia hacia el folklore, que se dijo ser nueva, pero que en realidad era cosa familiar desde hace mucho tiempo a la música rusa; tendencia que persiste hasta hoy”, y más adelante asegura “esta veleidad por el folklore no ha servido para menos que para dar nacimiento a toda una serie de composiciones pequeñas o grandes, tales como las óperas *Schah-Sénem*, *Gulsara*, *Daïssi*, *Abesalon* y

Forma integral:

En el siglo XX el tiempo, el espacio, la materia, la dinámica, la luz y el espíritu se experimentan de una manera radicalmente nueva. La nueva música refleja cualidades globales que parecen fluir de una conciencia integral.

LA SEGUNDA ESCUELA VIENESA DE MÚSICA. Antecedentes y desarrollo.

Cronología:

1849 Halévy (1799-1862) utiliza ocasionalmente cuartos de tono en *Prométhée*.

1863 Hermann von Helmholtz (1821-1894) incluye en *Lehre von den Tonempfindungen* (*Sobre las sensaciones de los sonidos*), la descripción de un armonio con 31 tonos por octava.

1864 Alexander John Ellis (1814-1890) toma como unidad para medir los intervalos el "ciento" (1200 cientos por octava).

Eteri, Aitchurek, Adjal-Orduna, Atline-Kiz, Taras-Bulba y otras". Además advierte sobre la existencia de dos corrientes que ponen de relieve las tendencias musicales de Rusia "de un lado es el refuerzo de la temática revolucionaria, la necesidad de asuntos revolucionarios de inmediata actualidad. Por otra parte, es la adaptación, bastante curiosa y aún sin precedente, de las obras clásicas al servicio de la vida contemporánea", y resume: "según el estado actual del espíritu ruso, habría, en esencia, dos fórmulas que explican lo que es la música. La una asume cierto estilo profano. La otra es de estilo elevado o grandilocuente. Los kolkhosianos, rodeados por todos lados de tractores y de automáquinas (éste es el término), danzando con una alegría razonable (según las exigencias del porte comunista) a los sonos de un coral popular, darían una imagen acabada de la primera. Para la segunda, el estilo elevado es mucho más difícil. Aquí, la música está llamada a "contribuir a la formación de la personalidad humana sumergida en medio de su gran época". Para Stravinsky, el arte constituye una realidad ontológica, que requiere de un sistema especulativo, y de un orden definido de meditación: "el arte supone una cultura, una educación, una estabilidad integral del intelecto". (I. Stravinsky, *Poética musical*, lección quinta, "Transformaciones de la música rusa").

1876 R.H.M. Bosanquet, en *An Elementary Treatise on Musical Intervals and Temperament (Tratado elemental sobre el temperamento y los intervalos musicales)*, introduce la descripción de un armonio con 53 tonos, que se exhibió en Londres.

1890 Shohé Tanaka, en *Studien mi Gebiete der reinen Stimmung (Estudios sobre el campo de la entonación pura)*, propone 20 tonos, 70 tonos, etc.

1898 John A. Foulds (1880-1939) compone un cuarteto de cuerda en el que utiliza varios cuartos de tono.

1906 Publicación de *Konzert-Stücke, Opus 26*, de Richard H. Stein (1882-1942), en que usa cuartos de tono.

1907 Busoni (1886-1924) en *Entwurf*, experimenta con terceras y sextas de tono.

1908 Jörg Mager (1880-1939) defiende la utilización sistemática de los cuartos de tono.

1909 Percy Grainger (1882-1961) concibe la música "libre", emancipada de toda escala.

1910 Arthur Lourié (1892) usa varios cuartos de tono en la composición de su cuarteto en Moscú.

1911 Mager compone su *Cuarteto*.

1918 Ivan Vyshnegradsky compone en Moscú una serie de piezas en las que incluye cuartos de tono y decide dedicarse por entero a este estilo.

1919 Alois Hába (1893-1973) compone un cuarteto basado en el sistema de cuartos de tono, y como tema elige una canción popular checa.

1922 Hába publica *Die Harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems (Los fundamentos armónicos del sistema de cuartos de tono)*.

Stein organiza, en Berlín, un congreso internacional de compositores de cuartos de tono, al que asisten Hába y Vyshnegradsky, entre otros.

T. O. Kornerup (1864-1938) en *Musical Acoustics (Acústica Musical)*, defiende los 19, 31 y 50 tonos.

Eivind Groven, compositor y gran estudioso de las canciones noruegas populares, inventa un teclado para tocar "escalas naturales".

1923 Charles Ives (1874-1954) compone *Tres piezas de cuartos de tono para dos pianos*.

Ernst Bloch (1880-1959), en su *Quinteto para piano*, obra que despierta un gran interés, utiliza cuartos de tono.

1925 G. Rimsky-Korsakov publica *Obosnovanie chetvertitonovoi muzykal'noi sistemy* (*Tratado sobre el sistema musical de los cuartos de tono*).

Ives escribe sobre los experimentos llevados a cabo por su padre en la década de 1880 en su obra *Some Quarter-Tone Impressions* (*Varias impresiones sobre los cuartos de tono*). Afirma que en incluso en la "forma limitada y extraña que tenemos de emplear en la actualidad los cuartos de tono, se pueden presentir cosas muy trascendentales que quedan por delante de nosotros: visiones cargadas de pensamientos y belleza".

Alban Berg utiliza tonos intermedios en el *Concierto de cámara*, que introducen un contraste en el contexto.

Hans Barth (1897-1956) introduce el "piano de cuartos de tono".

1926 Julián Carrillo exhibe su "octavina" en Nueva York, con 48 tonos, y el "arpa cítara" con 96 tonos. Asegura haberse valido de estos intervalos para componer desde 1890.

1927 Se publica la obra de Hába: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems*.

1928 Luigi Russolo (1885-1947) hace referencia a la "máquina enarmónica" capaz de tocar todos los intervalos.

1930 Barth escribe el *Concierto para piano* de cuartos de tono y orquesta.

1931 Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954) compone *4 canciones japonesas*, con cuartos de tono, obra calificada de excepcional.

Hába, con su ópera *La madre*, lleva a cabo un esfuerzo culminante.

1932 Joseph Yasser (1893) publica *A Theory of Evolving Tonality (Teoría para la evolución de la tonalidad)* en la que defiende los 19 tonos.

1933 Anton Webern (1882-1945) considera que debe pensarse si es el momento adecuado para componer obras con cuartos de tono y elementos similares.

1935 Murray Partch describe su "Ptolemy", órgano de lengüeta de 43 tonos.

1937 Josip Slavenski (1896-1955) describe su "sistema de tonos naturales".

1938 Olivier Messiaen compone *2 Monotonies en quarts de ton*.

1939 Béla Bartók (1881-1945) compone el *Sexto cuarteto* en el que usa ornamentos de cuartos de tono en paralelo.

1948 Andrzej Panufnik (1914) escribe *Berceuse*, empleando 24 tonos.

1949 Julián Carrillo asegura que la revolución de la música, iniciada por él, sintetiza los puntos esenciales del futuro de la estética musical.

Partch, en *Genesis of a Music (Génesis de una música)*, describe su "monophony" que emplea 43 tonos.

Mordecai Sandberg compone *Ruth*, oratorio, con microtonos recitados, en el que plasma una parte de su gran proyecto consistente en poner música a *La Biblia*.

1950 Lou Harrison compone obras estrictas y libres, en las cuales especifica relaciones matemáticas de intervalos puros.

1951 Pierre Boulez asegura que el "principio serial" resulta adecuado para imponerse en un mundo sonoro "con intervalos más complejos que los semitonos".

La obra *Tuning and Temperament, a Historical Survey* (*Afinación y temperamento: un examen histórico*), de J.M. Barbour, sirve de base para nuevos estudios que abandonan el interés por las nuevas técnicas.

1958 Alain Daniélou (1907), enumera unos 2000 tonos posibles, incluyendo razones matemáticas, medidas, etc., en *Traité de musicologie comparée*.

1961 Joel Mandelbaum, a través de un análisis crítico y de nueve composiciones, demuestra, en su obra *Multiple Division of the Octave, and the Tonal Resources of 19-Tone Temperament* (*División múltiple de la octava y los recursos tonales del temperamento de 19 tonos*), la gran variedad y amplitud estilística.

1962 Propuesta de una nueva teoría acerca del desarrollo de los sistemas musicales (David Kraehenbuehl y Christopher Schmidt).

1963 Demostración del *control electrónico de las alturas de los sonidos* por Myron Schaeffer.

La búsqueda de la descomposición:

Los comienzos del siglo XX estuvieron caracterizados por una creciente tensión internacional y un profundo desasosiego social, que culminaron en la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Numerosos experimentos en el ámbito de la música pusieron de manifiesto una tensión e inquietud similares: se puso fin al periodo clásico-romántico, y desaparecieron los convencionalismos de la tonalidad tal y como habían sido entendidos en los siglos XVIII y XIX.

El último cuarto del siglo XIX estuvo marcadamente influido por la figura de Wagner, los músicos europeos se sintieron fascinados por él pero, al mismo tiempo, la mayor parte de ellos evitó imitarlo. Uno de los rasgos más notorios de esa época en Alemania lo constituye la resurrección del interés por la ópera inspirada en los cuentos de hadas.

Ejemplo de ello es la obra *Hänsel und Gretel* (1893), cuyo autor, Engelbert Humperdinck (1854-1921) combinó la polifonía orquestal wagneriana y el material melódico sencillo propio de la música folklórica.

El periodo de entreguerras trajo consigo un aumento del estado de tensión internacional y un establecimiento de dictaduras en países como Rusia, Italia y Alemania. Terminó, con el inicio de la depresión económica y con el surgimiento del fascismo hacia 1930, un periodo de experimentación y rebeldía, y emergieron posturas nuevas en torno a las cuestiones morales, políticas, económicas y sociales. El carácter experimental de muchas de las obras escritas entre 1910 y 1930, llevó a que se las calificara como "la nueva música". El calificativo de "nueva", referido a la música compuesta durante esos años, pretendía poner de relieve el rechazo casi total de los principios aceptados que regulaban tonalidad, ritmo y forma²⁴³. Entre 1930 y 1950 pareció que la fisura o abismo entre la vieja y la nueva música comenzó a cerrarse debido a que los compositores buscaban una síntesis de ambas. Fue la censura del gobierno, en Rusia y en Alemania, la que, después de 1930, consideró que el público había de ser protegido de la "nueva música", condenándola como "decadencia burguesa" en el primero de los países, y como "bolcheviquismo cultural" en el segundo. También se llevaron a cabo intentos en casi todos los países, durante el periodo de entreguerras, para que la música contemporánea llegara a un mayor número de personas. Estos esfuerzos cristalizaron en Alemania en la *Gebrauchsmusik* (música de uso cotidiano para ser utilizada por grupos de escolares u otros aficionados); la música "proletaria" en Rusia y la música de fondo cinematográfica, escrita por compositores de gran calidad, fueron proyectos similares en otros países. Durante el transcurso entre las dos guerras mundiales bastantes

²⁴³ "Esta transformación del funcionamiento de las dimensiones materiales singulares en su unificación, provocada por la dodecafonía, ahora también afectan al núcleo de esa técnica, es decir, la polifonía, de cuyos requisitos deriva todo el procedimiento. En la historia de la nueva música occidental, contrapunto y armonía son conceptos correlativos" (T. W. Adorno: *Sobre la música*; en "Sobre la relación actual entre filosofía y música", p.82-83, Paidós, Barcelona, 2000).

compositores crearon estilos propios que pretendían establecer un equilibrio entre, por un lado, la técnica académica de Hindemith y, por otro, las innovaciones introducidas por Debussy y, en menor medida, por Schönberg y Stravinsky. Pero, a partir de 1950, la fisura entre la nueva y la vieja música se abrió de nuevo, la música de las décadas de 1950 a 1960 era, con respecto a la de 1920, radicalmente más nueva.

Conviene tener en cuenta cuáles puedan ser las principales tendencias que se aprecian en la música de la primera mitad del siglo XX:

- 1ª) Continuo crecimiento de los estilos musicales;
- 2ª) Surgimiento de diferentes movimientos, como es el caso del Neoclasicismo, que intentaba incorporar los descubrimientos de la primera parte de la centuria a estilos musicales que tenían una relación con principios, formas y técnicas del pasado;
- 3ª) Transformación del lenguaje postromántico alemán en los estilos dodecafónicos de Schönberg, Webern y Berg;
- 4ª) Regreso a idiomas más sencillos, eclécticos y más cercanos a los gustos del público, que pudieran ser neorrománticos o simplificados. Este regreso se produjo como reacción a la última tendencia en exceso sistemática.

Algunos compositores se valieron de estas pautas, siguiendo unas u otras, e incluso combinándolas, desatacando entre ellos Messiaen y Stravinsky.

Ahora bien, la gran diversidad musical propia de la primera mitad del siglo XX, siguió vinculada con el crecimiento de las diferencias nacionales; en un primer momento, los contrastes entre las distintas culturas se vieron acentuados por el desarrollo y la mayor velocidad en las comunicaciones. La actividad musical nacionalista del siglo XX inició el estudio del material popular y folklórico con métodos científicos rigurosos: la música folklórica no se recogía por medio de un proceso de transcripción en la notación convencional, sino mediante el uso del fonógrafo y de magnetofones, que permitían una

mayor exactitud, y las muestras obtenidas se sometían a un análisis objetivo propio de las nuevas técnicas desarrolladas en la disciplina de la etnomusicología, para con ello descubrir el verdadero carácter de la música popular, en lugar de tratar de encubrir o de adaptar sus "singularidades" a las reglas propias de la música artística. Este conocimiento más realista permitió que las cualidades de la música folklórica fueran apreciadas y que los compositores utilizaran los acentos folklóricos para crear nuevos estilos y para ampliar el ámbito de la tonalidad, en lugar de tratar de introducir esos acentos en los estilos tradicionales.

Fue Europa central la que se convirtió en el escenario de algunos de los estudios científicos de la música folklórica: la obra de Janáček en Checoslovaquia fue seguida por las obras de los húngaros Zoltán Kodály (1882-1967) y Béla Bartók (1881-1945).

Béla Bartók (1881-1945)

Biografía:

1881 Nace en Nagyszentmiklós, Hungría (en la actualidad Sînnicolau Mare, Rumania)

1899 Asiste a la Real Academia de Música de Budapest; inicia su carrera de concertista de piano y comienza a componer

1902 Recibe la influencia de la música de Strauss; *Kossuth*

1905 Conoce a Zoltán Kodály, con el que comienza a recopilar piezas de música popular húngara

1906 Publicación de la primera colección de música popular

1907 Profesor de piano en la Real Academia de Música de Budapest

1909 Contrae matrimonio con Marta Ziegler

1917 Representación de *El príncipe de madera*, en Budapest, la primera de sus obras, que obtiene una favorable acogida

1918 *El castillo de Barba Azul*; comienza a ser considerado como figura internacional

1920 Emprende una gira pianística por Europa

1923 Compone la *Suite de danzas* con motivo de la unión de Buda y Pest; tras su divorcio contrae matrimonio con Ditta Pásztory

1926 Gran éxito de *El mandarín prodigioso*; Primer Concierto para Piano

1934 Encargo por parte de La Academia Húngara de las Ciencias de la publicación de canciones populares

1940 Emigra a los Estados Unidos

1942 Su salud se deteriora

1943 Concierto para Orquesta

1945 Muere el 26 de septiembre en Nueva York

Obras:

Ópera: *El castillo de Barba Azul* (1918)

Ballets: *El príncipe de madera* (1917), *El mandarín prodigioso* (1926)

Música orquestal: *Kossuth* (1903); *Suite de danzas* (1923); *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* (1936); *Divertimento para cuerda* (1939); *Concierto para Orquesta* (1943); *conciertos para piano*: nº1 (1926), nº2 (1931), nº3 (1945); *conciertos para violín*: nº1 (1908), nº2 (1938), *Concierto para Viola* (1945)

Música de cámara: *cuartetos de cuerda*: nº1 (1908), nº2 (1917), nº3 (1927), nº4 (1928), nº5 (1934), nº6 (1939); *Contrastes para violín, clarinete y piano* (1938); *Sonata para violín* (1944); *rapsodias para violón y piano*; *dúos para dos violines*

Música para piano: *14 Bagatelas* (1908); *Allegro barbaro* (1911); *Suite* (1916); *Sonata* (1926); *Microcosmos*, vols. 1-6 (1926-1939)

Música coral: *Cantata profana* (1930)

Coros sin acompañamiento, canciones

Adaptaciones de canciones populares

Bartók realizó versiones de melodías populares y compuso piezas basadas en ellas, desarrollando un estilo musical en el que se fundían elementos folklóricos con técnicas muy desarrolladas de la música artística. Fue virtuoso del piano a la vez que maestro de este instrumento en la Academia de Música de Budapest en el periodo que va de 1907 a 1934. Su obra *Mikrokosmos* (1926-1937), compuesta por 153 piezas para piano cuya dificultad se va incrementando, destaca por su valor pedagógico así como por constituir un compendio del estilo personal de Bartók y de algunos de los aspectos de la evolución de la música europea en la primera mitad del siglo XX. La música de Bartók perdura como uno de los ejemplos más relevantes de las composiciones creadas entre 1910 y 1945.

El estilo personal de Bartók se pone de manifiesto en las obras creadas en torno a 1908, después de haber estado interesado en las canciones populares húngaras y rumanas. A este primer periodo corresponden el Primer cuarteto (1908), la ópera *El castillo de Barba Azul* (1911) y el *Allegro barbaro* para piano.

Alrededor de 1917 Bartók ya había asimilado dentro del vigor rítmico propio de su estilo, las influencias tanto del post Romanticismo como de Impresionismo, fue durante este año cuando escribió el Segundo cuarteto. Las composiciones de los siguientes diez años ponen de relieve un acercamiento a los límites de la disonancia y de la ambigüedad tonal, cuyo auge se encuentra en las dos sonatas para violín (1922 y 1923). También pertenecen a esta época *El mandarín maravilloso* (1919), la *Suite de danzas* para orquesta (1923), el Primer concierto para piano (1926), la Sonata para piano (1926) y el Tercer cuarteto (1927).

Pero es en obras posteriores, como la *Cantata profana* (1930), donde se pone de manifiesto el espíritu de las obras instrumentales y vocales de Bartók basadas en temas populares o canciones folklóricas. El Concierto para violín, de 1931, y el Concierto para orquesta, de 1943, ambos de grandes dimensiones, se consideran obras maestras. Otras piezas de este periodo tardío son los Cuartetos quinto y sexto (1934 y 1939), el *Divertimento para orquesta de cuerdas* (1939), el *Mikrokosmos* (1926 a 1937), la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937) y el *Tercer concierto para piano* (1945).

En Bartók se combinaban el contrapunto, los desarrollos temáticos y el valor sonoro y acústico de los acordes, de una forma característica de la música occidental. A estos rasgos añadía las melodías inspiradas en la música folklórica europeo-oriental, fuertes ritmos utilizados por medio de divisiones irregulares y acentos arrítmicos, y un gran impulso expresionista que tiene como base un vigoroso control formal. La polifonía incluía el empleo libre de técnicas imitativas, canónicas y fugadas y, con frecuencia, se puede encontrar en sus obras un enriquecimiento de las líneas melódicas mediante la introducción de voces cuyo movimiento es en paralelo y por acordes.

La música de Bartók es, en su mayoría, tonal, es decir, que existe centro tonal fundamental, aunque pueda quedar oscurecido a lo largo de varios compases por medios modales o cromáticos. Las obras pertenecientes a 1920 permiten apreciar cómo Bartók escribe en dos o más planos armónicos simultáneos (politonalidad), a pesar de que no niega la tonalidad de una manera sistemática. Así, en algunas de sus obras más tardías, la tonalidad aparece definida de una manera más o menos clara, aunque lo más usual es que tanto el campo tonal como las relaciones desarrolladas en él resulten difíciles de captar. Por ello se ha llegado a afirmar que una pieza no está "en" una determinada

tonalidad, sino "sobre" una tonalidad, poniendo así de relieve que la composición se organiza en torno a notas fundamentales que sirven como puntos de referencia.

Las impresionantes sonoridades, su brillantez y esplendor, se hacen evidentes en muchas de las obras de Bartók, por ejemplo en la orquestación de *El mandarín maravilloso* o la *Suite de danzas*. El tratamiento de la percusión de manera virtuosística se puede apreciar en la *Sonata para dos pianos y percusión*. Y es en los cuartetos donde la sonoridad cobra verdadero protagonismo, valiéndose para ello de cuerdas múltiples, glissandos o diversos tipos de pizzicato.

La habilidad con la que Bartók integró la esencia de la música popular con las formas establecidas por la música clásica occidental puede ser considerado el principal hilo conductor de su obra; su aportación consiste en el logro de una síntesis coherente entre los elementos más importantes del pasado y las innovaciones más relevantes del presente.

Zoltán Kodály y Orff

La aportación más importante de Zoltán Kodály (1882-1967) se encuentra en la educación musical. Su método de enseñanza para niños a través de un sistema de solfeo de *do* movable, canciones, juegos de música y ejercicios cada vez más complejos, ha sido utilizado en los Estados Unidos y en bastantes países de Europa. Su obra más famosa es el *Psalmus hungaricus* (1923) para tenor, coro y orquesta, aunque también cabe destacar su singspiel *Háry János* (1926).

Carl Orff (1895-1981), en Alemania, consiguió plasmar un lenguaje aparentemente sencillo, a la par que atractivo, bastante influido en algunos aspectos por la sonoridad de Stravinsky, en *Carmina Burana* (1936), cantata dramática sobre versos bajomedievales, así como en otras musicalizaciones de poemas alemanes y latinos para voces y orquesta.

Entre las obras más relevantes de Orff destaca su *Música para niños* (1950-1954, edición revisada), que constituye una colección para el uso de los escolares que, junto con el sistema de Zoltán Kodály, ha llegado a tener una buena aceptación entre los pedagogos musicales de bastantes países. La obra pretende que sean los propios niños quienes, a través de sus experiencias, y de un modo natural y sencillo, lleguen a una comprensión de la música con bases amplias, que les permita disfrutar y conocer el sentido de las obras musicales.

Stravinsky tiene ya en sus composiciones, ritmos folklóricos y texturas características de la música rusa. Las influencias nacionales de diferentes tipos destacan en mucha de la música soviética, como en la cantata *Alexander Nevsky* (1938) y en la ópera *Guerra y Paz* (1941), de Sergei Prokofiev (1891-1953); también en pasajes de la ópera *Lady Macbeth* (1934), de Dimitri Shostakovich.

Ahora bien, ni Prokofiev ni Shostakovich fueron nacionalistas en el sentido estricto del término. Entre 1918 y 1934 Prokofiev vivió fuera de Rusia, de modo tal que sus composiciones en estos años revelan pocas influencias nacionales. Una temprana etapa nacionalista en su música la representa la *Suite escita* para orquesta (1916). En su *Sinfonía Clásica* (1918), se pone de manifiesto la unión de materiales tradicionales y planos formales en nuevos contextos, melodías esencialmente tonales pero con saltos y yuxtaposiciones irregulares. La popularidad la alcanzó con obras como la suite sinfónica *El teniente Kijé* (1934), el "cuento sinfónico" *Pedro y el lobo*, para voz (narrador) y orquesta (1936) y el ballet *Romeo y Julieta*.

Prokofiev, a raíz de la acusación de formalismo vertida hacia él, hacia Shostakovich y hacia otros músicos, por parte de los críticos y dirigentes del partido en la Unión Soviética, defendió con gran énfasis la sencillez en las composiciones: "El descubrir una melodía comprensible instantáneamente incluso por el oyente no preparado y que, al

mismo tiempo, sea original, es la labor más difícil con la que se enfrenta el compositor"²⁴⁴. El éxito en su búsqueda de una melodía clara, se puede apreciar en las sinfonías número Cinco (1944) y Siete (1951-1952), que muestran el protagonismo del lirismo. Se puede afirmar que el refinamiento y la claridad estructurales formaron parte del estilo de Prokofiev, aunque admitiera que en los años que pasó en Europa y en los Estados Unidos se vio un tanto forzado a recurrir al formalismo (la ópera *El amor de las tres naranjas*, 1921, fue uno de los diversos encargos que le hicieron en Chicago como compositor). Del resto de obras de Prokofiev cabe destacar el *Segundo concierto para violín* (1935), así como piezas de música de cámara, sonatas y composiciones para piano, ópera, ballet, conciertos y sinfonías.

Shostakovich se introdujo en el panorama musical con una Primera sinfonía, en 1926, cuando contaba diecinueve años. Sus siguientes catorce sinfonías tuvieron una gran acogida, la Quinta (1937) y la Décima (1953) obtuvieron un lugar destacado en el repertorio. Aunque Shostakovich pudo desarrollar su labor musical dentro del régimen soviético, también recibió críticas y sufrió la censura de alguna de sus obras. Su ópera *Lady Macbeth de Mtsenk*, que tuvo bastante éxito en Leningrado (1934), así como en Nueva York, Cleveland, Londres, Praga, Zurich, etc., fue condenada en 1936 por la *Pravda*, y retirada de la cartelera, lo cual le llevó a que revisara la obra y la titulara *Katerina Izmailova*. La música de Shostakovich permite apreciar las influencias que en él ejercieron tanto Mahler como Hindemith, asimilando así la herencia nacional con la tradición europea. La Séptima de sus sinfonías, *Leningrado*, 1941, aborda la heroica defensa de esta ciudad contra el ejército de Hitler; en un principio sus movimientos tenían el nombre de "Guerra", "Evocación", "Espacio nativo" y "Victoria". Pero fue su Décima sinfonía la que más polémica levantó en el Sindicato de compositores; mientras

²⁴⁴ Prokofiev: carta a Tikhon Krennikov, secretario del Sindicato de compositores, 1948, trad. de William A. Austin: *Music in the 20th Century*; Norton, Nueva York, 1966.

unos la criticaron por considerar que no era realista, que no era reflejo de la vida soviética y que era en exceso pesimista, otros afirmaban que en ella se ensalzaba la libertad creativa.

En Inglaterra el más importante compositor durante la primera mitad del siglo XX fue Ralph Vaughan Williams (1872-1952), entre cuyas creaciones se encuentran nueve sinfonías, obras orquestales, canciones, numerosas piezas corales y varias óperas. Se vio influido por la canción popular y la literatura inglesa, a la vez que por autores como Bach, Händel, Debussy y Ravel. En torno a 1904 se hizo cargo de la edición musical del Hymnario Inglés, experiencia sobre la cual escribió años después en su *Musical Autobiography (Autobiografía musical)* asegurando que los dos años dedicados a esa actividad habían sido la mejor de las enseñanzas musicales que había podido recibir. El propio Williams compuso seis nuevas melodías, entre ellas *Sine nomine* para el himno *For All the Saints (Para todos los santos)*. Desde 1909 y hasta 1953 compuso numerosas obras corales, como *Benedicite* (1930), para los cantantes y aficionados locales a los que impartió clases. También *Household Music* (1941), para cuarteto de cuerda, un Concierto Grosso para triple orquesta de cuerdas (1950), y musicalizaciones corales de canciones populares, como el ciclo *Folk-Songs of the Four Seasons (Canciones populares de las cuatro estaciones)* para un festival coral de 1950.

Su primera sinfonía *Sea Symphony* (1910), escrita para voces y orquesta, y basada en los textos de Walt Whitman, goza de menos importancia que una de sus obras más tempranas, la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* (1909), escrita para una orquesta de cuerdas y cuarteto de estos instrumentos, en la que se pueden apreciar las sonoridades antifonales y la textura de tríadas con movimiento paralelo en un marco modal, esquema que se convirtió en rasgo característico de gran parte de sus posteriores composiciones. En la música de Vaughan Williams aparecen con frecuencia melodías

de escalas incompletas. Ejemplo de ello es la *Pastoral Symphony* (*Sinfonía Pastoral*, 1922), en la que una soprano solista ha de interpretar un melisma²⁴⁵ sin palabras, con ritmo libre, sin indicación de compás, al comienzo y al final del último movimiento. También destaca en esta sinfonía el empleo de corrientes de acordes que, a pesar de los cambios de compás, conservan la fuerza y viveza expresivas, siempre que se lleve a cabo una interpretación adecuada.

Ahora bien, la preocupación de Vaughan Williams por los acontecimientos mundiales, parece haber quedado reflejada en sus sinfonías en *Fa* menor (1934), sinfonía en *Re* mayor (1943), y sinfonía en *Mi* menor (1947). Y es en la *Sinfonía Antártica* donde rinde tributo al heroísmo de todos los hombres en su incansable lucha contra las fuerzas de la naturaleza.

Gustav Holst (1874-1934), contemporáneo inglés de Vaughan Williams, desarrolló su música especialmente influido por la canción popular inglesa, así como por el misticismo hindú. Una de sus obras más importantes es la suite orquestal *Los Planetas* (1916), cuyo último movimiento, *Neptuno*, permite apreciar, en algunos detalles de su armonía, esa influencia del misticismo. Su expresión musical se manifiesta práctica, clara, directa y con gran sensibilidad imaginativa para vincular texto y música (ejemplo de ello lo constituye la versión de la *Oda a la Muerte* (1909), de Walt Whitman).

Benjamin Britten (1913-1976) es uno de los más famosos compositores ingleses de mediados del siglo XX. Destaca sobre todo por sus composiciones corales *A Boy Was Born* (1935); *A Ceremony of Carols* (1942); *Spring Symphony* (1947); canciones y óperas como *Peter Grimes* (1945) o *The Turn of the Screw* (1954). Su obra *Requiem por la Guerra* (1962), escrita para solistas, coro, coro de niños y orquesta, sobre el texto latino de la misa de réquiem, y alternando versos de Wilfred Owen, obtuvo una muy

²⁴⁵ El melisma lo constituyen una serie de notas cantadas sobre una sola sílaba. Fue un recurso especialmente utilizado en el canto gregoriano, así como también propia del cante flamenco la inflexión melismática en su melodía, que incluye el uso de intervalos inferiores a semitono.

buena acogida por parte del público, y fue digna de elogio en todo el mundo después de ser estrenada en la catedral de Coventry. La introducción de elementos modernos y estilos poco convencionales aparecen en *Children's Crusade* (1969), en la que incluyó poemas de Bertolt Brecht.

Es conveniente hacer referencia al desarrollo y evolución musical que se ha llevado a cabo en Norteamérica durante el siglo XX. Así George Gershwin (1898-1937) hizo un intento de unir los lenguajes y ritmos del jazz y del romanticismo de Liszt en su *Rhapsody in Blue* (1924). Destacan también la comedia musical *Of Thee I Sing* (1931) y su ópera popular *Porgy and Bess* (1935). Pero es en la obra de Aaron Copland (1900-) donde se encuentra el mejor ejemplo de fusión de acentos nacionales norteamericanos con grandes conocimientos técnicos. Copland estudió en París con Nadia Boulanger²⁴⁶; la disonancia y los ritmos del jazz se aprecian en algunas de sus primeras obras, en la *Música para el teatro* (1925) y el *Concierto para piano* (1927). A estas composiciones siguieron otras de mayor complejidad armónica, como las *Variaciones para piano* (1930). Pero en el momento en el que Copland tuvo que hacer llegar su música a un mayor número de personas, hizo uso de armonías diatónicas, así como de materiales característicos de la canción popular (*El Salón México*, 1936; *Billy the Kid*, 1938; *Rodeo*, 1942). Durante este periodo escribió también *The Second Hurricane* (1937), ópera destinada a los escolares; composiciones para películas, *Our Town* (1940). Su obra *Primavera en los Apalaches* (1944) supuso la cumbre de ese estilo, escrita en un principio como ballet para orquesta de trece instrumentos, y luego arreglada como suite para orquesta sinfónica. Algunos de los caracteres de la técnica dodecafónica de Schönberg pueden ser apreciados en las obras de Copland: *Doce poemas de Emily Dickinson* (1950), *Cuarteto con piano* (1950), *Fantasia para piano* (1957), *Inscape*

²⁴⁶ Nadia Juliette Boulanger (1887-1979), alumna del Conservatorio de París, fue profesora entre otros de Igor Markevitch, Jean Françaix, Aaron Copland, Roy Harris, W. Piston...

(obra orquestal de 1967). Pero el estilo de Copland conserva su identidad a pesar de las posibles influencias recibidas; en sus composiciones el sentido de la tonalidad permanece intacto, los ritmos son flexibles y fuertes, y suele crear sonidos nuevos partiendo de acordes sencillos, a través del timbre y el espacio entre las diversas notas. Su influencia se ha dejado notar en otros compositores norteamericanos.

Roy Harris (1898-1979) sugirió con su música la "sencillez" de Walt Whitman. Sus obras incluyen temas populares reales como *Folk Song Symphony* (1941). Florence Price (1888-1953) modificó la danza folklórica denominada "juba", y también elementos armónicos (como la escala pentatónica) poniendo de relieve la gran influencia que la música negra ejerció sobre él, en su *Concierto para piano en un movimiento* (1934), y la *Primera sinfonía* (1931). El Nacionalismo tuvo sus representantes en la música latinoamericana: Héctor Villalobos (1887-1959) en Brasil, Silvestre Revueltas (1898-1940) y Carlos Chávez (1899-1978) en México. De Villalobos destacan las composiciones para varias combinaciones de voz e instrumento, denominadas *choros*, en las que hace uso de los sonidos y ritmos brasileños. Chávez es conocido por su *Sinfonía india* (1936) y su *Concierto para piano* (1940).

El Neoclasicismo

Las influencias de los experimentos llevados a cabo en los primeros años del siglo XX, continuaron ejerciendo efecto en el periodo de entreguerras. Los compositores introdujeron los nuevos elementos pero tratando a su vez de no perder la continuidad con la tradición, mantenían rasgos peculiares del pasado (mediante las formas melódicas, o definiendo los centros tonales aunque de manera innovadora) alternándolos con los nuevos sonidos y armonías.

Algunos de los compositores más destacados del movimiento neoclasicista, así como de los movimientos que surgieron en torno a él son Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Olivier Messiaen.

Arthur Honegger (1892-1955), nacido en Francia, pero de ascendencia suiza, destacó por una música dinámica de fuertes ritmos, disonancia en las armonías y timbres bastante novedosos. En 1923 su movimiento sinfónico *Pacific 231* fue considerado como la mejor obra de música programática modernista, en ella Honegger trató de llevar al lenguaje musical la impresión física y visual que causa una locomotora avanzando a gran velocidad. Pero fue con el estreno en forma de concierto de su oratorio *El rey David*, en 1923, cuando alcanzó más fama. Con ella se marcó el inicio de un nuevo género, unión de ópera y oratorio, bastante importante en el segundo cuarto del siglo XX. La obra *El rey David* adquirió popularidad debido a lo convencional de su forma, la facilidad de sus ritmos, la claridad en las armonías, la escritura diatónica consonante y la espontaneidad en la melodía, a la vez que se vale de figuras como la de un narrador que se encarga de enlazar las escenas entre sí. Este mismo estilo, aún más elaborado, se encuentra en el oratorio escénico de Paul Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938), en que se fusionan el lenguaje disonante y colorista, propio de Honegger, y elementos del canto gregoriano y de las danzas y canciones populares medievales. Aunque es el dramatismo el que aporta la unidad a la obra, más que su estructura musical.

Darius Milhaud (1894-1974) escribió en 1937 la *Suite Provençale*, para orquesta, en la que introdujo melodías de André Campra, compositor del siglo XVIII; con ella quería rendir un homenaje a su pueblo natal (Axe-en-Provence). Entre sus obras, fue un autor muy prolífico, cabe destacar dentro de la música de cámara los dieciocho cuartetos para cuerdas, aunque también compuso suites, piezas para piano, sinfonías, sonatas, ballets, canciones, óperas, cantatas e incluso música destinada al medio cinematográfico.

Contrasta el estilo satírico, burlesco y frívolo de algunos de sus ballets (*Le boeuf sur le toit*, 1919; *Le Train Bleu*, 1924), y la seriedad de su ópera-oratorio *Christophe Colomb* (1928, con secuencias filmadas) o del *Servicio sacro* judío (1947). Darius Milhaud se mostró muy receptivo ante los nuevos ritmos y sonidos, como por ejemplo las melodías brasileñas, transformándolos en danzas orquestales, o utilizándolos para algunos de los momentos de los ballets. Uno de los principales recursos que aparecen en las obras de Milhaud es la politonalidad, escuchándose dos líneas de melodía y dos planos de armonía de manera simultánea, a pesar de que cada una está en una tonalidad distinta. Pero es en sus óperas donde mejor se aprecia el estilo y la grandiosidad de este compositor: *Protée* (*Proteo*, música incidental, 1913); *L'Orestie d'Aeschyle* (*La Orestíada de Esquilo*), *Agamenón*, 1913; *Las Coéforas*, 1915; *Las Euménides*, 1916; *L'Homme et son désir* (*El hombre y su deseo*, ballet, 1917); *La Sagesse* (*La sabiduría*, cantata, 1930); *La Paix* (*La Paz*), *Les deux cités* (*Las dos ciudades*), *La Guerre* (*La guerra*) (cantatas, 1930-1935); *L'Annonce faite à Marie* (*La Anunciación*, 1932). Dos óperas más tuvieron libretos de su mujer Madeleine: *Medée* (*Medea*, 1930) y *Bolivar* (1943). Otras dos fueron fruto de su colaboración con su amigo el poeta Armand Lunel: *Maximilien* (1932) y *David* (1954). Óperas y obras vocales menos grandiosas fueron *Les Malheurs d'Orphée* (*Los pesares de Orfeo*, 1921-1924) y *Esther de Carpentras* (1922-1925), siendo los textos de estas dos piezas del poeta Lunel. Las óperas de Milhaud se organizan en torno a distintos complejos de escenas, centrándose el interés en las voces más que en la orquesta. Para este compositor, se tenían que usar todo tipo de técnicas, tanto nuevas como antiguas, para poder expresar las ideas y los sentimientos. Compartió con Koechlin la dedicación a ritmos como la siciliana y la giga, incluso recurrió a menudo a algunas de las formas del siglo XVIII. Más que una evolución, en Milhaud se encuentra una línea de creación continua a través de varios

canales que se desarrollan en paralelo: música orquestal de cámara, ópera, ballets, música de tipo folklórico y adaptaciones de formas y estilos clásicos.

Bibliografía del apéndice histórico musical

- Adorno, T. W.: *Sobre la música*; Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Adorno, T. W.: *Actualidad de la Filosofía*; Ediciones Paidós, I.C.E. DE LA Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- Austin, W.W.: *La música en el siglo XX* (2 vols.); Taurus ediciones, Madrid, 1985.
- Benjamin, W.: *Personajes alemanes*; (Títulos originales: a) "Deutsche Menschen" en *Gesammelte Schiften*, vol. IV, 1; b) "Berliner Chronik" en *Gesammelte Schiften*, vol. VI); Introducción de José María Valverde, Ediciones Paidós, I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.
- Bloch, E.: *El principio esperanza*; Ediciones Aguilar, Biblioteca filosófica, Madrid, 1980.
- Grout, D. J., Palisca C. V.: *Historia de la música occidental* (2 vols.); Alianza Música, Madrid, 1999.
- López, J.: *La música de la Modernidad (De Beethoven a Xenakis)*; Anthopos, editorial del Hombre, Barcelona, 1984.
- Morgan, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*; Ediciones Akal S.A., 1998, 2000.
- Ramos Centeno, V.: *Bloch (1885-1977)*; Ediciones del Orto, Madrid, 1999.

- Schönberg A.: *Tratado de Armonía (Harmonielehre)*; traducción de Ramón Barce, grupo Real Musical, 1974 de la versión española para todos los países por Real Musical editores, Madrid, España.
- Steiner, G.: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*; F.C.E., Madrid, 1981.
- Stone, N.: *La Europa transformada (1878-1919)*; Historia de Europa, siglo veintiuno editores, Madrid, 1985.
- Stuckenschmidt, H.H.: *Schönberg* (Vida, contexto, obra); Colección Alianza Música, patrocinada por el fondo musical Adolfo Salazar, creado en México por D. Carlos Prieto en memoria y como homenaje al historiador y crítico musical español que vivió, trabajó y falleció en la capital mexicana. Edición castellana, Alianza editorial S.A., Madrid, 1991.

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DE A. SCHÖNBERG

Arnold Schönberg, nacido en Viena (13-9-1874) y muerto en Los Ángeles (13-7-1951), se interesó por la composición debido a la influencia de Zemlinsky. Sus principales discípulos fueron A. Berg y A. von Webern. Fue fundador de la “Sociedad Privada de Conciertos”, y entre sus alumnos estuvieron Eisler, Stein, Apostel... En 1925, en Berlín, sucedió a Busoni como profesor de composición. Su emigración a Estados Unidos se produjo en 1933, y entre 1936 y 1944 estuvo en la Universidad de California.

Para Schönberg la finalidad de la música y del arte se encuentra en la expresión de la humanidad y de la personalidad: “puesto que el arte es grito de socorro de quienes

experimentan en sí mismos el destino de la humanidad... interiormente, en ellos está contenido el movimiento del mundo: hacia fuera se abre paso sólo el eco: la obra de arte” (1910).

Es así como tiene su nacimiento el Expresionismo, con una postura radical, un gran contraste y una inmensa pasión (que incluso llega al borde de la locura). El radicalismo se convierte en la esencia de la nueva música en general, tratando de evitar cualquier tipo de equilibrio clásico. La estética de Schönberg parece dirigirse contra la sociedad burguesa, contra la extrema superficialidad y la doble moral, contra la apariencia agradable, propugnando, sin embargo, la veracidad, el despertar de la sensibilidad y la participación activa.

Suelen diferenciarse tres períodos en el desarrollo de la técnica compositiva de Schönberg:

1º) Período tonal (1899-1907): Schönberg empieza a componer conforme a un estilo heredado del Romanticismo tardío. Adopta de R. Wagner el cromatismo, de gran expresividad, y la técnica de secuencias; de Brahms retoma la variedad en el contrapunto y la denominada “variación desarrollada”²⁴⁷. Entre las obras de esta época se encuentran: *Lieder de juventud* (Op. 1, 2, 3, 6, 8); Sexteto de cuerda *Noche transfigurada* (Op. 4, 1899), en un movimiento; *Gurrelieder* (1900-1911), para solistas, coro y orquesta; *Pelleas und Melisande* (Op. 5, 1903), poema sinfónico para orquesta; *Sinfonía de cámara para 15 instrumentos solistas en Mi mayor* (Op. 9, 1906); Cuarteto

²⁴⁷ Con el estreno de la Sinfonía nº1 (1876 en Karlsruhe bajo la dirección de O. Dessoff), Brahms realizó una decisiva aportación a la evolución del género. Brahms llevó a su técnica compositiva de la “variación desarrollada” la elaboración temática y motivica del desarrollo clásico de la sonata a lo largo de toda su estructura, con lo que surgió un tejido contrapuntístico armonioso y de enorme variedad tímbrica (Wagner y Liszt procedieron de manera semejante, pero la “secuencia modulante” de éstos es más extensa, más regular y de un efectismo mayor). Brahms llevó a la sinfonía no solamente la densa estructura de su música de cámara, sino también el profundo contenido sentimental y expresivo. De este modo enlaza de forma consciente con Beethoven (y no tanto con el sinfonismo romántico). Buscó ante todo una calidad musical que implicaba consciente e inconscientemente la existencia de una tradición histórica para mostrarse luego adecuada también para el desarrollo de la forma (Schönberg y la Modernidad).

de cuerda nº2 en fa sostenido menor (Op. 10, 1907-1908), con solo de soprano en el tercer movimiento²⁴⁸.

2º Período atonal (1908-1921): El empleo de la atonalidad, y el salto hacia ella fue resultado de la acuciante necesidad expresiva difícilmente posible sin la ruptura y quiebra de la tonalidad tradicional. También se produjo la “emancipación de la disonancia”: “Depende de la progresiva capacidad de análisis del oído para familiarizarse también con los armónicos más lejanos” (*Tratado de armonía*, 1911).

Las *Tres piezas para piano* Op. 11 (1909) son por completo atonales y absolutamente innovadoras. Los *quince Lieder de Stefan George* Op.15: *Buch der hängenden Gärten* (*Libro de los jardines colgantes*, 1908-1909), constituye el primer ciclo de lieder de la música expresionista, de composición desarrollada, repleto de imágenes de una gran inspiración poética, y que infringe “como nuevo ideal de forma y expresión... todas las barreras de una estética superada” (Schönberg, a propósito del estreno en 1910). Las *Cinco piezas para orquesta* Op.16 (1909) son cuadros de ambiente de forma libre como “la prosa de la música”, como afirmó Webern. La tercera de ellas introduce la “melodía de timbres”. Por otra parte, el monodrama *Erwartung* Op.17 (1909) refleja con una gran expresividad la búsqueda emprendida por un mujer para encontrar a su amante muerto. *Pierrot Lunaire* Op.21 (1912) incluye veintiún melodramas para recitadora y piano, flauta/piccolo, clarinete/clarinete bajo, violín/viola, violonchelo, en algunos de ellos con unas estructuras establecidas (cánones). El canto se torna declamación y gritos, y fue compuesto a modo de una melopea, obteniendo gran éxito. Entre 1908 y 1910 Schönberg desarrolló una producción pictórica que contó con setenta cuadros, la mayor parte de ellos retratos y visiones (exposición *Blauer Reiter*, 1910).

²⁴⁸ El último movimiento empieza con una “tonalidad oscilante”: sucesión S-D como “acordes aproximados” (la tónica cambia de manera constante), sin resolución, con fundamentales encubiertas. Después hay una libre combinación sonora. El texto expresa la novedad: la “libre atonalidad”; el ritmo se mantiene (casi clásico), así como la línea musical, la estructura, el fraseo...

3º) Período dodecafónico (1921-1951): El desarrollo de la técnica dodecafónica se produjo, en buena medida, debido al afán y al ansia de organización latente en Schönberg y sus contemporáneos. Como apoyo estructural introdujo grandes obras instrumentales (carentes de texto). La *Suite para piano* Op. 25 presenta la nueva escritura formal con plena madurez. La expresión y el carácter son libres. Como formas mayores destacan las *Variaciones para orquesta* Op. 31 (1926-1928) y la ópera *Moses und Aron* (1930-1932), con texto de Schönberg²⁴⁹. También *Un superviviente en Varsovia* Op. 46 (1947) pertenece a este período dodecafónico; con una música testimonial basada en vivencias directas, con un estremecedor realismo en su texto y su música, todo ello para orquesta, recitador y coro masculino.

La mayor repercusión de Schönberg se produjo tras su muerte, cuando la generación posterior descubrió realmente su música.

-Libros de Schönberg:

Harmonielehre (Tratado de Armonía), Viena, 1911 (3ª edic. aumentada, 1922)

Models for Beginners in Composition, Nueva York, 1942

Structural Functions of Harmony, Nueva York, 1954

Preliminary Exercises in Counterpoint, con prólogo de Leonard Stein, Londres, 1963

Fundamentals of Musical Composition, ed. Por Gerald Strang y Leonard Stein, Londres, 1965

Die Jakobsleiter (La escala de Jacob), Viena, 1917

Texte (Die glückliche Hand, Totentanz des Prinzipen, Réquiem, Die Jakobleiter), Viena, 1926

Der biblische Weg, drama (versión original alemana aún inédita), trad. al italiano, Milán, 1968

²⁴⁹ El acto III quedó inconcluso en su parte musical. Moisés, representante de la idea, vence y derrota a Aarón, el artista (interpretado por un cantante), pero se le agotan las posibilidades de expresarse. El final del fragmento presenta la imagen descendente del sonido que se desvanece.

Style und Idea, recopilación de artículos, conferencias y glosas, Nueva York, 1950

Briefe (Correspondencia), ed. por Erwin Stein, 1958

CRONOLOGÍA DE COMPOSICIONES Y FECHAS DE ESTRENOS

1894 Tres piezas para piano

1897 *Cuarteto de cuerda en re mayor* (estrenado en marzo de 1898 en Viena por el cuarteto Fitzner)

1897 *Dos lieder opus 1*

1899 *Cuarto lieder opus 2*. Sexteto de cuerda *La noche transfigurada opus 4* (estrenada el 18 de marzo de 1902 en Viena por el cuarteto Rosé y miembros de la Filarmonía de Viena)

1899-1903 *Gurrelieder* (estrenada el 23 de febrero de 1913 en Viena, por el coro de la Filarmonía; dir. por Franz Schreker)

1901 *Siete chansons (Brenttl-Lieder)*

1903 Poema sinfónico *Pelleas und Melisande opus 5* (estrenada el 26 de enero de 1905 en Viena, orquesta del Konzertverein, dir. por Schönberg)

1903-1905 *Ocho lieder opus 6*

1904 Seis lieder para orquesta opus 8 (estr. los números 2, 5 y 6 el 29 de enero de 1914 en Praga; sol. Hans Winkelmann, dir. Alexander von Zemlinsky)

1905 *Primer cuarteto de cuerda de re menor opus 7* (estr. el 5 de febrero de 1907 en Viena por el cuarteto Rosé)

1906 *Sinfonía de cámara en mi mayor opus 9* (estr. el 8 de febrero de 1907 en Viena por el cuarteto Rosé y la sección de viento de la Filarmonía de Viena)

1907 Dos baladas para voz cantada y piano *opus 12. Paz en la tierra*, para coro mixto y capella *opus 13* (estr. el 9 de diciembre de 1911 en Viena por el coro de la Filarmónica)

1907-1908 *Segundo cuarteto de cuerda en fa sostenido menor, opus 10* (estr. el 21 de diciembre de 1908 en Viena por el cuarteto Rosé y María Gutheil-Schoder, sopr.). Dos *lieder opus 14*.

1908-1909 Quince *lieder* sobre los textos de Stefan George *opus 15* (estr. el 14 de enero de 1910 en Viena con Martha Winternitz-Dorda)

1909 *Tres piezas para piano opus 11* (estr. el 14 de enero de 1910 en Viena por Etta Werdoff)

1909 Cinco piezas para orquesta *opus 16* (estr. el 3 de septiembre de 1912 en Londres por Sir Henry Wood). *La espera*, monodrama *opus 17* (estr. el 6 de junio de 1924 en Praga por el Neues Deutsches Theater, con Marie Gutheil-Schoder, dir. Alexander von Zemlinsky)

1910 Tres piezas para orquesta de cámara (inconcluso) (estr. el 10 de octubre de 1957 en Berlín por miembros de la Filarmonía de Berlín)

1911 Seis piezas breves para piano *opus 19* (estr. el 4 de febrero de 1912 en Berlín por Louis Closson)

1911 “Herzgewächse”, para soprano, celesta, arpa y armonium, *opus 20*.

1912 *Pierrot Lunaire*, 21 melodrama *opus 21* (estr. el 16 de octubre de 1912 en Berlín con Albertine Zehme, dir. Schönberg)

1913 *La mano venturosa*, drama con música *opus 18* (estr. el 14 de octubre de 1924 en Viena, por la Volksoper; dir. Fritz Stiedry, dir. teatral Josef Turnau)

1913-1916 Cuatro *lieder* para orquesta *opus 22* (estr. el 21 de febrero de 1932 en Frankfurt a.M., con Hertha Reinecke, dir. Hans Rosbaud)

1917-1922 *La escala de Jacob*, oratorio (inconcluso), estr. del comienzo el 12 de enero de 1958 en Hamburgo, dir. Hans Rosbaud; de la obra completa el 16 de junio de 1961 en Viena, dir. Rafael Kubelik)

1920-1923 Cinco piezas para piano *opus 23* (estr. de 1 y 2 el 9 de octubre de 1920 en Viena por Eduard Steuermann). *Serenata opus 24* (estr. el 20 de julio de 1924 en Donaueschingen, dir. Schönberg)

1921 *Suite para piano opus 25*

1922 Dos preludios corales de J.S. Bach adaptados para orquesta (estr. el 7 de diciembre de 1922 en Nueva York, dir. Joseph Stransky)

1923-1924 *Quinteto de viento opus 26* (13 de septiembre de 1924, Viena dir. Felix Greissle)

1924-1926 *Suite para piano, tres instrumentos de madera y tres de cuerda opus 29* (estr. el 15 de diciembre de 1927, París, dir. Schönberg)

1925 Cuatro piezas para coro mixto *opus 27*. Tres sátiras para coro mixto *opus 28*

1925-1926 Apéndice a *opus 28*

1926-1928 *Variaciones para orquesta opus 31* (estr. 2 de diciembre de 1928 en Berlín, dir. Whilhem Furtwängler. Filarmónica de Berlín)

1927 *Tercer cuarteto de cuerda opus 30* (estr. el 19 de septiembre de 1927 en Viena, cuarteto Kolisch)

1928 *Preludio y fuga en mi bemol mayor* de J.S. Bach adaptado para orquesta (estr. 10 de noviembre de 1929 en Viena, dir. Anton von Webern). *Pieza para piano opus 33a* (estr. 30 de enero de 1931 en Hamburgo, por Else C. Kraus). Tres *volkslieder* alemanes (siglos XV y XVI) adaptados para coro mixto a capella.

1928-1929 *De hoy a mañana*, ópera en un acto *opus 32* (estr. el 1 de febrero de 1930 en Frankfurt a.M., Opernhaus; dir. Hans Wilhelm Steinberg; dir. teatral Herbert Graf)

1929 Cuatro *volkslieder* alemanes (siglos XV y XVI) adaptados para voz cantada y piano.

1929-1930 *Música de acompañamiento para una escena de juegos de luces opus 34* (estr. el 6 de noviembre de 1930 en Berlín; dir. Otto Klemperer)

1929-1930 Seis piezas para coro masculino *opus 35* (estr. n^o4, “Glück”, el 3 de noviembre de 1929 en el Berliner Rundfunk por el cuarteto Erwin Lendvai: las cinco restantes el 29 de noviembre de 1931 en Frankfurt, Südwestdeutscher Rundfunk, 13, cuarteto del Arbeiter-Gesangverein “Vorwärts”, Hanau; dir. Franz Schmitt)

1931 *Pieza para piano opus 33b*

1930-1932 *Moisés y Aarón*, ópera en tres actos (estr. de la “Danza del becerro de oro”, el 2 de julio de 1951 en Darmstadt, dir. Hermann Scherchen; de los dos actos completos, ejecución concertante el 12 de marzo de 1954 en Hamburgo, dir. Hans Rosbaud; puesta en escena el 6 de junio de 1957 en Zurc, Stadttheater, dir. Hans Rosbaud, dir. teatral Karl Heinz Krahl)

1932-1933 *Concierto para violoncello y orquesta, sobre el Concierto para cembalo en re mayor* de Georg Matthias Monn (estr. 7 de diciembre de 1935 en Londres, con Emmanuel Feurmann)

1933 Tres *lieder* sobre textos de Jacob Haringer *opus 48* (estr. 5 de junio de 1934 en Praga, por el cuarteto Kolisch, dir. K.B. Jiráček)

1934 *Suite para orquesta de cuerda* (estr. 18 de mayo de 1935 en Los Ángeles; dir. Otto Klemperer)

1934-1936 *Concierto para violín y orquesta opus 36* (estr. 6 de diciembre de 1940, sol. Louis Krasner; dir. Leopold Stokovsky)

1936 *Cuarto cuarteto de cuerda opus 37* (estr. 9 de enero de 1937 en Los Ángeles por el cuarteto Kolisch)

1937 Orquestación del *Cuarteto con piano en sol menor* de Brahms *opus 25* (estr. el 7 de mayo de 1938 en Los Ángeles; dir. Otto Klemperer)

1938 “Kol Nidre” para recitador, coro mixto y orquesta *opus 39* (estr. 4 de octubre de 1938 en Los Ángeles, dir. Schönberg)

1939 *Segunda sinfonía de cámara opus 38*, comenzada en 1906 (estr. 15 de diciembre de 1940 en Nueva York; dir. Franz Stiedry)

1941 *Variations on a Recitative* para órgano *opus 40* (estr. 10 de abril de 1944 en Nueva York, Carl Weinrich)

1942 *Oda a Napoleón*, para recitador, piano y cuarteto de cuerda *opus 41* (estr. 24 de noviembre de 1944 en Nueva York; dir. Arthur Rodzinsky)

1942 *Concierto para piano y orquesta opus 42* (estr. 6 de febrero de 1944 en Nueva York, por Ed. Steuermann; dir. Leopold Stokowsky)

1943 *Tema y variaciones para banda de instrumentos de viento* (también versión por orquesta *opus 43 a y b* (estr. 20 de octubre de 1944 en Boston; dir. Sergei Kussewitzsky)

1945 *Preludio para orquesta y coro mixto opus 44* (estr. 18 de noviembre de 1945 en Los Ángeles; dir. Werner Janssen)

1946 *Trío de cuerda opus 45* (estr. mayo 1947 en Cambridge Mass.)

1947 *Un superviviente de Varsovia*, para recitador, coro masculino y orquesta *opus 46* (estr. 1948 en Albuquerque; dir. Kurt Frederick)

1948 *Tres volkslieder* para coro mixto a capella *opus 49*

1949 *Fantasia para violín con acompañamiento de piano opus 47* (estr. 13 de septiembre de 1949 en Los Ángeles, Adolf Koldofsky, Leonard Stein)

1949 *Tres veces mil años*, para coro mixto a capella *opus 50 a* (estr. 29 de octubre de 1949 en Fylkingen, dir. Eric Ericson)

1950 *De profundis* para coro mixto a capella *opus 50 b* (estr. 29 de enero de 1954 en Colonia; dir. Bernhard Zimmermann)

1950 *Salmo moderno* (texto propio) para coro mixto, recitador y orquesta (inconcluso) *opus 50 c* (estr. 29 de mayo de 1956 en Colonia; dir. Nino Sanzogno)

TÉRMINOS CLAVE ALEMANES EN LA CONCEPCIÓN MUSICAL DE A. SCHÖNBERG

-harmonisches Band: literalmente, enlace o nexo armónico, aunque su supuesto material sería nota común.

-Vertauschung: enlace de un grado con el mismo grado de inversión; cambio.

-das Melodischen: literalmente significa “lo melódico”, pero en el contexto musical a menudo se traduce como “la melódica”, para equipararlo con la familia correspondiente: la rítmica, la dinámica, etc.

-Ornamentik: estudio de los ornamentos (ornamentística).

-Wechselnote: nota de cambio, o nota cambiata. Aunque también se traduce como nota de adorno o de ornamento.

-böse Sieben: “mala séptima”, la que resuelve en octava, séptima defectuosa.

-Grundton: es la fundamental del acorde. Pero también es el sonido básico de una tonalidad, es decir, la tónica (la palabra Tonika alemana apenas es utilizada por Schönberg)

-künstlicher Leitton: la sensible obtenida artificialmente, por ejemplo la de las dominantes secundarias: sensible artificial.

-tonartmässig ausführen: cuando la dominante, por ejemplo en algunas modulaciones por conversión de la dominante, cobra un valor casi de tónica: conducir autotonalmente.

-Erniedrigung: descenso de semitono: rebajamiento.

-Erhöhung: ascenso de semitono: elevación.

-Zusammenklang: complejo sonoro vertical, no necesariamente un acorde.

-Wendepunkt: las notas alteradas de la escala del modo menor en cuanto que han de ser resueltas según movimientos obligatorios: sonido de resolución obligada o sonido obligado.

-Ausgangstonart: tonalidad de la que se parte: tonalidad de partida.

-Zieltonart: tonalidad a la que se llega: tonalidad arribata.

-Zwischentonart: tonalidad puente, en la modulación: tonalidad intermedia.

-Zerlegung: descomposición de una modulación pasando por varias tonalidades intermedias: fragmentación.

-Befestigung auf der Dominante: consolidación de la dominante.

-Verweilen auf der Dominante: detención sobre la dominante, manteniendo el sonido en una voz superior: extensión (o estabilización) de la dominante.

-neutraler Akkord: el que no decide sobre la tonalidad: acorde neutro.

-Umdeutung: el acorde puede ser interpretado como perteneciente a una tonalidad u otra: interpretación diversa.

-Wechseldominante: dominante de cambio, dominante secundaria sobre el II grado, es decir, dominante de la dominante.

-zufällige Harmoniebildungen: armonías originadas por notas extrañas: formaciones armónicas casuales.

-zufällige Zusammenklänge: sonoridades casuales, complejos verticales originados por notas extrañas.

-zufällige Akkorde: acordes casuales.

-Ton: sonido.

-Bewegung: en Schönberg constituye uno de sus conceptos clave, que ha de ser traducido como movimiento.

-auffallend: descendente. Se refiere a la dirección de un intervalo, aunque en el caso de Schönberg lo refiere a las sucesiones, con el sentido de débil. Para los intervalos Schönberg utiliza: “abwärts” (hacia abajo); “steigend” (ascendente, para las sucesiones fuertes); “aufwärts” (hacia arriba).

-Verwandung der Dominante: en una modulación, la dominante de la tonalidad de partida se transforma en dominante de la tonalidad de llegada, como V grado de la tonalidad menor homónima: conversión de la dominante.

-vagierende Akkorde: acordes que sólo se determinan por el contexto en cuanto a la tonalidad, como el de séptima disminuida: acordes errantes.

-Nebendominante: es un acorde de dominante construido sobre otros grados, a imitación de la dominante de la dominante: dominante secundaria.

-schwebende Tonalität: tonalidad indecisa o indefinida: tonalidad fluctuante.

-aufgehobene Tonalität: tonalidad interrumpida, perdida: tonalidad suspendida.

-Klangfarbenmelodie: melodía de timbres.

GLOSARIO DE TÉRMINOS QUE APARECEN EN UNA PARTITURA

Abwechselndes, Chorisches Atmen: Alternante. Respiración coral.

Adagio: Lento, pausadamente.

Ad libitum (ad lib): A la elección del intérprete.

Am Griffbrett: en el mango.

Am Steg: sobre el puente.

Andante: en un tiempo moderadamente lento (entre adagio y allegretto).

An der Spitze: en la punta.

À partir du 4me temps: desde la cuarta parte del compás.

Assai: muy.

Ausklingen lassen: dejar vibrar.

Äusserst: extremadamente.

Avec la main: con la mano.

Battute (batt): ritmo.

Begleitend: acompañante.

Ben: muy.

Betont: acentuado.

Bewegt: agitado.

Bocca chiusa: boca cerrada.

Breiter: más amplio.

Chiaro: claro, evidente.

Col legno: con la madera.

Come sopra: como antes.

Comme un cri: como un llanto.

Con slancio: con garbo.

Conda: cuerda.

Court: corto.

Cuivré: metálico.

Dämpfer: con sordina.

Dans un sentiment sour et tumultueux: con sentimiento sordo y tumultuoso.

Deciso: decidido.

Deurlich: claro.

Divisi (div.): dividido.

Doppio: doble.

Durch Flag. erzeugen: producido con armónicos.

En debors: sacar fuera.

Etwas: algo.

Étoufée: parado.

Fliessend: fluido.

Flüchtig: que escapa.

Flatterzunge (flttzg): Frulatti.

Fortsetzend: continuo.

Frapper: ataque.

Frottées l'une contre l'autre: frotado uno contra otro.

Frotter rudement la membrane: frotar la membrana fuertemente.

Avec la pousse: con el pulgar.

Fuoco: fuerza.

Gemächlich: suave, lento, confortable.

Geschlagen: golpeado.

Geschwind: rápido.

Gestopt: parado.

Gestrichen: con el arco.

Gewöhnlich: usual.

Giovale: jovial.

Haletantes: jadeando.

Heftiger: más fuerte.

Hervortreten: sacar fuera.

Hurlant: clamoroso.

Immer: siempre.

Klingt: sonidos.

Kurz: corto.

Laissez: dejado.

Langsam: lento.

Lebhaft: vivo.

Loco: vuelta.

Lourd: pesado.

L.v.: dejar vibrar.

Ma: pero.

Mässig: moderado.

M.d.: mano derecha.

Meno: menos.

Mesto: triste.

M.g., o M.s.: mano izquierda.

Mit: con.

Mit dünnen Metallstab: con una varilla fina.

Mit Ton: con estilo.

Molto: mucho.

Morendo: muriendo.

Mosso: rápido.

Niente: nada.

Noch: aún.

Notiert: anotado.

Offen, Ouvert: abierto.

Ogni suono: cada sonido.

Ohne: sin.

Pedalton: nota pedal.

Per: por, a través de.

Piqué: staccato.

Più: más.

Plötzlich: de repente.

Portamento: movimiento continuo de una nota a otra.

Presto: a un tiempo muy rápido.

Rasch: rápido.

Rebord: borde.

Rubiger: calmado.

Saite: cuerda.

Schallrichter hoch: campanas.

Schliesslich: finalmente.

Schnell: rápido.

Secouer: para agitar.

Serré: presionado.

Sehr: muy.

S'éteindre: que se extingue.

Semplice: simple.

Senza: sin.

Sourdement: con sordina.

Spring. Bog: botar el arco.

Steigernd: intensificado.

Stesso: igual.

Stets weich, ohne Akzent einsetzen: siempre suave, sin acentos.

Stretto: aumentando la velocidad (en una sección conclusiva de una obra o fugada).

Sul ponticello: en el puente.

Tacet: en silencio.

Tornare: vuelta.

Très: muy.

Troppo: demasiado.

Verlöschend: muriendo.

Vibrer: vibrado.

Viel: mucho.

Voll: lleno.

Vuota: abierto, vacío.

Weicher Filzschlegel: baqueta suave.

Wenig: pequeño.

Wieder: otra vez.

Zart: delicadamente.

Zeitmass: tempo.

Ziemlich: bastante.

Zu: demasiado.

Zurückhaltend: disminuir la velocidad.

Zurückkehren: vuelta.

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DE ALBAN BERG

Alban Berg, nacido en Viena en 1885 (9-2-1885), lugar en el que falleció en 1935 (24-12-1935), fue alumno de Schönberg entre 1904 y 1910. Berg logró vincular la refinada estructura artística con los más sutiles matices de composición y con una magnífica embriaguez sonora. La naturalidad en el fraseo de sus melodías, la orgánica vitalidad de sus ritmos y la suavidad de sus armonías atonales hicieron que la música de A. Berg fuera más accesible.

1º) Periodo tonal: en el que compuso lieder de juventud postrománticos, entre los que destacan los *7 Frühe Lieder* (1907-1908) y los *Storm-Lieder* (1907-1925).

2º) Periodo de libre atonalidad: destaca la *Sonata para piano* Op.1 (1907-1908), *4 Lieder* Op.2 (1908-1909), *Cuarteto de cuerda* Op.3 (1909-1910); *5 Lieder con orquesta* Op.4 (1912), *4 Piezas para clarinete y piano* Op.5 (1913), *3 Piezas para orquesta* Op.6 (1914), *Wozzeck* Op.7 (1917-1921, estrenada en Berlín en 1925), *Concierto de cámara para violín, piano y trece instrumentos de viento* (1923-1925).

3º) Periodo final: Berg comienza a tomar elementos del dodecafonismo. A este periodo pertenecen la *Suite lírica para cuarteto de cuerda* (1925-1926); la ópera *Lulú* (1928-1935), basada en *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* de Wedekind; el acto III sólo en esbozo (completado por F. Cerha, estrenado en 1979); *El vino*, aria de concierto para soprano y orquesta (1929). El *Concierto para violín* (1935) fue compuesto en

memoria de Manon, hija de Alma Mahler y W. Gropius, que murió a la temprana edad de 18 años de poliomielitis en 1935.

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DE ANTON VON WEBERN

Nacido en Viena en 1883 y fallecido en Mittersill (Salzburgo) en 1945. Desde 1902 a 1906 estudió musicología en Viena, con G. Adler, y en 1906 presentó su tesis sobre H. Isaac. Fue alumno de Schönberg entre 1904 y 1908, y después director de orquesta en teatros de Viena, Teplitz, Danzig, Stettin y Praga. Desde 1918 se estableció en Viena como director de orquesta, y hasta 1922 formó parte de la “Sociedad Privada de Conciertos” de Schönberg. Entre 1922 y 1934 dio conciertos sinfónicos para trabajadores, y a partir de 1923 formó parte de la “Sociedad Coral de Trabajadores”, quedando alejado de todo cargo público a partir de 1934.

La música de Webern tiende hacia la brevedad propia de los aforismos, en particular en su periodo de libre atonalidad. Esto aparece claramente ejemplificado en las Piezas Op. 9 y Op. 11, en las que también destaca la extremada intensidad y solidez musicales. Esa tendencia a la brevedad se extiende a su obra musical como tal, no hay adornos, modulaciones, repeticiones ni una base armónica a la que se añadan otras notas secundarias, todo resulta esencial y está determinado por el carácter personal, por el espíritu de la época y por la situación histórica del material musical, que representa una selección del material acústico general según el sistema musical del momento histórico, que representaba para él, como afirmó Adorno, el “espíritu sedimentario”. A partir del Op. 20, Webern adoptó la técnica serial de Schönberg, aunque sus series no son ya solamente el material para los temas y motivos, sino que ellas mismas adquieren

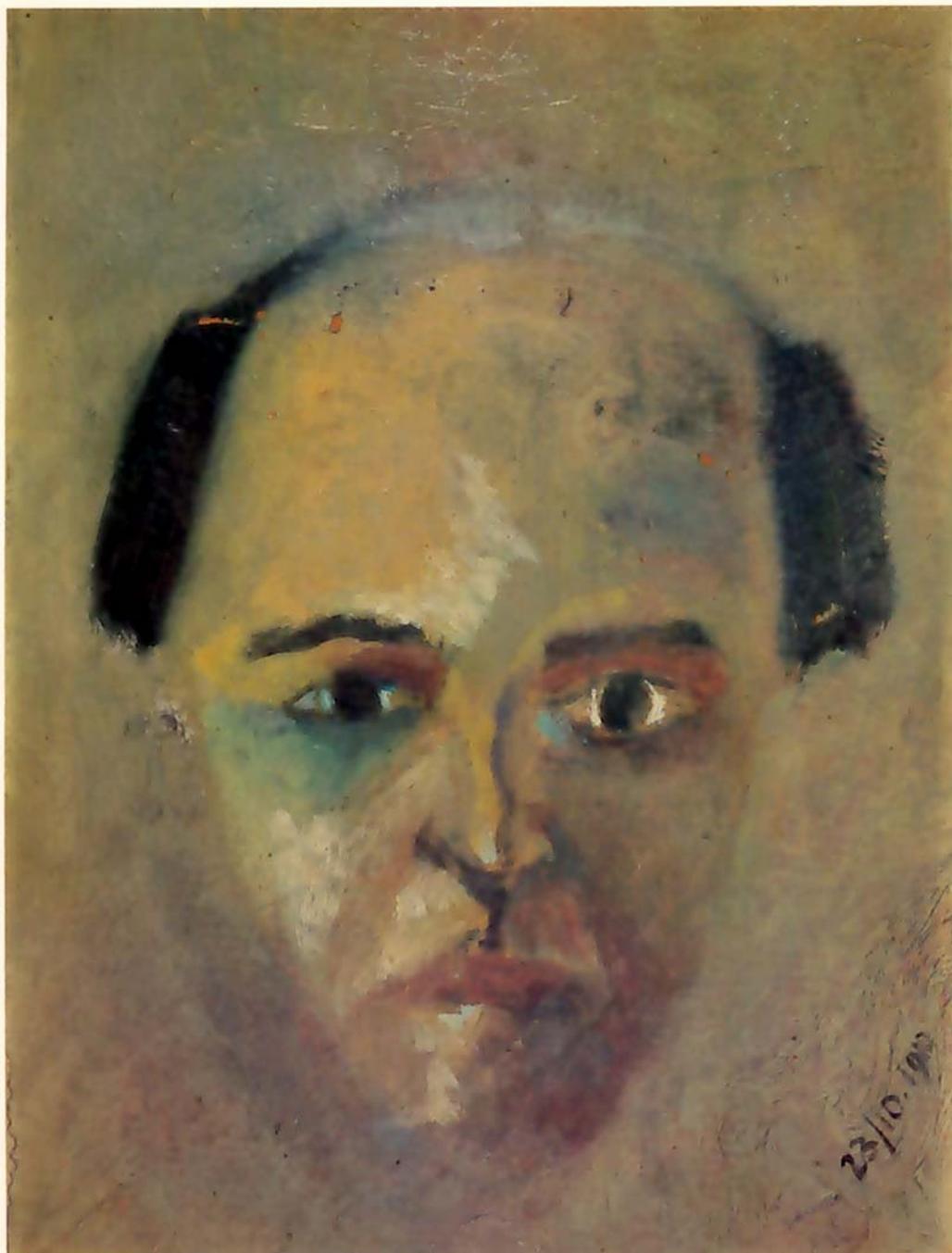
carácter de motivo y determinan la obra. En el *Szcherzo* del Op. 27 redujo la estructura a contrastes en forma de puntos con una misteriosa fantasía, con una dinámica en forma de series y una alternancia de registros que apuntan en dirección a la música serial. Los trabajos de Webern estuvieron presididos por una transparente claridad que reside en la elaboración racional y en la especial intuición musical. Su búsqueda constante de relaciones pone de manifiesto su enorme capacidad de contemplación y de concentración.

Entre sus obras más importantes se encuentran las que pertenecen al periodo tonal (*Passacaglia* Op.1, 1908, para orquesta; *Entflieht auf leichten Kähnen* Op.2, 1908, para coro a capella), las pertenecientes al periodo de la libre atonalidad (*5 Lieder* Op.3, 1907-1908; *6 Piezas para orquesta* Op.6, 1909-1910; *6 Bagatelas para cuarteto de cuerda* Op.9, 1913; *5 Piezas para orquesta* Op.10, 1911-1913, Op.11; *Lieder* Op.12-16), y las obras del periodo dodecafónico (*Trio de cuerda* Op.20, 1927; *Variaciones para piano* Op.27, 1936; *Cuarteto de cuerda* Op.28, 1937-1938; *Variaciones para orquesta* Op.30, 1940; *Cantata n°2* para soprano, coro y orquesta Op.31, 1941-1943; Adaptación del *Ricercare* a 6 voces de la *Ofrenda musical* de J.S. Bach, 1935; *El camino hacia la nueva música*, conferencias, 1932-1933, publicadas por W. Reich).

SCHÖNBERG EN IMÁGENES

La vida, la obra y el contexto histórico de Arnold Schönberg constituyen una unidad inseparable. Hablar del hombre, en este caso, significa interpretar y percibir los numerosos lazos que vinculan y entretajan su vida con su entorno ya no sólo artístico,

sino también político, económico y religioso, y significa también reconocer en su obra musical, literaria y pictórica, el reflejo de esa trama.



30. Arnold Schoenberg: *Green Self-Portrait*, 1910
Oil on wood, 33×24cm. Dated at lower right: 23 October 1910. Arnold Schoenberg
Institute, Los Angeles

AKADEMISCHER VERBAND FÜR LITERATUR UND
MUSIK IN WIEN

Montag, den 31. März 1913, $\frac{1}{8}$ 8 Uhr abends
im grossen Musikvereinssaal

ORCHESTER-KONZERT

Dirigent: ARNOLD SCHÖNBERG

Orchester des Wiener Konzertvereins

Gesang: A. Boruttau, Margarete Bum, Maria Freund

1. ANTON VON WEBERN: Sechs Stücke für Orchester
op. 4*
2. ALEXANDER VON ZEMLINSKY: Vier Orchesterlieder
nach Gedichten von Maeterlinck
Margarete Bum
3. ARNOLD SCHÖNBERG: Kammer-symphonie op. 9 in
einem Satz
4. ALBAN BERG: Zwei Orchesterlieder nach Ansicht-
kartentexten von Peter Altenberg (aus einem Zyklus)
Alfred J. Boruttau
5. GUSTAV MAHLER: Kindertotenlieder*
Maria Freund

* Die einzelnen Teile bilden ein einheitliches Ganzes und es muss daher die
Kontinuität (auch durch Hintanhaltung von Beifallsbezeugungen u. dgl.) aufrecht
erhalten werden.

==== PREIS DES PROGRAMMES 30 HELLER ====

MOSES UND ARON
 OPER VON ARNOLD SCHÖNBERG

Uraufführung

Moses Hans Herbert Fiedler
 Aron Helmut Krebs
 Ein Mädchen Ilona Steingruber-Wildgans
 Ein Jüngling Helmut Kretschmar
 Ein Mann Horst Günter
 Ein Priester und Ephraimit Hermann Rieth
 Eine Kranke Ursula Zollenkopf

Vier Jungfrauen

Dorothea Förster-Georgi, Karla Maria Pfeiffer-Düring
 Annemarie Tamm, Charlotte Betcke

Sechs Stimmen aus dem Orchester

Dorothea Förster-Georgi, Maria Hüger, Ursula Zollenkopf
 Hartwig Stückmann, Horst Sellentin, Ernst-Max Lühr

Stimme aus dem Dornbusch

Der Chor der Hamburger Staatlichen Hochschule für Musik
 Einstudierung Adolf Detel

Die Ältesten, Jünglinge, Greise, Bettler und Bettlerinnen
 Stammesfürsten, mehrere ältere Frauen, Volk

Der Chor des NWDR Köln

Einstudierung Bernhard Zimmermann und Otto Maier

Der Chor des NWDR Hamburg

Einstudierung Max Thurn und Otto Franze

Das Sinfonieorchester des NWDR Hamburg

Leitung Hans Rosbaud

Moisés y Aarón. Programa del estreno mundial en la Musikballe de Hamburgo, 12 de marzo de 1954.

THE ANGLO-AUSTRIAN MUSIC SOCIETY

Patrons: THE EARL and COUNTESS OF HAREWOOD.
Presidents: SIR ADRIAN BOULT, PROF. BRUNO WALTER.

**SCHOENBERG
MEMORIAL CONCERT**

PROGRAMME:

STRING QUARTET No. 4, Op. 37
PETER GIBBS QUARTET

THREE SONGS, Op. 48
(WORLD PREMIERE)
ANNE WOOD, *Contralto*. PETER STADLEN, *Piano*

SUITE FOR SEVEN INSTRUMENTS, Op. 29
*(FIRST PERFORMANCE OF COMPOSER'S VERSION FOR
FLUTE, CLARINET, BASSOON, STRINGS AND PIANO)*
L.S.O. CHAMBER ENSEMBLE
directed from the piano by PETER STADLEN

THURSDAY, JUNE 5th, at 7.30
WIGMORE HALL, Wigmore Street, W.1

TICKETS - 9s., 6s. and 3s. (unreserved)
Obtainable from: WIGMORE HALL Box Office (WEL 2141)
usual Agents, and
ANGLO-AUSTRIAN MUSIC SOCIETY. (WES 9003)

THE SECRETARY, ANGLO-AUSTRIAN MUSIC SOCIETY,
139 KENSINGTON HIGH STREET, W.8

*Please send tickets at _____ for the Schoenberg Memorial
Concert at the Wigmore Hall on June 5th.*

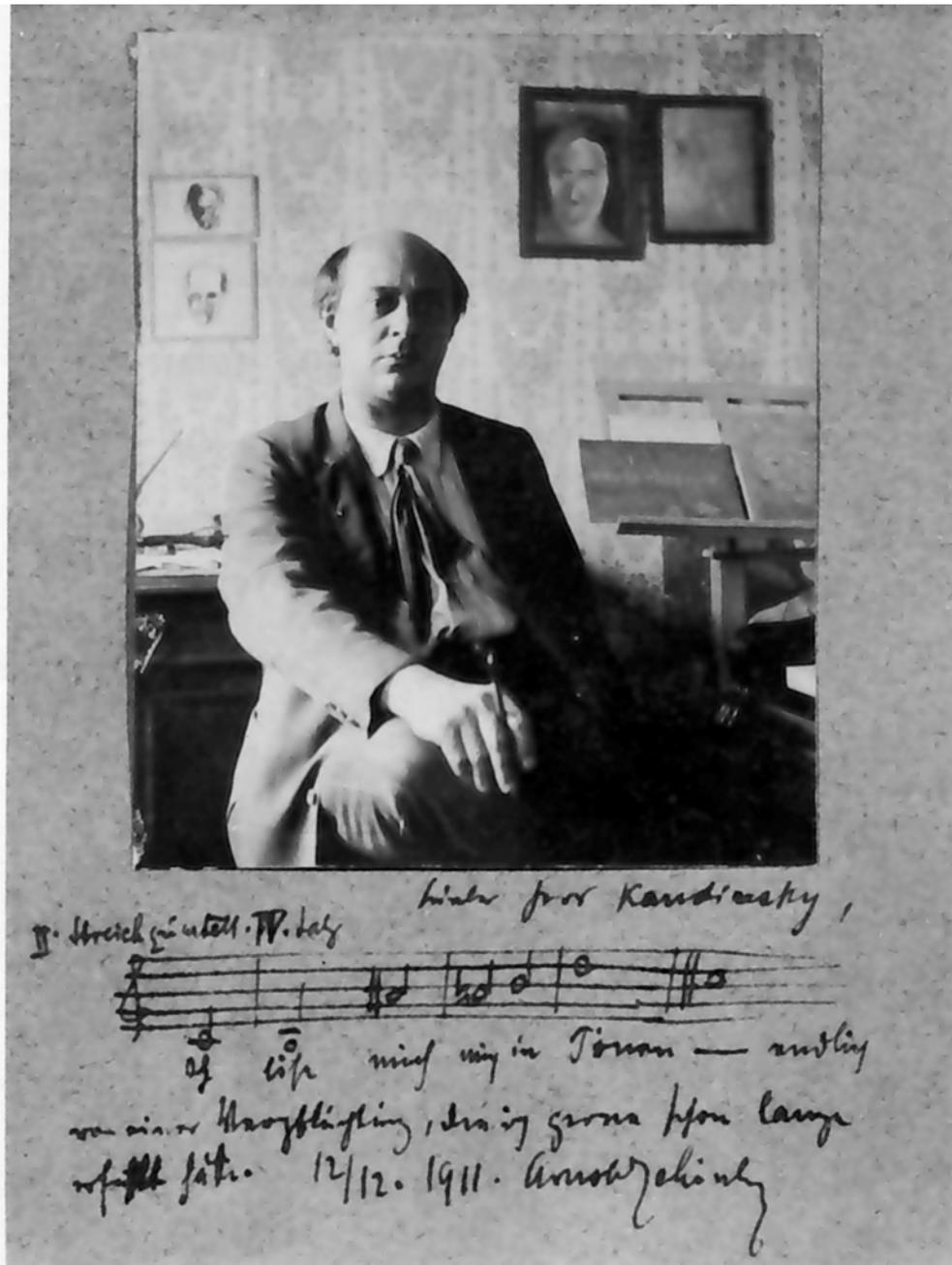
Enclosed find £ _____ s. _____ d. (Cash Cheque P.O.)

Name BLOCK LETTERS

Address BLOCK LETTERS

Please enclose Stamped and Addressed Envelope with your order.

Programa del concierto dedicado a Schönberg en Londres el 5 de junio de 1952



1. Arnold Schoenberg, before 1911, with dedication to Kandinsky:
 Dear Mr Kandinsky, I am discharging in musical tones an obligation I have long wished to fulfill.
 12 December 1911 Arnold Schoenberg

LA NOTACIÓN MUSICAL: UN PEQUEÑO RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA

La introducción de innovaciones en el siglo XX alteró gran parte de las características básicas de la música occidental que empezaron a tomar forma en el siglo XI²⁵⁰.

La composición, entendida como una obra musical al margen de cualquier ejecución particular, deja lugar a la improvisación controlada. Los principios de orden también cambian, e incluso, en el ámbito de la indeterminación total, cesa de existir.

En lo que respecta a la notación, en el siglo XX, la partitura deja de ser una serie de instrucciones definida y definitiva, y el intérprete ya no media entre el público y el compositor, sino que él mismo se convierte en compositor, a la par que la diferencia y el espacio entre músico y oyente se simplifican.

La gradual ruptura que se llevó a cabo ya a finales del siglo XX en el lenguaje musical, la eliminación de un punto de referencia o “centro” tonal o de otro tipo que propiciara un enfoque fijo, permitió que la música pudiera evolucionar como un ámbito de actividad libre e ilimitado, en el que todo recurso compositivo y concepción estética fuera posible. Esto ha fomentado un pluralismo en la música contemporánea no sólo desde el punto de vista estético y geográfico (diferentes estilos de música procedentes de diferentes países), sino también histórico (que abarca diferentes épocas cronológicas)²⁵¹. De este modo, se percibe cómo el concepto de cultura musical ha de ser redefinido de manera fundamental para que adquiera un alcance espacial y temporal

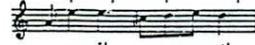
²⁵⁰ A lo largo del siglo XI, la composición fue sustituyendo a la improvisación en cuanto a manera de crear obras musicales. Una obra podía enseñarse y transmitirse de forma oral y verse sujeta a determinadas alteraciones en el transcurso de su transmisión, pero la introducción de la notación musical permitió que la música fuera escrita de manera definitiva. La polifonía comenzó a sustituir a la monofonía, y la música se estructuró conforme a unos principios de ordenamiento, como las normas que regían el ritmo y la consonancia, que dieron lugar a sistemas y tratados.

²⁵¹ Los motetes medievales, los madrigales renacentistas y el canto gregoriano, son tres ejemplos que forman parte de la vida musical contemporánea en tanto que se escuchan como música que fuera propia de la época contemporánea.

en el que los compositores encuentren un depósito de posibilidades técnicas y estilísticas que poder combinar para realizar sus obras (de ahí los cambios de orientación técnica, e incluso estética, que en ocasiones se perciben de una composición a otra). Así, todo dogmatismo en lo que respecta al “estilo musical”, carece de sentido; la música se ha convertido en una esfera que abarca todas las músicas que han existido a lo largo de la historia, y refleja el carácter fragmentario del mundo en el que se desarrolla, coexisten multiplicidad de estilos diferentes dentro de un estado fluctuante y dinámico. La música es la expresión del espíritu general de una época.

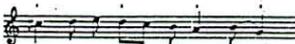
Epitaph of Seikilos
Tomb stele, Tralles, Asia Minor,
ca. second century B. C.

2

Musical notes 

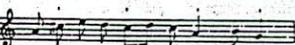
Musical notes C Z̄ Z̄̄ κ ι ζ ῑ
Ἵσον ζῆς φεῦ -- νου

1. Text rhythm S L L L L
Musical rhythm S L L+S S S S L+S

Musical notes 

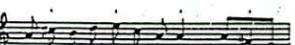
Musical notes K̄ ι ζ̄ ῑ κ ο̄ ο̄ φ̄
μηδὲν ὀλ-ως σὸ λυ-ποῦ.

2. Text rhythm L S S L D D L
Musical rhythm L S S SS S L S+L

Musical notes 

Musical notes C κ ζ ῑ κ ῑ κ ο̄ φ̄
πρὸς ὀλίγον ἐ-στὶ τὸ ζῆν,

3. Text rhythm S S D S L D S L
Musical rhythm S S S S SS S L S+L

Musical notes 

Musical notes C κ ο ῑ ζ̄ κ C̄ C̄ C̄ X̄
τὸ τέλος ὀχρόνος ἀπαι-τεῦ.

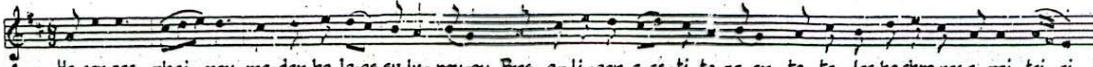
4. Text rhythm S S S C S S D L L
Musical rhythm S S S S S S L S+L

D = dichronic syllable I = possible position of the thesis
S = short syllable C = common syllable L =

As long as you live, be lighthearted. Let nothing trouble you.
Life is only too short, and time takes its toll.

c. Seikilos Song

1st century A

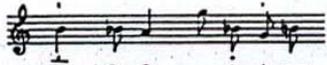


Ἵσον ζῆς φεῦ -- νου, μηδὲν ὀλ-ως σὸ λυ-ποῦ. Πρὸς ὀλίγον ἐ-στὶ τὸ ζῆν, τὸ τε-λος ὀχρόνος ἀπαι-τεῖ-ει.

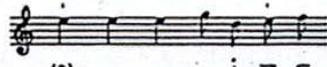


EURIPIDES (CA. 485–CA. 406 B. C.)
Orestes (408 B. C.), *Stasimon* chorus,
 fragment, lines 338–44.
 Music by Euripides (?). Papyrus (ca. 200 B. C.)

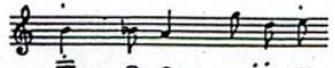
1

Musical notes 
 Π P C P φ Π

1. Text rhythm κατολοφύ-ρομαι ἰματέρος [αἶμα σᾶς
 D S S D S L | D S S L D D
 Musical rhythm L S L | S S S

Musical notes 
 (?)- i z e

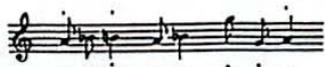
2. Text rhythm ὄσ' ἀναβα]κχεύει ἰὸ μέγας [ὄλβος οὐ
 S D D L L L | S S D L S L
 Musical rhythm L L L | S S S

Musical notes 
 Π P C i z

3. Text rhythm μόνυμο]ς ἐμ βροτοῦς ἰ ἀνὰ [δὲ λαῦφος ὡς
 S D S L(S*) S L | D D S L S L
 Musical rhythm L S L | S S

2

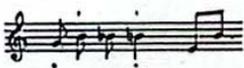
Euripides, *Orestes*, *Stasimon* chorus

Musical notes 
C P Π C P ḷ φ C -

4. Text rhythm τὴ]ς ἀκάτου θεᾶς τινά[ξας δαίμων
D D D L SL | D L L L L

Musical rhythm S S L SL | S L

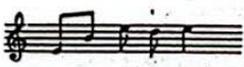
5.

Musical notes 
φ Π P Π

Text rhythm κατέκλυσεν γῆν ἔ[εινῶν
D C D S | L L

Musical rhythm S S S L γ S S |

6.

Musical notes 
Z ḷ Z

Text rhythm κόνω]ν γῆν ὡς κόνι[ου
S L | L L L

Musical rhythm γ S S | S S L

7.

Musical notes . ḷ P Z

[text uncertain]

*on the special function of the mu in syllabic quantity, see Aristides Quintilianus 1.21.

D = dichronic syllable | = possible position of the thesis
S = short syllable
L = long syllable
C = common syllable

You wild goddesses who dart across the skies seeking vengeance for murder, we implore you to free Agamemnon's son from his raging fury. . . . We grieve for this boy. Happiness is brief among mortals. Sorrow and anguish sweep down on it like a swift gust of wind on a sloop, and it sinks under the tossing seas.

1.- ECCE EGO VIAM. Responsorio. S3, 15 - S4, 85 - A56, 24

He aquí que entro en el camino de toda carne, para dormir con mis padres y ya no existiré más. Acuérdate de mí, Señor, en tu reino.

VI. Los días que he peregrinado en la tierra son pocos y malos; y no llegaron hasta los días de mis padres. Acuérdate de mí, Señor, en tu reino.

S4. fol. 85

unum meo corpore saluatiuncos p[er]t[er]o. dicitur h[ic] e[st]
 ecce ego uiuam unum u[er]e carnis
 in p[er]t[er]o sum u[er]e dor mi am cum pa
 tribus meis et am p[er] u[er]e lam non ero
 meo meo meo domine de regno auo
 Diebus quibus peregrinaui autum super aeternum
 p[er] u[er]e et mali in non p[er] u[er]e et una usque ad die
 p[er] u[er]e meo sum. meo meo.

A56. fol. 24

Conanus u[er]o quum d[ic]ta f[ue]rit unum corpore dicitur hunc
 responsum. B[ea]t[us] ecce ego uiuam unum u[er]e carnis h[ic] e[st]
 sum u[er]e dormium. cum patribus meis et am p[er] u[er]e lam non ero
 meo meo meo domine de regno auo. Diebus quibus peregrinaui
 autum super aeternum p[er] u[er]e et mali in non p[er] u[er]e et una usque ad die
 p[er] u[er]e meo sum. meo meo.

Do cu. 1/2

E c- ce e- go vi- am u- ni- ver- sae

car- nis in- gres- sus sum, ut dor- mi- am cum pa- tri-

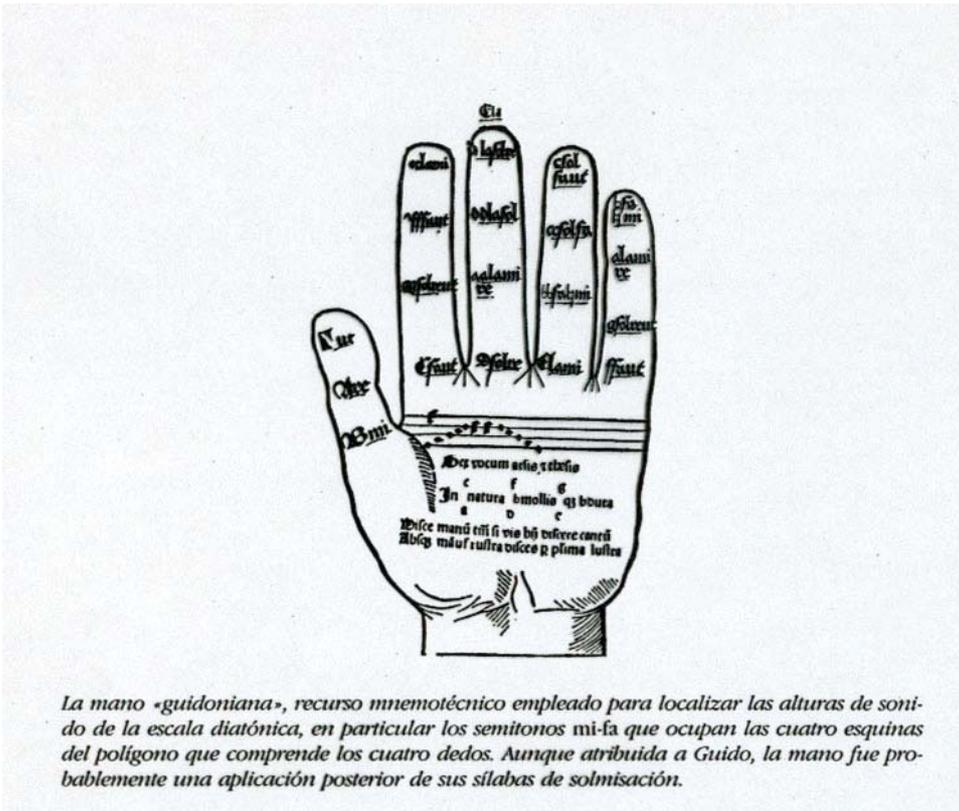
bus me- is et am- pli- us iam non e- ro.

* Me- men- to me- i Do- mi- ne de reg- no tu- *o. u. de Jua. 1. R6*

V/ Di- es qui- bus pe- re- gri- na- tus sum su- per ter- ram pau- ci

et ma- li et non per- ve- ne- runt us- que ad di- es pa-

trum me- o- rum. * Me- men- to me- i :...



La mano «guidoniana», recurso mnemotécnico empleado para localizar las alturas de sonido de la escala diatónica, en particular los semitonos mi-fa que ocupan las cuatro esquinas del polígono que comprende los cuatro dedos. Aunque atribuida a Guido, la mano fue probablemente una aplicación posterior de sus sílabas de solmisación.

EDGARD VARÈSE (1883-1965)
Hyperprism (1923)

Moderato, un poco allegro
longue

Flautín 1
 Clarinete en Si²
 1
 Trompas en Fa²
 3-1
 1
 Trompetas en Do
 2-1
 Tenor
 Trombones
 Bajo

Moderato, un poco allegro
longue

1. Cascabeles ①
 Tánbor Indio
 Tambor de cuerda
 4
a tambor de cuerda
 L.R. *p* *fff* *a tambor indio*

2. Bongo (hasta c. 01)
 Pandereta
 Látego ②
 (después del c. 03)

3. Cascabeles ②
 Bombo
 Triángulo
 B.D. *fff* *p sourdement* *sf*

4. Caja
 Plato suspendido
a caja

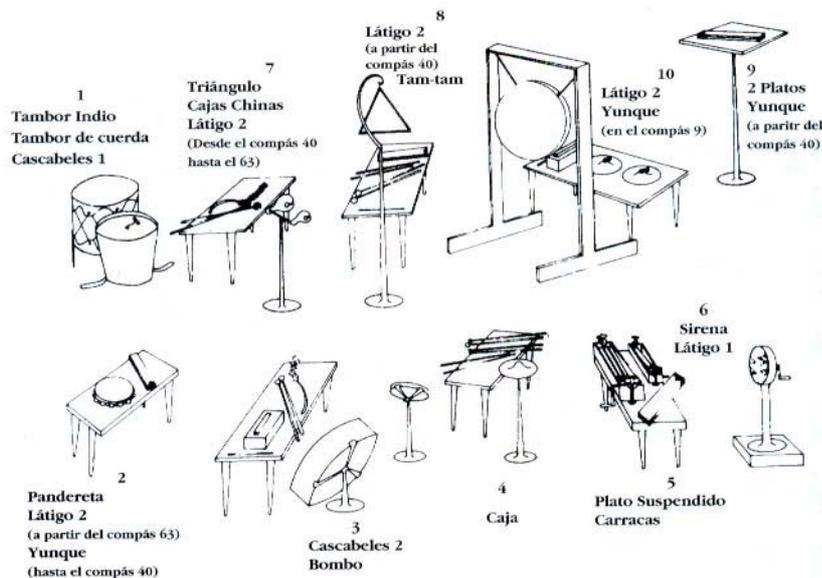
5. Plato Suspendido
 Carracas
 pequeña
 grande
a carracas
f *mf*

6. Látego ③
 Sirena
a sirena

7. Triángulo
 Cajas Chinas
 Látego ②
 (del c. 07 al 03)
 agudo
 grave
a cajas chinas

8. Tam-tam
 Látego ② (hasta c. 01)
 Triángulo
 Bongo
 T-t. *fff* *laissez vibrer et s'éteindre* *la látego*

9. 2 Platos
 Bongo (después c. 01)
 2 Pl. *fff* *l.v.*



POSICIONES SUGERIDAS PARA LOS INSTRUMENTISTAS E INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN:

1.^{er} INTERPRETE:

TAMBOR INDIO

Debe ser tocado con la mano o con un par de BAQUETAS SUAVES

(TAMBOR DE CUERDA)

CASCABELES 1

en una mano

2.^o INTERPRETE:

PANDERETA

en ausencia de un 10.^o

intérprete:

(LATIGO 2 cedido por el 7.^o intérprete en el compás 63)

YUNQUE consiste en un cilindro metálico de 22'86 cm de largo y 1'92 cm de ancho colocado en un bloque de madera en el que se han realizado unas estrías transversales. Suena al ser percutido con una varilla metálica de 0'32 cm de ancho y 13'24 cm de largo) Desde el compás 40

3.^{er} INTERPRETE:

CASCABELES 2

en una mano

BOMBO lo más grande y profundo posible

4.^o INTERPRETE:

CAJA

de 13'24 a 17'78 cm de profundidad; debe percutirse sobre la membrana excepto cuando aparezca otra indicación (M-membrana; R-aro; sin bordón).

5.^o INTERPRETE:

PLATO SUSPENDIDO (Plato Chino) muy grande.

2 CARRACAS

(una grande y otra pequeña) con manivela.

6.^o INTERPRETE:

LATIGO 1

SIRENA grave, con mecanismo de freno

7.^o INTERPRETE

2 CAJAS

CHINAS

aguda y grave

TRIANGULO en la ausencia de un 10.^o

intérprete:

SIRENA 2 (desde el compás 40 al 63)

8.^o INTERPRETE

TAM-TAM o GONG

Muy profundo y rico; en la ausencia de un 10.^o

intérprete:

LATIGO 2 (hasta el compás 40)

9.^o INTERPRETE

2 PLATOS CHOCADOS

en la ausencia de un 10.^o

intérprete:

YUNQUE (a partir del compás 40)

10.^o INTERPRETE

LATIGO 2

YUNQUE

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928)

Kreuzspiel (1951), primer movimiento

♩ = 90

Piano

Pedal derecho

II. Congas

III. Tom-toms

Fischschlagel

Afinación de los seis tambores: alternancia entre intervallos de cuarta y tritonos

En los trinos siempre se debe acentuar en el nivel dinámico indicado, seguido por ppp

10

♩ = 136

Piano

Baqueta de fieltro

I. Tom-toms

II. Congas

○ La duración de la nota sin trino: al final apagar el sonido presionando el parche con la mano.

① Tom-toms: tambores africanos.

MILTON BABBITT (1916)
Semi-Simple Variations (1956)

(d. 84)

Var. I

PIANO

pp *mf* *f* *mf* *mp* *p* *pp* *mp* *p*

5

mp *p* *mp* *p* *f* *mf*

9

mp *fff* *f* *p* *ff* *f* *mp* *pp* *p*

13 Var. II

mp *mf* *f*

16

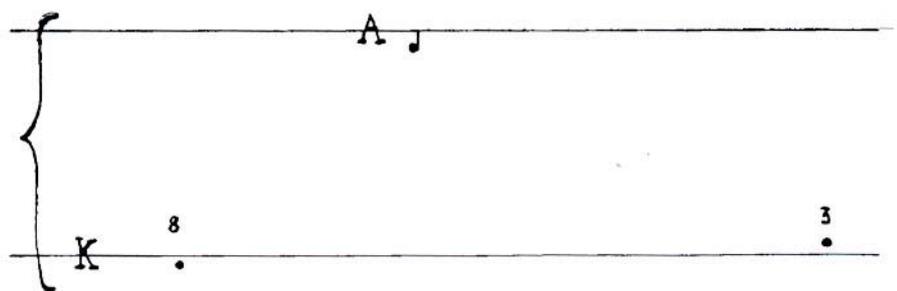
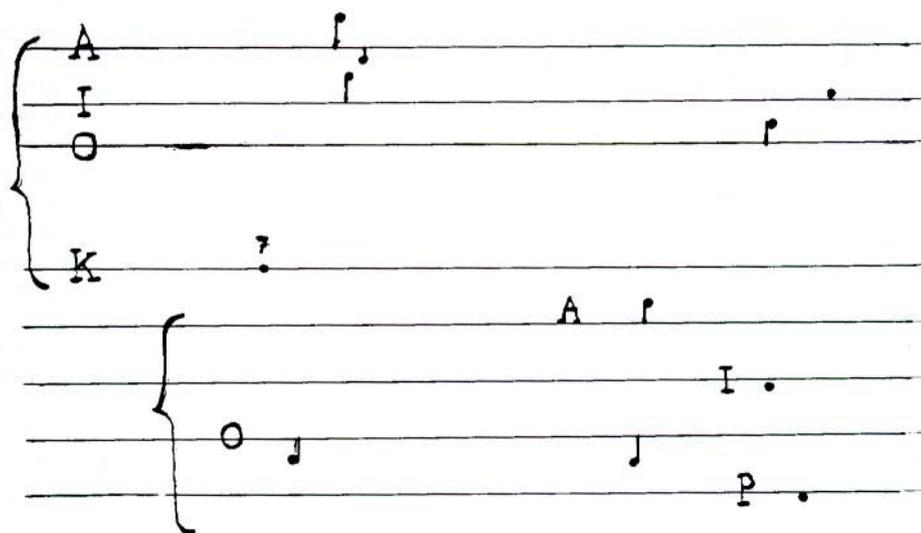
mf *mp* *p* *pp*

19 Var. III

mp *p* *mp*

forz. *Ped.*

JOHN CAGE (1912)
TV Köln (1958)



KRZYSZTOF PENDERECKI (1933)

Treno (lamentación fúnebre) por las víctimas de Hiroshima (1960)

Musical score for strings, measures 15 to 11. The score is divided into four sections: 24 Violines (1-6, 7-12, 13-18, 19-24), 10 Violas (1-5, 6-10), 10 Violonchellos (1-5, 6-10), and 8 Contrabajos (1-4, 5-8). The dynamic markings are *sub. f* and *ff*. The tempo markings are 15" and 11".

Musical score for strings, measures 4 to 13. The score is divided into four sections: 24 Vn. (1-6, 7-12, 13-18, 19-24), 10 Va. (1-5, 6-10), 10 Vc. (1-5, 6-10), and 8 Cb. (1-4, 5-8). The dynamic markings are *sub. ppp*. The tempo markings are 4", 6", and 13".

18

12 Vn. I
12 Vn. II
10 Vla.
10 Vcl.
8 Cb.

20"

This musical score page, numbered 18, contains four systems of string parts. The first system is for 12 Violins I (labeled 1-12), the second for 12 Violins II (labeled 13-24), the third for 10 Violas (labeled 1-10), and the fourth for 8 Cellos/Double Basses (labeled 1-8). Each system consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*. The score is enclosed in a dashed-line border, and a double bar line is present at the bottom left corner.

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones del Institut

Revistas publicadas por el Institut o con las que estuvo asociado:

- *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*; vols. I-XV (1910-1939).
- *Zeitschrift für Sozialforschung*; vols. I-VIII, 2 (1932-1939).
- *Studies in Philosophy and Social Science*; vol. VIII, 3-IX, 3 (1939-1941).

Obras colectivas publicadas por el Institut:

- *Studien über Autorität und Familie*; París, 1936.
- "Anti-Semitism within American Labor: A Report to the Jewish Labor Committee"; 4 vols., inédito, 1945; en la colección de Pollock.

Historias del propio Institut:

- *Institut für Sozialforschung an der Universität Frankfurt am Main*; Frankfurt, 1925.
- *International Institute of Social Research: A Short Description of Its History and Aims*; New York, 1938.
- *International Institute of Social Research: A Report on Its History and Activities, 1933-1938*; New York, 1938.
- "Institute of Social Research (Columbia University), Supplementary Memorandum on the Activities of the Institute from 1939 to 1941". Inédito, 1941; en la colección de Pollock.
- "Supplement of the History of the Institute of Social Research". Inédito, 1942; en la colección de Pollock.
- "Ten Years on Morningside Heights: A Report on the Institute's History, 1934 to 1944". Inédito, 1944; en las colecciones de Lowenthal y Pollock.
- *Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main: Ein Bericht über die Feier seiner Wiederöffnung, seiner Geschichte, und seine Arbeiten*; Frankfurt, 1952.

Figuras destacadas en la historia del Institut

- Nathan W. Ackerman y Marie Jahoda.
- T. W. Adorno.

- W. Benjamin.
- Bruno Bettelheim y Morris Janowitz.
- E. Bloch.
- Franz Borkenau.
- Erich Fromm.
- Henryk Grossmann.
- Carl Grünberg.
- Julian Gumperz.
- Arcadius R. L. Gurland.
- Max Horkheimer.
- Otto Kirchheimer.
- Mirra Komarovsky.
- Ernst Krenek.
- Olga Lang.
- Paul Lazarsfeld.
- Leo Lowenthal.
- Richard Löwenthal (Paul Sering).
- Kurt Mandelbaum.
- Herbert Marcuse.
- Paul Massing.
- Gerhard Meyer.
- Franz Neumann.
- Friedrich Pollock.
- Ernst Schachtel.
- Andries Sternheim.
- Felix J. Weil.
- Karl August Wittfogel.

Escritos de los miembros y colaboradores del Institut

Nathan W. Ackerman y Marie Jahoda

- Anti-Semitism and Emotional Disorder: A Psychoanalytic Interpretation; New York, 1950.

T. W. Adorno

- *Alban Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*; Viena, 1968.
- "Auf die Frage: was ist deutsch", *Stichworte: Kritische Modelle 2*; Frankfurt, 1969.
- *Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie*; Frankfurt, 1970.
- *The Authoritarian Personality*; con Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y R. Nevitt Sanford; New York, 1950.
- "Der Begriff der Unbewussten in der Transzendentalen Seelenlehre", 1927 (en la biblioteca de la Universidad de Frankfurt).
- "Contemporary German Sociology"; *Transactions of the Fourth World Congress of Sociology*, vol. I, Londres, 1959.
- "Currents of Music: Elements of a Radio Theory"; 1939 (en la colección de Lazarsfeld).
- *Dialektik der Aufklärung*; junto a Max Horkheimer; Amsterdam, 1947.
- *Dissonanzen: Musik der verwalteten Welt*; Frankfurt, 1956.
- "Erpresste Versöhnung", *Noten zur Literatur II*; Frankfurt, 1961.
- "Fragment über Wagner"; *ZfS*, VIII, 1/2, 1939.
- "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda"; en *Psychoanalysis and the Social Sciences*, ed. por Geza Roheim; New York, 1951.
- *Der getreue Korrepetitor*; Frankfurt, 1963.
- "How to Look at the Television", con Bernice T. Eiduson, trabajo leído en la Hacker Foundation, Los Ángeles, 13 de Abril de 1953; en la colección de Lowenthal.
- "Husserl and the Problem of Idealism", *Journal of Philosophy* XXVII, 1, 4 de enero de 1940.
- *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen*; Tübingen, 1933, ed. revisada, Frankfurt, 1966.
- *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; Frankfurt, 1951.
- *Moments Musicaux*; Frankfurt, 1964.
- *Negative Dialektik*; Frankfurt, 1966.
- *Ohne Leitbild*; Frankfurt, 1967.
- "On Kierkegaard's Doctrine of Love", *SPSS*, VIII, 3, 1939.
- "On Popular Music", con la colaboración de George Simpson, *SPSS*, IX, 1, 1941.
- *Philosophie der neuen Musik*; Frankfurt, 1949.
- *Prismen*; Frankfurt, 1955.

- "Reflexionen", *Aufklärung*, IV, 1, junio, 1951.
- "Scientific Experiences of a European Scholar in America"; en *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por Donald Fleming y Bernard Bailyn; Cambridge Mass., 1969.
- "A Social Critique of Radio Music", *Kenyon Review VII*, 2, primavera de 1945.
- "Social Science and Sociological Tendencias in Psychoanalysis"; Los Ángeles, 27 de abril de 1946, en la colección de Lowenthal.
- "Sociology and Psychology", *New Left Review*, 46, noviembre-diciembre, 1967 y enero-febrero, 1968.
- "The Stars Down to Earth: The Los Angeles Times Astrology Column: A Study in Secondary Superstition", *Jahrbuch für Amerikastudien*, vol. II; Heidelberg, 1957.
- "Thesen zur Kunstsoziologie", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, XIX, 1, marzo, 1967.
- "Theses upon Art and Religion Today", *Kenyon Review*, VII, 4, otoño, 1945.
- "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *ZfS*, VII, 3, 1938.
- "Über Jazz", *ZfS*, V, 2, 1936 (escrita bajo el pseudónimo de Hektor Rottweiler).
- *Über Walter Benjamin*; Frankfurt, 1970.
- "Veblen's Attack on Culture", *SPSS*, IX, 3, 1941.
- *Versuch über Wagner*; Frankfurt, 1952.
- "Wagner, Hitler, and Nietzsche", *Kenyon Review*, IX, 1, 1947.
- "Zur gegenwärtigen Stellung der empirischen Sozialforschung in Deutschland", en *Empirische Sozialforschung, Schriftenreihe des Institut zur Förderung Öffentlichen Angelegenheiten e.v.*, vol. XIV; Frankfurt, 1952.
- Sus obras completas:
 - + *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schulz, eds., vols. 1-20, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970-1990
 - + Band 1: Philosophische Frühschriften: Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie; Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre; Vorgänge und Thesen.
 - + Band 2: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.
 - + Band 3: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.
 - + Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.

- + Band 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien; Drei Studien zu Hegel.
- + Band 6: Negative Dialektik; Jargon der Eigenlichkeit. Zur deutschen Ideologie.
- + Band 7: Ästhetische Theorie.
- + Band 8: Soziologische Schriften I.
- + Band 9.1: Soziologische Schriften II, 1: The Psychological Tecnique of Martin Luther Thomas' Radio Addreses; Studies in the Autoritarian Personality. The Stars Down to Earth; Schuld und Abwehr.
- + Band 9.2: Soziologische Schriften II, 2: The Stars Down to Earth, Schuld und Abwehr.
- + Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft; Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.
- + Band 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Neun kritische Modelle; Stichworte. Kritische Modelle 2, Kritische Modelle 3.
- + Band 11: Noten zur Literatur.
- + Band 12: Philosophie der neuen Musik.
- + Band 13: Die musikalischen Monographien: Versuch über Wagner; Mahler. Eine musikalische Physiognomik; Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.
- + Band 14: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt; Einleitung in der Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.
- + Band 15: Theodor W. Adorno und Hans Eisler, Komposition für den Film; Der getreute Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis.
- + Band 16: Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren. Musikalische Schriften I; Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II; Musikalische Schriften III.
- + Band 17: Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Neue gedruckte Aufsätze 1928-1962; Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze.
- + Band 18: Musikalische Schriften V: Musikalische Aphorismen; Theorie der neuen Musik; Komponisten und Kompositionen; Konzert-Einleitungen und Rundfunkvorträge mit Musikbeispielen; Musiksoziologisches.
- + Band 19: Musikalische Schriften VI: Frankfurter Opern und Konzertkritiken; Andere Opern- und Konzertkritiken; Kompositionskritiken; Buchrezensionen; Zur Praxis des Musikleben.
- + Band 20.1: Vermischte Schriften I: Theorien und Theoretiker; Gesellschaft, Unterricht, Politik.

+ Band 20.2: Vermischte Schriften II: Aesthetica; Miscellanea; Institut für Sozialforschung und Deutsche Gesellschaft für Soziologie.

- Su obra póstuma:

+ *Nachgelassene Schriften*, edición del Theodor Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp. Del plan editorial, que comprende más de treinta volúmenes, divididos en siete partes, han aparecido los siguientes:

+ (1994a), *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Rolf Tiedemann ed., I, Bd. 1.

+ (1994b), ADORNO/BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, Theodor W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, Henri. Lonitz ed., Bd. 1.

+ (1995), *Kants "Kritik der reinen Vernunft". Vorlesungen*, R. Tiedemann ed., IV, Bd. 4.

+ (1997a), ADORNO/BERG, *Briefwechsel 1925-1935*, Theodor W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, H. Lonitz ed., Bd. 2.

+ (1997b), *Probleme der Moralphilosophie. Vorlesungen*, Thomas Schröder ed., IV, Bd. 10.

+ (1998), *Metaphysik. Begriff und Probleme. Vorlesungen*, R. Tiedemann ed., IV, Bd. 14.

+ (2001a), *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Vorlesungen (1964/65)*, R. Tiedemann ed., IV, Bd. 13.

+ (2001b), *Zur einer Theorie der musikalische Reproduktion. Fragmente und Texte*, I, Bd. 2.

- Otras publicaciones:

+ (1970), *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Bekker 1959-1969*, Frankfurt: Gerd Kadelbach ed.

+ (1974a), *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, vols. 1 y 2, Frankfurt: Rudolf zur Lippe ed.

+ (1974b), ADORNO/KRENEK, *Briefwechsel*, Frankfurt: Suhrkamp.

+ (1991), ADORNO/SOHN-RETHEL, *Briefwechsel 1936-1969*, München: Ch. Gödde ed.

Walter Benjamin

- *Berliner Kinderheit um Neunzehnhundert*; Frankfurt, 1950.

- *Briefe*; ed. por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, 2 vols.; Frankfurt, 1966.

- *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*; Frankfurt, 1969 (en *Illuminaciones II*, Taurus, Madrid).
- *Deutsche Menschen: Eine Folge von Briefe*; bajo el pseudónimo "Detlef Holz", Lucerne, 1936.
- "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", *ZfS*, vi, 2, 1937. En *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- *Illuminations: Essays and Reflections*; ed. con una introducción de Hannah Arendt, trad. por Harry Zohn; New York, 1968.
- "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *ZfS*, V, 1, 1936. En *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- "Paris, Capital of the Nineteenth Century", *Dissent*, XVII, 5, septiembre-octubre, 1970. En *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- "Probleme der Sprachsoziologie", *ZfS*, IV, 3, 1935. En *Illuminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971.
- *Schriften*, ed. por Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 2 vols.; Frankfurt, 1955.
- *Versuche über Brecht*, ed. por Rolf Tiedemann; Frankfurt, 1966. En *Illuminaciones III*, Taurus, Madrid, 1998.
- "Zeitschrift für Sozialforschung", *Mass und Wert*, I, 5, mayo-junio, 1938.
- "Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers", *ZfS*, III, 1, 1934. En *Illuminaciones I*, Madrid, Taurus, 1973.
- *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*; Frankfurt, 1965.

Bruno Bettelheim y Morris Janowitz

- *Dynamics of Prejudice: A Psychological and Sociological Study of Veterans*; New York, 1950.
- *Social Change and Prejudice*; New York, 1964.

Franz Borkenau

- *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*; París, 1934.
- "Zur Soziologie des mechanistischen Weltbildes", *ZfS*, I, 3, 1932.

Henryk Grossmann

- *Das Akkumulations- und Zusammenbruchsgesetz des kapitalistischen Systems*; Leipzig, 1929.

- "Die gesellschaftlichen Grundlagen der mechanistischen Philosophie und die Manufaktur", *ZfS*, IV, 2, 1935.
- *Marx, die klassische Nationalökonomie und das Problem der Dynamik*; epílogo de Paul Mattick; Frankfurt, 1969.
- "Die Wert-Preis-Transformation bei Marx und das Krisisproblem", *ZfS*, I, 1/2, 1932.

Carl Grünberg

- "Festrede gehalten zur Einweihung des Instituts für Sozialforschung an der Universität Frankfurt a.M. am 22 Juni 1924", *Frankfurter Universitätsreden*, vol. XX, Frankfurt, 1924.

Julian Gumperz

- "Zur Soziologie des amerikanischen Parteiensystems", *ZfS*, I, 3, 1932.
- "Recent Social Trends", *ZfS*, II, 1, 1933.

Arcadius R. L. Gurland

- "Die Dialektik des Geschichte und die Geschichtsauffassung Karl Kautskys", *Klassenkampf*; Berlín, 1 de septiembre, 1929.
- *The Fate of Small Business in Nazi Germany*; con Franz Neumann y Otto Kirchheimer; Washington, D.C., 1943.
- "Die K.P.D. und die rechte Gefahr", *Klassenkampf*; Berlín, 1 de diciembre de 1928.
- "Technological Trends and Economic Structure under National Socialism", *SPSS*, IX, 2, 1941.

Max Horkheimer

- "Allgemeiner Teil", *Studien über Autorität und Familie*; París, 1936
- *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, Stuttgart, 1930.
- "Art and Mass Culture", *SPSS*, IX, 2, 1941.
- "Auf das Andere Hoffen", entrevista en *Der Spiegel*, 5 enero, 1970.
- "Authoritarianism and the Family Today"; en *The Family: Its Function and Destiny*, ed. por Ruth Nanda Anshen, New York, 1949.
- "Autoritärer Staat"; en "Walter Benjamin zum Gedächtnis". Inédito, 1942; en la colección de Pollock.
- "Bemerkungen über Wissenschaft und Krise", *ZfS*, I, 1/2, 1932.

- "Bemerkungen zu Jaspers 'Nietzsche'", *ZfS*, VI, 2, 1937.
- "Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie", *ZfS*, IV, 1, 1935.
- *Dämmerung*, escrita bajo el pseudónimo "Heinrich Regius", Zurich, 1934.
- *Dialektik der Aufklärung*, con T. W. Adorno; Amsterdam, 1947.
- *Eclipse of Reason*; New York, 1947.
- "Egoismus und Freiheitsbewegung", *ZfS*, V, 2, 1936.
- "Die Gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung"; *Frankfurter Universitätsreden*, vol. XXVII, Frankfurt, 1931.
- "Geschichte und Psychologie", *ZfS*, I, 1932.
- "Hegel und die Metaphysik", *Festschrift für Carl Grünberg: zum 70. Geburtstag*; Leipzig, 1932.
- "Die Juden und Europa", *ZfS*, VIII, 1939.
- *Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie*; Stuttgart, 1925.
- "The Lessons of Fascism"; en *Tensions That Cause Wars*; ed. por Hadley Cantril, Urbana, 1950.
- "Materialismus und Metaphysik", *ZfS*, II, 1, 1933.
- "Materialismus und Moral", *ZfS*, II, 2, 1933.
- "Montaigne und Die Funktion der Skepsis"; *ZfS*, II, 1, 1938.
- "Ein neuer Ideologiebegriff?"; *Grünbergs Archiv*, XV, 1, 1930.
- "Der neueste Angriff auf die Metaphysik"; *ZfS*, VI, 1, 1937.
- "Notes on Institute Activities"; *SPSS*, IX, 1, 1941.
- "On the Concept of Freedom"; *Diogenes* 53, París, 1966.
- "Die Philosophie der absoluten Konzentration"; *ZfS*, VII, 3, 1938.
- "Philosophie und kritische Theorie", *ZfS*, VI, 3, 1937.
- "The Relation between Psychology and Sociology in the Work of Wilhelm Dilthey"; *SPSS*, IX, 3, 1939.
- "Schopenhauer Today"; *The Critical Spirit; Essays in Honor of Herbert Marcuse*, editado por Kurt H. Wolff y Barrington Moore, Jr.; Boston, 2ª edic., 1967. En *Sociologica*, Madrid, Taurus, 1966.
- "The Social Function of Philosophy"; *SPSS*, VIII, 3, 1939.
- *Survey of the Social Sciences in Western Germany*; Washington, DC, 1952.
- "Traditionelle und kritische Theorie"; *ZfS*, VI, 2, 1937.

- "Vernunft und Selbsterhaltung"; en "Walter Benjamin zum Gedächtnis". Inédito, 1942; en la colección de Pollock.
- "Zu Bergsons Metaphysik der Zeit"; *ZfS*, III, 3, 1934.
- "Zum Begriff der Vernunft"; *Frankfurter Universitätsreden*, volumen VII, Frankfurt, 1952. En *Sociologica*, Madrid, Taurus, 1966.
- "Zum Problem der Voraussage in den Sozialwissenschaften"; *ZfS*, II, 3, 1933.
- "Zum Problem der Wahrheit"; *ZfS*, IV, 3, 1935.
- "Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie"; *ZfS*, III, 1, 1934.
- *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*; Frankfurt, 1967.

(Una gran parte de los ensayos de Horkheimer aparecidos en la *ZfS*, están recogidos en *Kritische Theorie*, 2 vols., ed. por Alfred Schmidt, Frankfurt, 1968).

Otto Kirchheimer

- "Criminal Law in National Socialist Germany", *SPSS*, VIII, 3, 1939.
- *The Fate of Small Business in Nazi Germany*; con Arcadius R. L. Gurland y Franz Neumann; Washington, D.C., 1943.
- "Franz Neumann: An Appreciation", *Dissent* IV, 4, otoño, 1957.
- *Political Justice: The Use Legal Procedure for Political Ends*; Princeton, 1961.
- *Politics, Law, and Social Change: Selected Essays of Otto Kirchheimer*, ed. por Frederic S. Burin y Kurt L. Shell; New York, 1969. Contiene seleccionada bibliografía.
- *Punishment and Social Structure*; con George Rusche; New York, 1939.

Mirra Komarovsky

- *The Unemployed Man and His Family*; New York, 1940.

Ernst Krenek

- "Bemerkungen zur Rundfunkmusik", *ZfS*, VII,1/2, 1938.

Olga Lang

- *Chinese Family and Society*; New Haven, 1946.

Paul Lazarsfeld

- "An Episode in the History of Social Research: A Memoir"; en *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por Donald Fleming y Bernard Bailyn; Cambridge, Mass., 1969.
- "Problems in Methodology"; en *Sociology Today*, ed. por Robert K. Merton, Leonard Broom y Leonard S. Cottrell, Jr., New York, 1959.
- "Remarks on Administrative and Critical Communications Research", *SPSS*, IX, 1, 1941.
- "Some Remarks on the Typological Procedures in Social Research", *ZfS*, VI, 1, 1937.

Leo Lowenthal

- "Die Auffassung Dostojewskis in Vorkriegsdeutschland"; *ZfS*, III, 3, 1934; versión inglesa en *The Arts in Society*, ed. por Robert Wilson, 1964.
- "Conrad Ferdinand Meyers heroische Geschichtsauffassung"; *ZfS*, II, 1, 1933.
- "Das Dämonische"; en *Gabe Herrn Rabbiner Dr. Nobel zum 50. Geburtstag*; Frankfurt, 1921.
- *Erzählkunst und Gesellschaft: Die Gesellschaftsproblematik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, con introducción de Frederic C. Tubach; Neuwied y Berlín, 1971.
- "German Popular Biographies: Culture's Bargain Counter", en *The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse*, ed. por Kurth H. Wolff y Barrington Moore, Jr., Boston, 1967.
- "Historical Perspectives of Popular Culture", en *Mass Culture: The Popular Arts in America*, ed. por Bernard Rosenberg y David Manning White; Glenoe, Ill., y London, 1957.
- *Literature and the Image of Man*; Boston, 1957.
- *Literature, Popular Culture, and Society*; Englewood Cliffs, N.J., 1961.
- *Prophest of Deceit*; con Norbert Guterman; New York, 1949.
- "Terror's Atomization of Man", *Commentary*, I, 3, enero, 1946.
- "Zugtier und Sklaverei", *ZfS*, II, 1, 1933.
- "Zur gesellschaftlichen Lage de Literatur", *ZfS*, I, 1/2, 1932.

Richard Löwenthal (Paul Sering)

- "Zu Marshals neuklassischer Okonomie", *ZfS*, VI, 3, 1937.

Kurt Mandelbaum

- "Autarkie und Planwirtschaft", (bajo el pseudónimo de Kurt Baumann), *ZfS*, II, 1933.
- "Keynes Revision der liberalistischen Nationalökonomie", (bajo el pseudónimo de Erich Baumann), *ZfS*, V, 3, 1936.
- "Neuere Literatur über technologische Arbeitslosigkeit", *ZfS*, v, 1, 1936.
- "Zur Theorie der Planwirtschaft", con Gerhard Meyer; *ZfS*, III, 2, 1934.

Herbert Marcuse

- "Beiträge zu einer Phänomenologie des historischen Materialismus", *Philosophische Hefte*, I, 1, 1928.
- "Der Einfluss der deutschen Emigranten auf das amerikanische Geistesleben: Philosophie und Soziologie", *Jahrbuch für Amerikastudien*, vol. X; Heidelberg, 1965.
- *Eros und Civilization*; Boston, 1955. Trad. española: *Eros y civilización*; Barcelona, 1968.
- *An Essay on Liberation*; Boston, 1969.
- "Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre's L'Être et le Néant", *Philosophy and Phenomenological Research* VIII, 3, marzo, 1949.
- *Five Lectures*; trad. por Jeremy J. Shapiro y Shierry M. Weber; Boston, 1970.
- *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*; Frankfurt, 1932.
- "Ideengeschichtlicher Teil"; en *Studien über Autorität und Familie*; París, 1936.
- "An Introduction to Hegel's Philosophy", *SPSS*, VIII, 3, 1939.
- "Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung", *ZfS*, III, 1, 1934.
- *Kultur und Gesellschaft*, 2 vols.; Frankfurt, 1965.
- *Negations: Essay in Critical Theory*; trad. por Jeremy J. Shapiro; Boston, 1968.
- "Neue Quellen zur Grundlegung des historischen Materialismus", *Die Gesellschaft*, IX, 8, agosto, 1932.
- "The Obsolescence of Marxism", en *Marx and the Western World*; ed. por Nicholas Lobkowitz; Nôtre Dame, Indiana, 1967.

- *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*; Boston, 1964. *El Hombre unidimensional*, México, J. Mortiz, 1968.
- "Philosophie und kritische Theorie", *ZfS*, VI, 3, 1937.
- "Das Problem der geschichtlichen Wirklichkeit", *Die Gesellschaft* VII, 4, abril, 1931.
- *Psychanalyse und Politik*; Frankfurt, 1968.
- *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*; ed. revisada, Boston, 1960.
- "A Reply to Erich Fromm", *Dissent*, III, 1, 1956.
- "Repressive Tolerance", *A Critique of Pure Tolerance*, con Robert Paul Wolff y Barrington Moore, Jr.; Boston, 1965.
- "Some Social Implications of Modern Technology", *SPSS*, IX, 3, 1941.
- *Soviet Marxism: A Critical Analysis*, New York, 1958. En español: *El marxismo soviético*, Alianza Edit., Madrid.
- "Über die philosophischen Grundlagen des wirtschaftswissenschaftlichen Arbeitsbegriffs", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, LXIX, 3, junio, 1933. Trad. española en *Ética de la revolución*, Madrid, Taurus, 3ª edic. 1970.
- "Zum Begriff des Wesens", *ZfS*, V, 1, 1936.
- "Zum Problem der Dialektik", *Die Gesellschaft*, VII, 1, enero, 1930.
- "Zur Kritik des Hedonismus", *ZfS*, VII, 1, 1938.
- "Zur Wahrheitsproblematik der soziologischen Methode", *Die Gesellschaft*, VI, 10, 1929.
- Una bibliografía completa de la obra de Herbert Marcuse hasta 1970 se puede ver en *The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse*; ed. por Kurt H. Wolff y Barrington Moore, Jr. (pp. 427-433); Boston, 1967.

Paul Massing

- *Rehearsal for Destruction*; New York, 1949.
- *Schutzhäftling 880: Aus einem deutschen Konzentrationslager*; París, 1935; traducción al inglés: *Fatherland*, introducción de Lincoln Steffens; New York, 1935.

Gerhard Meyer

- "Krisenpolitik und Planwirtschaft", *ZfS*, IV, 3, 1935.
- "Neue englische Literatur zur Planwirtschaft", *ZfS*, II, 2, 1933.

- "Neuere Literatur über Planwirtschaft", *ZfS*, I, 3, 1932.
- "Zur Theorie der Planwirtschaft", con Kurt Mandelbaum; *ZfS*, III, 2, 1934.

Franz Neumann

- *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*, ed. revisada; New York, 1944. Trad. al castellano: *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacionalismo*; México, FCE, 1943.
- *The Democratic and the Authoritarian State: Essays in Political and Legal Theory*; ed. con prefacio de Herbert Marcuse; New York, 1957. Contiene bibliografía seleccionada.
- *The Fate of Small Business in Nazi Germany*; con Arcadius R.L. Gurland y Otto Kirchheimer; Washington, 1943.
- "The Social Sciences", *The Cultural Migration: The European Scholar in America*; con Henri Peyre, Erwin Panofsky, Wolfgang Köhler y Paul Tillich, introducción de W. Rexford Crawford; Philadelphia, 1953.

Friedrich Pollock

- *The Economic and Social Consequences of Automation*; trad. por W. O. Henderson y W. H. Chalmer; Oxford, 1957.
- "Die gegenwärtige Lage des Kapitalismus und die Aussichten einer planwirtschaftlichen Neuordnung", *ZfS*, I,1/2, 1933.
- *Die planwirtschaftlichen Versuche in der Sowjetunion, 1917-1927*; Leipzig, 1929.
- *Sombarts "Widerlegung des Marxismus"*; Leipzig, 1926.
- "Sozialismus und Landwirtschaft", en *Festschrift für Carl Grünberg: zum 70. Geburtstag*; Leipzig, 1932.
- "State Capitalism: Its Possibilities and Limitations", *SPSS*, IX, 2, 1941.
- "Zu dem Aufsatz von Hannah Arendt über Walter Benjamin", *Merkur*, XXII, 6, 1968.

Ernst Schachtel

- "Zum Begriff und zur Diagnose der Persönlichkeit in den 'Personality Tests'", *ZfS*, VI, 3, 1937.

Andries Sternheim

- "Zum Problem der Freizeitgestaltung", *ZfS*, I, 3, 1932.

Felix J. Weil

- *The Argentine Riddle*; New York, 1944.
- "Neuere Literatur zum 'New Deal'", *ZfS*, V, 3, 1936.
- "Neuere Literatur zur deutschen Wehrwirtschaft", *ZfS*, VII,1/2, 1938.
- *Sozialisierung: Versuch einer begrifflichen Grundlegung (Nebst einer Kritik der Sozialisierungspläne)*. Berlín-Fichtenau, 1921.

Karl August Wittfogel

- *Das Erwachende China*; Viena, 1926.
- *Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft*; Viena, 1924.
- *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power*; New Haven, London, New York, 1957. Trad. española: *Despotismo oriental. Estudio comparativo del poder totalitario*; Madrid, Guadarrama, 1966.
- Testimonio ante el Internal Security Subcommittee del Senate Judiciary Committee, 7 de agosto de 1951, 82º Congreso, 1951-1952, vol. III.
- "Die Theorie der orientalischen Gesellschaft", *ZfS*, VII, 1, 1938.
- *Wirtschaft und Gesellschaft Chinas*; Leipzig, 1931.
- *Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft*; Berlín, 1922.

Obras relacionadas con el Institut o con algunos de sus miembros

- Arendt, Hannah: Introducción a *Iluminations: Essays and Reflections*; New York, 1968. Reproducido en Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, bajo el título: "Walter Benjamin: 1892-1940", New York, 1968.
- *The Origins of Totalitarianism*; Cleveland, 1958.
- Aron, R.: *German Sociology*; Glencoe, Ill., 1964.
- Axelos, K.: "Adorno el l'École de Francfort", *Arguments*, III, 14, 1959.
- Berlin, I.: *Four Essays on Liberty*; Oxford, 1969.
- Bernsdorf, W.: *Internationalen Soziologen Lexikon*; Stuttgart, 1965.

- Bloch, E.: "Erinnerungen an Walter Benjamin", *Der Monat*, XVIII, 216, septiembre, 1966.
- Boehmer, K.: "Adorno, Musik, Gesellschaft"; en *Die neue Linke nach Adorno*, ed. por Wilfried F. Schoeller, Munich, 1969.
- Braeuer, W.: "Henryk Grossman als Nationalökonom", *Arbeit und Wissenschaft*, VIII, 1954.
- Bramson, L.: *The Political Context of Sociology*; Princenton, 1961. Trad. esp.: *El contexto político de la Sociología*; Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Braunthal, A.: "Der Zusammenbruch der Zusammenbruchstheorie", *Die Gesellschaft*, VI, 10 octubre, 1929.
- Brecht, B.: *Gedichte*, VI; Frankfurt, 1964.
- Breines, P. (ed): *Critical Interruptions: New Left Perspectives on Herbert Marcuse*; New York, 1970.
- Brenner, H.: "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zum Passagenentwurf", *Alternative* 59/60, abril-junio, 1968.
- - "Theodor W. Adorno als Sachwalter des Benjaminschen Werkes"; en *Die neue Linke nach Adorno*, ed. por Wilfried F. Schoeller; Munich, 1969.
- Brown, R.: *Social Psychology*; New York, 1965.
- Christie, R., y Jahoda, M.: *Studies in the Scope and Method of "The Authoritarian Personality"*, Glencoe, Ill., 1954.
- Claussen, D.: "Zum emanzipativen Gehalt der materialistischen Dialektik in Horkheimers Konzeption der kritischen Theorie"; *Neue Kritik*, 55/56, 1970.
- Clemenz, M.: "Theorie als Praxis?"; *Neue Politische Literatur*, XIII, 2, 1968.
- Comen, J.: "The Philosophy of Marcuse"; *New Left Review*, 57, septiembre-octubre, 1969.
- Colletti, L.: "Von Hegel zu Marcuse"; *Alternative*, 72/73, junio-agosto, 1970.
- Dahrendorf, R.: *Society and Democracy in Germany*; London, 1968.
- Deakin, F. W., y Storry, G. R.: *The Case of Richard Sorge*; London, 1966.
- Dodge, P.: *Beyond Marxism*; The Hague, 1966.
- Fermi, L.: *Illustrious Immigrants*; Chicago, 1968.
- Fetscher, I.: "Asien im Lichte des Marxismus: Zu Karl Wittfogels Forschungen über die orientalischen Despotie"; *Merkur* XX, marzo, 1966.
- - "Ein Kämpfer ohne Illusion"; *Die Zeit*, Hamburgo, 19 de agosto de 1969.

- - "Bertolt Brecht and America"; en *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, Salmagundi, otoño, 1969, invierno, 1970.
- Findlay, J. N.: *Hegel: A Reexamination*; New York, 1950.
- Fingarette, H.: "Eros and Utopia"; *The Review of Metaphysics* X, 4, junio, 1957.
- Fleming, D., y Bailyn, B. (eds.): *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*; Cambridge, Mass., 1969.
- Friedenberg, E.: "Neo-Freudianism and Erich Fromm"; *Commentary* XXXIV, octubre, 1962.
- Gay, P.: *Weimar Culture: The Outsider as Insider*; New York, 1968.
- Giltay, H.: "Psychoanalyse und sozial-kulturelle Erneuerung"; *Psychoanalytische Bewegung*, IV, 5, septiembre-octubre, 1932.
- Glazer, N.: "The Authoritarian Personality in Profile: Report on a Major Study of Race Hatred"; *Commentary*, IV, junio, 1950.
- Goldmann, L.: "La Pensée de Herbert Marcuse"; *La Nef*, enero-marzo, 1969.
- - "The Early Writings of George Lukács"; *Tri-Quarterly*, 9, primavera, 1967.
- Graubard, A.: "One-dimensional Pessimism"; *Dissent*, XV, mayo-junio, 1968.
- Grossner, C.: "Frankfurter Schule am Ende"; *Die Zeit*; Hamburgo, mayo, 1970.
- Gruchot, P.: "Konstruktive Sabotage: Walter Benjamin und der bürgerliche Intellektuelle"; *Alternative*, 56/57, octubre-diciembre, 1967.
- Habermas, J.(ed): *Antworten auf Herbert Marcuse*; Frankfurt, 1968.
- Hammond, G. B.: *Man in Estrangement*; Nashville, 1965.
- Heise, R.: "Der Benjamin Nachlass in Potsdam"; entrevista con Hildegard Brenner, *Alternative* 56/57, octubre-diciembre, 1967.
- Herz, J.H., y Hula, E.: "Otto Kirchheimer"; *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, Salmagundi, otoño, 1969, invierno, 1970.
- Holz, H. H.: "Philosophie als Interpretation"; *Alternative*, 56/57, octubre-diciembre, 1967.
- - *Utopie und Anarchismus*; Köln, 1968.
- Howard, D., y Klare, K. (ed): *The Unknown Dimension*; New York and London, 1972.
- Jameson, F.: "T. W. Adorno, or Historical Tropes"; *Salmagundi*, II, primavera, 1967.
- - "Walter Benjamin or Nostalgia"; *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*, Salmagundi, 10/11, otoño, 1969-1970.

- Jay, M.: "The Frankfurt School in Exile"; *Perspectives in American History*, vol. VI, Cambridge, 1972.
- - "The Metapolitics of Utopianism"; *Dissent*, XVII, julio-agosto, 1970, reproducido en *The Revival of American Socialism*, ed. por George Fischer y otros; New York, 1971.
- - "The Permanent Exile of Theodor W. Adorno"; *Midstream* XV, diciembre, 1969.
- Kecskemeti, P.: "The Study of Man"; *Commentary*, XI, marzo, 1951.
- Kettler, D.: "Dilemmas of Radicalism"; *Dissent*, IV, otoño, 1957.
- Koestler, A.: *Arrow in the Blue*; New York, 1952.
- - *The Invisible Writting*; London, 1954.
- Köning, R.: "On Some Recent Developments in the Relation Between Theory and Research"; en *Transaction of the 4th World Congress of Sociology*, vol. II, London, 1959.
- Kornhauser, W.: *The Politics of Mass Society*; Glencoe, Ill., 1959.
- Laplanche, J.: "Notes sur Marcuse et le Psychoanalyse"; *La Nef*, 36, enero-mayo, 1969.
- Lefebvre, H.: "Eros et Logos"; *La Nef*, enero-marzo, 1969.
- Lethen, H.: "Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamin"; *Alternative*, 56757, octubre-diciembre, 1967.
- Libera, A.: "Le Critique de Hegel"; *La Nef*, enero-marzo, 1969.
- Lichtheim, G.: *The Concept of Ideology*; New York, 1967.
- - "From Marx to Hegel"; *Tri-Quarterly*, primavera, 1968.
- - *The Originis of Socialism*; New York, 1969.
- Lorei, M.: *Frankfurt und die goldenen zwanziger Jahre*; Frankfurt, 1966.
- Luckács, G.: *Essays on Thomas Mann*; traducción española, Grijalbo, Barcelona.
- MacIntyre, A.: *Herbert Marcuse: An Exposition and a Polemic*; New York, 1970.
- - "Modern Society"; *Dissent* XII, primavera, 1965.
- Mann, T.: *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*; New York, 1961.
- Marks, R.: *The Meaning of Marcuse*; New York, 1970.
- Massing, H.: *This Deception*; New York, 1951.
- Mayer, G.: *Erinnerungen*; Zurich and Viena, 1949.
- Oppens, K, y otros: *Über Theodor W. Adorno*; Frankfurt, 1968.
- Picht, G.: "Atonale Philosophie. Theodor W. Adorno zum Gedächtnis"; *Merkur*, X, 1969.

- Radkau, J.: *Die deutsche Emigration in den USA*; Düsseldorf, 1971.
- Rusconi, G. E.: *La Teoria Critica della Società*; Bologna, 1968.
- Rychner, M.: "Erinnerungen an Walter Benjamin"; *Der Monat*, XVIII, septiembre, 1966.
- Schmidt, A.: "Adorno –ein Philosoph des realen Humanismus"; *Neue Rundschau*, LXXX, 4, 1969.
- Scholem, G.: "Erinnerungen an Walter Benjamin"; *Der Monat*, XVIII, 1966.
- - "Walter Benjamin"; *The Leo Baeck Institute Yearbook*; New York, 1965.
- Silbermann, A.: "Anmerkungen zur Musiksociologie"; *Kölner Zeitschrift*, XIX, 1967.
- Speier, H.: "The Social Condition of the Intellectual Exile"; *Social Order and the Risks of Waar*; New York, 1952.
- Steiner, G.: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*; New York, 1967.
- Sweezy, P.: "Paul Alexander Baran: A Personal Memoir"; *Monthly Review*, XVI, marzo, 1965.
- Therborn, G.: "Frankfurt Marxism: A Critique"; *New Left Review*, septiembre-octubre, 1970.
- Tiedemann, R.: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*; Frankfurt, 1965.
- Unseld, S.: "Zur Kritik an den Editionen Walter Benjamins"; *Frankfurter Rundschau*, enero, 1968.
- Wellmer, A.: *Critical Theory of Society*; New York, 1971.
- Wilden, A.: "Marcuse and the Freudian Model"; en *The Legacy of the German Refugee Intellectuals, Salmagundi*, 10/11, otoño-invierno, 1969-1970.
- Wolff, K. H., y Barrington, M, Jr. (eds): *The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse*; Boston, 1967.
- Wurgaft, L. D.: "The Activist Movement: Cultural Politics on the German Left, 1914-1933". Tesis para el doctorado, Universidad de Harvard, 1970.

Bibliografía Musical:

I) Estudios generales

- Abraham, Gerald: *A Hundred of Music*; Londres, 1938; 2ª edic. Chicago, 1964. Estudio de la evolución artística, a través de Wagner y Listz, hasta llegar a muchos de los compositores "nacionalistas". La tercera edición incluye comentarios acerca de Boulez y Britten.
- Beckwith, John, y Udo Kasements, encargados de la edición: *The Modern Composer and his World. A Report from the International Conference of Composers, Stratford, 1960*; Toronto, 1961.
- Blume, F.: *Die Musik von 1830-1914*; en *Music, en Tempo*, 48 (1958), 28; 50 (1959), 25.
- Chase, Gilbert: *A Guide to the Music of Latin America*; 2ª edic., revisada y ampliada, Washington, 1962.
- Cohn, Arthur: *The Collector's 20th-Century Music in Western Europe*; Filadelfia, 1965. Discografía crítica con informaciones novedosas acerca de la música o sus compositores, como por ejemplo Villalobos.
- Collaer, Paul: *La Musique moderne, 1905-1955*; París, 1955, 2ª edic. revisada, 1958, traducción al inglés por Sally Abeles, con el título *A History of Modern Music*, Cleveland, 1961.
- Dumesnil, René: *L'Aube du XX siècle; La première moitié du XX siècle*; París, 1958 y 1960. Editados como continuación de la *Histoire de la Musique* de Combarieu, resultan valiosos por la información que contienen acerca de los compositores franceses, incluyendo los poco conocidos.
- Ewen, David (ed): *The New Book of the Modern Composers*; 3ª edic. revisada y ampliada, Nueva York, 1961.
- Golèa, Antoine: *L'Aventure de la musique au XX siècle*; número especial de *Le Point* (Mulhouse), LVIII (1961).
- Golèa, A.: *Ving ans de musique contemporaine*; 2 vols., París, 1962.
- Grandenwitz, Peter: *Wege zur Musik der Gegenwart*; Stuttgart, 1963.
- Grout, Donald Jay: *A Short History of Opera*; 2 vols., Nueva York, 1947; edic. revisada 1965.

- Hartog, H. (ed): *European Music in the 20th Century*; Londres, 1957.
- Hodeir, André: *La Musique étrangère contemporaine*; París, 1954.
- Honolka, Kurt: *Das vielstimmige Jahrhundert: Musik in unserer Zeit*; Stuttgart, 1960.
- Horton, J.: *Scandinavian Music: A Short History*; Nueva York, 1963.
- Hull, A.E.: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*; Londres, 1924.
- Koechlin, Ch.: *Evolution de l'harmonie: période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours*; en *Encyclopédie Lavingnac* II 591, París, 1923.
- Lang, P. H., y Nathan Broder (ed): *Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey*; Nueva York, 1965.
- Lindlar, Heinrich (ed): *Die Stime der Komponisten: Aufsätze, Reden, Briefe, 1907-1958*; Rodenkirchen, 1958.
- Machlis, Joseph: *Introduction to Contemporary Music*; Nueva York, 1961.
- Maegaard, Jan: *Musikalsk modernisme, 1945-1962*; Copenhague, 1964.
- Martynov, Ivan Ivanovich: *Istoriia zarubezhnoi muzyki pervoi poloviny zogo veka: Ocherki*; Moscú, 1963.
- Mason, C.: *European Chamber Music Since 1929*; en *Cobbett*, III, 1.
- Mayer, L: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*; Wels, 1955.
- Mellers, Wilfrid H.: *Studies in Contemporary Music*; Londres, 1948.
- Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*; Berlín, 1923.
- Mersmann, Hans: *Die Tonsprache der neuen Musik*; 2^a edic., Mainz, 1930.
- Orrego Salas, J.: *The Young Generation of Latin American Composers*; clasificación de los contemporáneos de Ginastera, en *Inter-American Music Bulletin*, 38, I, noviembre de 1963.
- Prieber, Fred: *Musik unterm Strich*; Munich, 1956.
- Proebst, E.(ed): *Die neue Musik: Dokumente zu ihrem Verständnis*; Bamberg, 1961.
- Rondi, B: *Prospettiva della musica moderna*; Roma, 1956.
- Routley, E.: *Twentieth Century Church Music*; Nueva York, 1964.
- Ruppel, Karl Heinrich: *Musik in unserer Zeit: eine Bilanz von zehn Jahren (1950-1960)*; Munich, 1960.
- Salazar, A.: *Music in Our Time*; Nueva York, 1946.
- Samuel, C.(ed): *Panorama de l'art musical contemporain, avec des textes inédits de A. Goléa, A. Hodeir, P. Boulez, I. Xenakis*; París, 1962.

- Schuh, W.: *Kritiken und Essays. Ban 2: Zeitgenössische Musik*; Zurich, 1947.
- Slonimsky, N.: *Music Since 1900*; Nueva York, 1937; 3ª edic. revisada y ampliada, 1949.
- Struckenschmitt, H.H.: *Neue Musik (Zwischen den beiden Kriegen, Bd. 2)*; Berlín, 1951.
- Wallner, B.: *Scandinavian Music after the Second World War*; en MQ, LI, 111, Nueva York, 1965.
- Wellesz, E.: *Die neue Instrumentation*; 2 vols., Berlín, 1928.
- Westphal, K.: *Die moderne Musik*; Leipzig, 1928.
- Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*; Stuttgart, 1961.
- Wörner, K., H.: *Musik der Gegenwart: Geschichte der neuen Musik*; Mainz, 1949.
- Zillig, W.: *Variationen über neue Musik*; Munich, 1959; nueva edición con el título *Die neue Musik: Linien und Porträts*, 1963.

II) Estudios acerca de compositores

Bartók

- Abraham, G.: Bartók: *String Quartet No. 6*; en *The Music Review (MR)*, III, Cambridge, 1942.
- Abraham, G.: *Bartók and England*; en *New Hungarian Quarterly*, II/4, 1961.
- Austin, W.: *Bartók's Concerto for Orchestra*; en *The Music Review (MR)*, XVIII, 1957.
- Babbit, M.: *The String Quartets of Bartók*; en *The Musical Quarterly (MQ)*, XXXV, Nueva York, 1949.
- Bartha, D.: *La Musique de Bartók*; en F. Weber, encargado de la edición: *La Résonance dans les échelles*, París, 1963.
- Bartók, Béla: *Das Problem der neuen Musik*; en *Melos*, I, 1920.
- - *A Magyar népdal*; Budapest, 1924, traducción al alemán con el título *Das ungarische Volklied*, Berlín, 1925, traducción al inglés con el título *Hungarian Folk Music*, Londres, 1931.
- - *Von Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*; en B. Szabolosi, encargado de la edición: *Béla Bartók, Weg und Werk*, Leipzig, 1957.

- - *Bartók-breviárium (levelek, írások, dokumentok)*; notas de J. Ujfalussy, Budapest, 1958.
- - *The Second Piano Concerto*; en *Tempo*, 65, 1963.
- - *Selbstbiographie*; en D. Dille, encargado de la edición: *Documenta Bartókiana*, II, 1965.
- - *Vier unbekannte Briefe*, edición a cargo de D. Dille, en *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMz)*, XX, Viena, 1965.
- Albert, B. Lord: *Serbo-Croatian Folksongs*; Nueva York, 1951.
- Bartók, Ditta: *26 September 1945: zum 20. Todestag von Béla Bartók*; en *ÖMz*, XX, 1965.
- Bartók, V.: *The Béla Bartók Archive: History and Catalogue*; Nueva York, 1963.
- Benary, P.: *Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks Mikrokosmos*; en *Archiv für Musikwissenschaft (AfMw)*, XV, Leipzig, 1958.
- Bónis, Ferenc: *Idézetek Bartók zenéjében*; en *Magyar Zene*, III, 1962.
- Chapman, R.: *The Fifth Quartet of Béla Bartók*; en *MR*, XII, 1951.
- Citron, P.: *Bartók*; París, 1963.
- Clegg, D.: *Bartók's "Kossuth Symphony"*; en *MR*, XXIII, 1962.
- Demény, J.: *The Results and Problems of Bartók Research in Hungary*; en *New Hungarian Quarterly*, II/1, 1961.
- Dille, D. (ed): *Documenta Bartókiana*; Budapest, 1964.
- Doflein, E.: *Bartók und die Musikpädagogik*; en *Musik der Zeit*, III, 1953.
- Doflein, E.: *Béla Bartók: Lebensweg und Werk*; en *Universitas*, XII, 1957.
- Downey, J. W.: *La Musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*; Universidad de París diss., 1956.
- Ellsworth, R.: *The Shadow of Genius: Béla Bartók and Tibor Serly*; en *The American Record Guide*, XXXII, 1965.
- Fábíán, Imre: *Béla Bartók und die Wiener Schule*; en *ÖMz*, XIX, 1964.
- Fasset, A.: *The Naked Face of Genius*; Nueva York, 1958.
- Feng, Chao: *Bartók and Chinese Music Culture*; en *Studia musicologica*, V, 1963.
- Foldes, A.: *Béla Bartók*; en *Tempo*, 43, 1957.
- Forte, Allen: *Bartók's "Serial" Composition*; en *MQ*, XLVI, 1960.; también en H. P. Lang, encargado de la edición: *Problems of Modern Music*, Nueva York, 1962.
- Fricsay, F.: *Über Mozart und Bartók*; Copenhage, 1962.

- Gerson-Kiwi, E.: *Béla Bartók-Scholar in Folk Music*; en *Music and Letters* (ML), XXXVIII, Londres, 1957.
- Halperson, M.: *Béla Bartók Explains Himself*; en *Musical America*, 21 de enero de 1928.
- Helm, E.: *The Music of Béla Bartók*; en J. Hartog, encargado de la edición: *European Music in the 20th Century*, Londres, 1957.
- - *Bartók on Stage: Fresh Light on a Long Undervalued Dramatic Trilogy*; en *High Fidelity*, XVI/11, noviembre de 1964.
- - *Béla Bartók un die Volksmusik-zur 20. Wiederkehr von Bartóks Todestag*, en *NZfM*, CXXVI, 1965.
- Jaksic, D.: *Béla Bartók kao drustvenopoliticki radnik i borac*; en *Zvuk*, 37-38, 1960.
- Kárpáti, J.: *Bartók és Schönberg*; en *Magyar Zene*, IV, 1963.
- - *Bela Bartók and the East (Contributi6n to the History of the Influence of Eastern Elements on European Music)*; en *Studia musicologica*, VI, 1964.
- Kerényi, K.: *Über Béla Bartóks "Cantata profana"*; en *SMz*, LXXXVI, 1946.
- Kro6, Gy6rgy: *Three Portraits: Bartók's Stage Works*; en *Books from Hungary*, III/3-4, 1961.
- Lendvai, E.: *Bartók stílusa a "Szonáta két zongorára és ütohangszerekre" és a "Zene húros-, uto- és celestára" Türkrében*; Budapest, 1955.
- - *Bartók und die Zahl*; en *Melos*, XXVII, 1960.
- - *Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartók*; en *New Hungarian Quarterly*, III/7,,1962.
- Liebner, J.: *Ein wiederentdecktes Werl Béla Bartóks*; en *Beiträge zur Musikwissenschaft*, V, 1964.
- Lindlar, H.(ed): *Béla Bartók (Musik der Zeit, III)*; Bonn, 1953.
- - *Béla Bartóks Music für Saiteninstrumente: Motizen zu einem Interpretationsvergleich*; en S. Borris y otros: *Vergleichende Interpretationskunde*; Berlín, 1963.
- Mason, C.: *Bartók's Rhapsodies*; en *ML*, XXX, 1949.
- - *An Essay in Analysis: Tonality, Symmetry, and Latent Serialism in Bartók's Fourth Quartet*; en *MR*, XVIII, 1957.
- - *Bartók's Early Violin Concerto*; en *Tempo*, 49, 1958.
- - *Bartók's Scherzo for Piano and Orchestra*; en *Tempo*, 65, 1963.

- - ***Bartók and Background***; en *The Musical Times* (MT), CVI, Londres, 1965.
- Mersmann, H.: ***Der Spätstil Bartók's***; en *Musik der Zeit*, III, 1953.
- Moreux, S.: ***Béla Bartók, sa vie, ses oeuvres, son langage***; París, 1949; 2^a edic., 1955.
- Nirschy, A.: ***Varianten zu Bartókzs Pantomime "Der wunderbare Mandarin"***; en *Studia musicologica*, II, 1962.
- Nordwall, O.: ***Béla Bartók och den moderna musiken***; en *Nutida Musik*, VII/2, 1964.
- Nüll, Edwin von der: ***Béla Bartók***; Halle, 1930.
- - ***Moderne Harmonik***; Leipzig, 1932.
- Oláh, G.: ***Bartók and the Theatre***; en *Béla Bartók: A Memorial Review*; Nueva York, 1950.
- Perle, G.: ***Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók***; en MR, XVI, 1955.
- Sacher, P.: ***Béla Bartók zum Gedächtnis***; en SMz, LXXXV, 1945.
- Sannemüller, G.: ***Béla Bartóks Suite Opus 14: Stil- und Werkanalyse***; en SMz, CV, 1965.
- Saygun, A. A.: ***Bartók in Turkey***; en MQ, XXXVII, 1951.
- Serly, T.: ***Story of a Concerto. Bartók's Last Work***; en *The New York Times*, 11 diciembre de 1949.
- Smith, R.: ***Béla Bartók's Music for Strings, Percussion and Celesta***; en Mr, XX, 1959.
- Stevens, H.: ***The Life and Music of Béla Bartók***; Nueva York, 1953.
- Suchoff, B.: ***Guide to the "Mikrokosmos" of Béla Bartók***; Silver Spring, Md., 1956.
- - ***Some observations on Bartók's Third Piano Concerto***; en *Tempo*, 65, 1963.
- Szabolcsi, B.: ***East and West in Béla Bartók's Art***; en *Books from Hungary*, III/4, 1961.
- - (ed): ***Béla Bartók, Weg und Werk***; Leipzig, 1956.
- Thyne, S.: ***Bartók's "Improvisations": an Essay in Technical Analysis***; en ML, XXXI, 1950.
- Treitler, L.: ***Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Béla Bartók***; en JMT, III, 1959.

- Twittenhoff, W.: *Zur Struktur und Thematik des Violinkonzerts von Béla Bartók*; en W. Wiora, encargado de la edición: *Musikerkenntnis und Musikerziehung, Dankesgaben für Hans Mersmann zu seinem 65. Geburtstage*; Kassel, 1958.
- Uhde, J.: *Bartóks Mikrokosmos: Spielanweisungen und Erläuterungen: Einführung in das Werk und seine Pädagogischen Absichten*; Regensburg, 1954.
- Ujfalussy, J.: *Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken*; en *Studia musicologica*, V, 1963.
- - *Bartók Béla*, 2 vols.; Budapest, 1965.
- Vinton, J.: *The Case of "The Miraculous Mandarin"*; en *MQ*, L, 1964.
- Vitányi, I.: *Bartók and the Public*; en *New Hungarian Quarterly*, II/2, 1961.
- Volek, J.: *Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation in Bartók's Werk: "Concerto für Orchester"*; en *Studia musicologica*, V, 1963.
- Wagenaar, B.: *Bartók's Quartets*; en *The New York Times*, 27 de febrero de 1949.
- Weissmann, J. S.: *Notes Concerning Bartók's Solo Vocal Music*; en *Tempo*, 36, 1955.
- - *Bartokiana*; en *Tempo*, 55-56, 1960.
- Wiore, W.: *Die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik*; en *Syntagma Friburgense. Historische Studien Hermann Aubin dargebracht zum 70. Geburtstag*; Lindau, 1956.
- - *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*; Kassel, 1957.

Berg

- Berg, Alban: *Ecrits*; seleccionados y traducidos por Henri poussier, Mónaco, 1957.
- - *Briefe an seine Frau*; Munich, 1965.
- Blaukopf, K.: *New Light on "Wozzeck"*; en *Saturday Review*, 26 de septiembre de 1953.
- Brown, B.: *Music of Alban Berg: Recordings*; en *Perspectives of New Music* (PNM), I/2, New Jersey, 1963.
- Downes, E.: *"Wozzeck"*; en *Portfolio*, I, 1969.
- Forneberg, E.: *"Wozzeck" von Alban Berg*; Berlín-Lichterfelde, 1963.
- Jouve, P. J., y Michel Fano: *"Wozzeck" ou le nouvel opéra*; París, 1963.
- Keller, H.: *"Lulu"*; en *MR*, XIV, 1953.
- Klein, J. W.: *"Wozzeck"-a Summing Up*; en *ML*, XLIV, 1963.

- Krenek, E., **Crítica del libro de Redlich: *Alban Berg, the Man and his Music***, en MQ, XLIII, 1957.
- Leibowitz, R.: ***Alban Berg's Five Orchestral Songs after Postcard Texts by Peter Altenberg, Opus 4***; en MQ, XXXIV, 1948.
- Perle, G.: ***The Music of "Lulu": a New Analysis***; en *Journal of the American Musicological Society* (JAMS), XXII, Richmond, Virginia, 1959.
- - ***"Lulu": the Formal Design***; en JAMS, XVII, 1964.
- Redlich, H. F.: ***Alban Berg: Versuch einer Würdigung***; Viena, 1957.
- Reich, W.: ***Alban Berg...***; Viena, 1937; edición revisada, Zürich, 1963.
- - ***Alban Berg, Bildnis im Wort: Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde***; Zürich, 1959.
- Rostal, M., y Keller, H.: ***Berg's Violin Concerto: a Revision***; en *The Musical Times* (MT), XCV, Londres, 1954.
- Sabin, R.: ***Alban Berg's "Wozzeck"***; en *Musical America*, abril de 1951.
- Smith Brindle, R.: ***The Symbolism in Berg's "Lyric Suite"***; en *The Score*, 21, 1957.
- Stein, E.: ***Alban Berg-Anton von Webern***; en *Anbruch*, V, 1923.
- - ***Berg and Schoenberg***; en *Tempo*, 44, 1957.
- Stravinsky, I.: carta al editor, rogándole la fundación de una sociedad Berg; en MR, XXVI, 1965.
- Vlad, R.: ***Storia della dodecafonía***; Milán, 1958.

Debussy

- Ackere, Jules van: ***Pelléas et Mélisande, ou le recontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique***; Bruleas, 1952.
- Almendra, J.: ***Les Modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy***; París, 1950.
- Ansermet, E.: ***An Inner Unity: Conversations with Peter Heyworth on Debussy***; en *High Fidelity*, XII, septiembre, 1962.
- Barranqué, J.: ***Debussy***; París, 1962.
- Bathori, J.: ***Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy***; París, 1953.
- Bonheur, R.: ***Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse***; en RM, VII, mayo, 1926.
- Borris, S.: ***Einfluss und Einbruch primitiver Musik in die Musik des Abendlandes***; en *Sociologus*, II, 1952.
- - ***Neue Formen der Mehrstimmigkeit***; en *Musikalische Zeitfragen*, IX, 1960.

- Brailoiu, C.: *Pentatonismes chez Debussy*; en B. Rajeczky y L. Vargyas, encargados de la edición: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest, 1957.
- Caillard, C. F., y Bérays, J.: *Le Cas Debussy: une opinion... une enquête*; París, 1910.
- Capellen, G.: *Exotische Rhythmik, Melodik, und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung*; en *Die Musik*, VI, 1907.
- - *L'Exotisme et la musique de l'avenir*; en BSIM, VI, 1910.
- Damon, S. Foster: *American Influence on Modern French Music*; en *Dial*, LXV, agosto, 1918.
- Danckert, W.: *Claude Debussy*; Berlín, 1950.
- Debussy, Claude: *Du précurseur*; en BSIM, IX, marzo, 1913.
- - *M. Croche, anti-dilettante*; París, 1921.
- - *Lettres à M. Vasnier*; véase Henry Prunières: *A la Villa Medici*; en RM, VII, 1926.
- - *L'Enfance de Pelléas: lettres à André Messager*; París, 1938.
- - *Lettres à deux amis*; París, 1942.
- - *Lettres à sa femme Emme*; edición a cargo de P. Vallery-Radot, París, 1957.
- - *Lettres inédites à André Caplet (1908-1914)*; edición a cargo de E. Lockpeiser, Mónaco, 1957.
- - *Lettres inédites à Stravinsky*; en *Avec Stravinsky*; Mónaco, 1958.
- - *Remarques*; introducción a cargo de A. Souris, en *Nouvelle revue française*, XI, 1963.
- - y Gabriele d'Annunzio: *Correspondance inédite*; edición a cargo de G. Tosi, París, 1948.
- - y Ernest Chausson: *Correspondance inédite*; en RM, VII/1, 1925.
- - y Louis Laloy: *Correspondance*; en *Revue de musicologie*, XLVIII, 1962.
- - y Pierrot Louÿs: *Correspondance*; edición a cargo de H. Borgeaud, París, 1945.
- - y Víctor Segalen: *Textes*; edición a cargo de A. Joly-Segalen y A. Schaeffner, Mónaco, 1961.
- - y P. J. Toulet: *Correspondance*; París, 1929.
- Dietschy, M.: *The Family and Childhood of Debussy*; en MQ, XLVI, 1960.
- - *La Passion de Claude Debussy*; Neuchâtel, 1962.
- Dille, D.: *Inleiding tot her vormbegrip bij Debussy*; en *Hommage à Charles van den Borren: Mélanges*; Amberes, 1945.

- Dumesnil, M.: *Debussy's Principles in Pianoforte Playing*; en *The Etude*, LVI, 1928.
- - *How to Play and Teach Debussy*; Nueva York, 1932.
- - *Debussy's Influence on Piano Writing and Playing*, en *Music Teachers' National Association Proceedings*, XXXIX, 1945.
- Dupérier, J.: *Découverte du vieux monde: lettres d'un musicien ambulante à un confrère sédentaire*; París, 1957.
- Durand, J.: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*; 2 vol., París, 1924-1925.
- Eimert, H.: *Debussy "Jeux"*; en *Die Reihe*, V, 1959.
- Emmanuel, M.: *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy: étude historique et critique, analyse musicale*; París, 1925.
- - y otros: *Inédits sur Claude Debussy: Collection Comoedia-Charpentier*; París, 1942.
- Evans, E.: *Debussy for Singers*; en *The Sackbut*, II/5, 1921.
- Fabián, L.: *Debussy und sein Werk, mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus*; Munich, 1923.
- - *Debussy, élete, kora és művészete*; Budapest, 1957.
- Farwel, A.: *The Debussy of "St. Sebastian"*; en *Musical America*, 24 de febrero, 1912.
- Frankenstein, A.: *Debussy: Orchestral and Vocal Works*; en *High Fidelity*, VIII/1, enero, 1958.
- Gatti-Casazza, G.: *Entrevista sobre Debussy, con la ocasión del estreno de Pelléas en el Metropolitan*; en *The New York Times*, 15 de marzo, 1925.
- Gauthier, A.: *Debussy: Documents iconographiques*; Ginebra, 1952.
- Gervais, F.: *La Notion d'arabesque chez Debussy*; en *RM*, 1958.
- - *Structures debussystes*; en *RM*, 1964.
- - *Debussy et la tonalité*; en E. Weber, encargado de la edición: *Debussy et l'évolution*; París, 1965.
- Goldsmith, H., y Conrad L. Osborne: *Debussy on Microgroove*; en *High Fidelity*, XII/9, septiembre, 1962.
- Heyer, H.: *Claude Debussy musikalische Ästhetik: Versuch einer Analyse*, en *Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft*, VII, 1963.
- Jakobik, A.: *Die assoziative Harmonik in der Klavierwerken C. Debussys*; Würzburg, 1940.

- - *Zur Einheit der neuen Musik*; Würzburg, 1957.
- Keeton, A. E.: *Debussy: his Science and his Music*; en *19th Century*, LXVI/391, 1909.
- Koechlin, Ch.: *Debussy*; París, 1927.
- - *Souvenirs sur Debussy, la Schola, et la S.M.I.*; en *RM*, XV, 1934.
- Kurth, E.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*; 3ª edic., Berlín, 1923.
- Laloy, L.: *Claude Debussy*; París, 1909; 2ª edic., 1944.
- - *La Musique retrouvée, 1909-1927*; París, 1928.
- Lenormand, R.: *Etudes sur l'harmonie moderne*; París, 1913.
- Lesure, F.: *Debussy e Strawinski*; en *Musica d'oggi*, II, 1959.
- - *Bibliographie debussyste*; en *Revue de musicologie*, XLVIII, 1962.
- - *Debussy et le XVI^e siècle*; en W. Brennecke y H. Haase, encargados de la edición: *Hans Albrecht in Memoriam*, Krassel, 1962.
- - *L'Affaire Debussy-Ravel*; en A.A. Albert y W. Pfannkuch, encargados de la edición: *Festschrift Freidrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel, 1963.
- - *Claude Debussy after his Centenary*; en *MQ*, XLIX, 1963.
- - *Debussy et Edgard Varèse*; en E. Weber, encargado de la edición: *Debussy et l'evolution*, París, 1965.
- - encargado de la edición: *Claude Debussy: textes et documents inédites* (número especial de *Revue de musicologie*, XLVIII), París, 1962.
- Liebich, L. S.: *An Englishwoman's Memories of Debussy*; en *MT*, LIX, 1918.
- Liess, A.: *Die Stimme des orientis*; en *Musica*, XIV, 1960.
- - *Claude Debussy, der wegweisender Klassiker der modernen Musik*; en *Universitas*, XVII, 1962.
- - *Die okzidentale Gegenwartsmusik und der Einbruch der antiabendländischen Welt: ein Entwurf*; en *NZfM*, CXXIII, 1962.
- Lockpeiser, E.: *Debussy*; Londres, 1936; 3ª edic., 1951; 4ª edic., 1963.
- - *Debussy: his Life and Mind*; 2 vols., Londres, 1962-1965.
- - *Debussy et Edgard Poe*; Mónaco, 1961.
- Long, M.: *Au piano avec Claude Debussy*; París, 1960.
- Mallarmé, S.: *La Musique et les lettres*; París, 1895; traducción al inglés de Bradford Cook, en *Selected Prose Poems, Essays and Letters, de Mallarmé*, Baltimore, 1956.

- Mellers, W.H.: *The Final Works of Claude Debussy, or, Pierrot fâché avec la lune*; en ML, XX, 1939; versión revisada en Mellers: *Studies in Contemporary Music*; Londres, 1948.
- Munro, T.: *"The Afternoon of a Faun" and the Interrelation of the Arts*; en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X, 1951.; también en Munro: *Toward Science in Aesthetics*, Nueva York, 1956.
- Northrup, F. S.C.: *The Meeting of East and West: an Inquiry Concerning World Understanding*; Nueva York, 1953.
- Palache, J.: *Debussy as Critic*; en MQ, X, 1924.
- Perrachio, L.: *L'Opera pianistica di Claudio Debussy*; Milán, 1924.
- Peter, R.: *Claude Debussy*; edición ampliada, París, 1924.
- Pougin, A.: *Le Théâtre à l'exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*; París, 1890.
- Raad, V.: *Claude Debussy, Anglophile*; en *Musical Courier*, marzo, 1961.
- Reinhardt, K.: *Exotismen in der abendländischen Gegenwartsmusik*; en *Melos*, XVIII, 1961.
- Ronga, L.: *The Meeting of Poetry and Music*; Nueva York, 1956.
- Rosen, Ch.: *Where Ravel Ends and Debussy Begins*; en *High Fidelity*, IX/5, mayo, 1959.
- Rudhyar, D.: *Claude Debussy et son oeuvre*; París, 1913.
- Samazeuilh, G.: *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs*; París, 1947.
- Sapp, A. W.: *crítica de una grabación de Pelléas*; en MQ, XXXIX, 1953.
- Schaeffner, A.: *Halifax RG 387*; en *Contrepoints*, V, diciembre, 1946.
- - *Variations Schoenberg*; en *Contrepoints*, VII, 1950.
- - *Debussy et ses rapports avec la musique russe*; en P. Souvtchinsky: *Un siècle de la musique russe*; París, 1953.
- - *Claude Debussy*, en Roland-Manuel, encargado de la edición: *Histoire de la musique Pléiade*, París, 1963.
- - *Le Timbre*; en W. Weber, encargado de la edición: *La Résonance dans les échelles*; París, 1963.
- - *Claude Debussy et ses projets shakespeariens*; en *Revue d'histoire du théâtre*, XVI, 1964.
- - *Debussy et ses rapports avec la peinture*; en E. Weber, encargado de la edición: *Debussy et l'évolution*; París, 1965.

- Schallenberg, E. W.: *Cl. Debussys titel musicien français*; en *Mens en melodie*, XX, 1965.
- Schmidt-Garre, H.: *Rimbaud-Mallarmé-Debussy: Parallelen zwischen Dichtung und Musik*; en *MZfM*, CCXV, 1964.
- Schmitz, E. R.: *The Piano Works of Claude Debussy*; Nueva York, 1950.
- Seraphin, H.: *Debussys Kammermusikwerke der mittleren schaffenszeit: analytische und historische Untersuchungen in Rahmen des Gesamtschaffens*; Munich, 1962.
- Seroff, V.I.: *Debussy: Musician of France*; Nueva York, 1956.
- Souris, A.: *Debussy et la nouvelle conception du timbre*; en *Cahiers musicaux*, I/6, marzo, 1956.
- Stanley, M.: *Debussy the Man as Maggie Teyte Knew Him*; en *Musical America*, 13 de abril, 1918.
- Stein, G.: *Paris France*; Nueva York, 1940.
- Strobel, H.: *Claude Debussy*; Zürich, 1940.
- Teyte, M.: *Star on the Door*; Londres, 1958.
- Tiersor, J.: *Musiques pittoresques: promenades musicales à l'Exposition de 1889*; París, 1889.
- Valéry, P., y otros: *Le Tombeau de Pierre Louÿs*; París, 1925.
- Vallas, L.: *Les idées de Claude Debussy*, París, 1927.
- - *Claude Debussy et son temps*; París, 1932; nueva edición, París, 1958.
- Vicent, J.: *The Diatonic Modes in Modern Music*; Berkeley, 1951.
- Weber, E. (encargada de la edición): *Debussy et l'evolution de la musique au XX^o siècle*; París, 1965.
- Wellesz, E.: *Die Latzten Werke Debussys*; en *Melos*, I, 1920.
- - *Der Stil der letzten Werke Debussy*; en *Anbruch*, III, 1921.
- Wollstein, R. H.: *You Know Mr. Dreiser*; en *Musical America*, 25 de febrero, 1929.
- Wood, H.J.: *My Life of Music*; Londres, 1938.
- Woollen, R.: *Episodic Compositional Techniques in Late Debussy*; en *JAMS*, XI, 1958.

Shostakovich

- Berger, L. G., encargado de la edición: *Cherty stilia Shostakoviana: sbornik teoreticheskikh statei*; Moscú, 1962.

- Bobrovsky, V. P.: *Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha*; Moscú, 1961
- Bockhaus, H. A.: *Dmitri Shostakowitsch*; Leipzig, 1962
- Danilevich, L. V.: *D. D. Shostakovich*; Moscú, 1958.
- Dolzhansky, A.: *O ladovoi osnove sochinennii Shostakovicha*; en SM, 1947.
- Kay, N.: *The Art of Shostakovich*; en *Musik & Musicians*, XIII/8, abril, 1965.
- Martynov, I. I.: *Shostakovich the Man and his Work*, traducción de T. Guralsky; Nueva York, 1947.
- Mason, C.: *Form in Shostakovich's Quartets*; en MT, CIII, 1962.
- Orlov, G. A.: *Simfonii Shostakovicha*; Leningrado, 1961.
- Ottaway, H.: *Shostakovich: Some Later Works*; en *Tempo*, 50, 1959.
- Rabinovich, D.: *Dmitri Shostakovich, Composer*; Moscú, 1959.
- Sabinina, M. D.: *Cheremushki, Moskva*; en SM, 1959.
- - *Simfonizm Shostakovicha*; Moscú, 1965.
- Seroff, V. I.: *Dmitri Shostakovich* (en colaboración con Nadejda GalliSchat, tía del compositor); Nueva York, 1965.
- Shostakovich, D. D.: *My Opera Lady Macbeth of Mtzensk*; en MM, XII, 1934; también en U. Weisstein, encargado de la edición: *The Essence of Opera*; Nueva York, 1964.

Schönberg

- Adorno, T. W.: *Philosophie der neuen Musik*; Tübingen, 1949; edición en francés, 1962; edición en castellano, 1966.
- - *Arnold Schönberg*; en *Die grossen Deutschen*, IV, 1957.
- - *Der getrue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis*; Frankfurt, 1962.
- Armitage, M.(ed): *Schönberg*; Nueva York, 1937: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Viena, 1934.
- Bekker, P.: *Arnold Schönbergs "Pierrot Lunaire" in Frankfurt*; en *Anbruch*, IV, 1922.
- Berg, A.: *Arnold Schönberg, Pelleas und Melisande, op. 5: kurze thematische, Analyse*; Viena, 1920.
- - *Arnold Schönberg, Kammer-symphonie, op.9*; Viena, 1921.

- - *Arnold Schönberg, Gurrelieder-Führer*, Viena, 1924.
- - *Warum inst Schönbergs Musik so schwer verständlich?*; en *Anbruch*, VI, 1924.
- - *Was ist atonal?*; en *SMz*, LXXXV, 1945.
- Calvocoressi, M.: *The Classicism of Arnold Schönberg*; en *MT*, LV, 1914.
- Capp, L.: *The Secret of Modernist Music: an Interview with the Foremost of Modern Impressionist Composers, Arnold Schönberg*; en *The Étude*, LII/10, 1934.
- Clapp, P.: *Schoenberg: Futurist in Music*; en *Musical News* (Londres), XLV, 1913.
- Cooper, G.: *The Rhythmic Structure of Music*; Chicago, 1960.
- Dahlhaus, C.: *Musikalische Prosa*; en *NZfM*, CXXV, 1964.
- Dean, W.: *Moses and Aaron*; en *MT*, CVI, 1965.
- Del Mar, N.: *Cofusion and Error (II)*; en *The Score*, 22, 1958.
- Diether, J.: *Schoenberg's "Gurrelieder" on LP*; en *Chord & Dischord*, II/7, 1954.
- Ehrenforth, K. H.: *Ausdruck und Form: Arnold Schoenbergs Durbruch zur Atonalität in den George-Liedern op.15*; Bonn, 1963.
- - *Schoenberg und Webern: das XIV. Lied aus Schoenbergs Georgeliedern op.15*; en *NZfM*, CXXVI, 1965.
- Eisler, H.: *Arnold Schoenberg*; en *Sinn und Form*, VII, 1955; también en Eisler: *Eine Auswahl von Reden*, Leipzig, 1961.
- Fleury, L.: *About "Pierrot Lunaire": the Impressions Made on Various Audiences by a Novel Work*; en *ML*, V, 1924.
- Forte, A.: *Contemporary Tone-Structure*; Nueva York, 1955.
- Francès, R.: *La Perception de la musique*; París, 1958.
- Friedheim, P.: *Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg*; tesis de la Universidad de Nueva York, 1963.
- Gould, G.: *The Dodecaphonist's Dilemma*; en *CMJ*, L/1, 1956.
- - *Arnold Schönberg: a Perspective*; Cincinnati, 1964.
- Gradenwitz, P.: *Reihenkomposition im Orient*; en E. Schenk, encargado de la edición: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien*, (1956); Graz, 1958.
- - *Gustav Mahler and Arnold Schoenberg*; en *Leo Baeck Institute Year Book*, V, 1960.
- Greissle, F.: *Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg*; en *Anbruch*, VIII, 1925.

- Hayward, K.: *An Interview with Arnold Schoenberg*; en *Southwestern Musician*, XVI, septiembre, 1949.
- Hill, R. S.: *Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future*; en MQ, XXII, 1936.
- Jalowetz, H.: *On the Spontaneity of Schoenberg's Music*; en MQ, XXX, 1944.
- Kassler, M.: *The Decision of Arnold Schoenberg's Twelve- Note Class System and Related Systems*; Princenton, 1961.
- Keller, H.: *Schönberg and Stravinsky: Scönbergians and Stravinskians*; en MR, XV, 1954.
- - *Strict Serial Technique in Classical Music*; en *Tempo*, 37, 1955.
- - *Schoenberg's "Moses and Aron (sic)"*; en *The Score*, 21, 1957.
- - *Moses, Freud and Schoenberg*; en MMR, LXXXVIII, 1958.
- - *Schoenberg: Erwartung, Von Heute auf Morgen*; en MR, XIX, 1958.
- - *Schoenberg's "Moses and Aron (sic)"*; en MR, 1958.
- Klemperer, O.: *Arnold Schoenberg, Teacher, Composer and Transcriber*; en *The Canon*, III, 1949.
- Koechlin, Ch.: *Evolution et tradition: à propos du Pierrot Lunaire de M. Schoenberg*; en *Ménestrel*, LXXXIV, 1922.
- Langlie, W.: *Arnold Schoenberg as a Teacher*; tesis de la Universidad de California en Los Ángeles, 1960.
- Lewin, D.: *A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music*; en PNM, I/1, 1962.
- Lissa, Z.: *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*; en *Acta Musicologica*, VII, 1935.
- Lück, R.: *Arnold Schönberg und das deutsche Volkslied*; en NZfM, CXXIV, 1963.
- - *Die Generalbass-Aussetzungen Arnold Schönbergs*; en *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, VIII, 1964.
- Maegaard, J.: *A Study of the Chronology of Op. 23-26 by Arnold Schoenberg*; en *Dansk Aarbog Musik Forskning*, II, 1962.
- Melichar, A.: *Musik in der Zwangsjacke: die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg*; Viena, 1958.
- Milhaud, D.: *Paris und unser "Pierrot Lunaire"*; en *Anbruch*, IV, 1922.
- - *To Arnold Schoenberg on his 70th Birthday: Personal Recollections*; en MQ, XXX, 1944.

- Nahod, H.: *The Very First Performance of Schoenberg's "Gurrelieder"*; en *Music Survey*, III, 1950.
- Neighbour, O.: *The Evolution of Twelve-Note Music*; en PRMA, LXXXI, 1954.
- - *Moses and Aaron*; en MT, CVI, 1965.
- Nelson, R.: *Schoenberg's Variation Seminar*; en MQ, L, 1964.
- Newton, D.: *Bruckner, Mahler, Schönberg*; Nueva York, 1947.
- Ogdon, W. L.: *Series and Structure*; tesis de la Indiana University, 1956.
- Paz, J. C.: *Arnold Schönberg, o el fin de la era tonal*; Buenos Aires, 1958.
- Perle, G.: *Schönberg's Late Style*; en MR, XIII, 1952.
- - *Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*; Berkeley, 1962.
- - *Pierrot Lunaire*; en G. Reese y R. Brandel, encargados de la edición: *The Commonwealth of Music*; Nueva York, 1964.
- Pfrogner, H.: *Das Inhalt-Form-Problem mi Schaffen Arnold Schönbergs*; en ÖMz, II, 1947.
- - *Die Zwölfordnung der Töne*; Zurich, 1953.
- Redlich, H.: *Schoenberg's Religious Testament*; en Opera, XVI, 1965.
- Reti, R.: *The Thematic Process in Music*; Nueva York, 1951.
- - *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in 20th Century Music*; Nueva York, 1958.
- Rubsamen, W.: *Schoenberg in America*; en MQ, XXXVII, 1951.
- Rufer, J.: *Komposition mit zwölf Töne*; Berlín, 1952; traducción al inglés de H. Searle, Londres, 1954.
- Schaeffner, A.: *Variations Schoenbergs*; en *Contrepoints*, VII, 1950.
- Scherchen, H.: *Arnold Schönberg*; en *Melos*, I, 1920.
- Schönberg, Arnold: *Aphorismen*; en *Die Musik*, IX/4, 1910. 4^a edic. revisada , Viena, 1956. Versión castellana por Ramón Barce, Real musical, 1974.
- - *Eine neue Zwölftonschrift*; en *Anbruch*, VII, 1925.
- - *Art and the Moving Picture*; en *California Arts and Architecture*, LVII, abril, 1940.
- - *Models for Begginers in Composition*; Nueva York, 1943.
- - *Style and Idea*; Nueva York, 1950. Versión castellana por Juan J. Esteve, Taurus, 1963.
- - *My Evolution*; en MQ, XXXVIII, 1952.

- - *Structural Functions of Harmony*; edición al cuidado de H. Searle, Nueva York, 1954.
- - *Briefe*; edición a cargo de E. Stein, Mainz, 1958; traducción inglesa: *Letters*, Nueva York, 1965.
- - *The Orchestral Variations, Op. 31, A Radio Talk* (1931); en *The Score*, 27, 1960.
- - *Preliminary Exercises in Counterpoint*; edición a cargo de L. Stein, Londres, 1963.
- - *Schöpferische Konfessionen*; edición a cargo de Willi Reich, Zurich, 1964.
- Schuller, G.: *A Conversation with Steuermann*; en PNM, III/1, 1964.
- Somigli, C.: *Il Modus operandi di Arnold Schoenberg*; en *Revista musicale italiana*, XX, 1913.
- Stein, E.: *Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen*; en *Anbruch*, VIII, 1926.
- Steiner, G.: *Schoenberg's "Moses and Aaron"*; en *Encounter*, XXIV/6, julio, 1965.
- Steiner, R.: *Der unbekannte Schönberg: aus unveröffentlichten Briefen an Hans Nachod*; en SMz, CIV, 1964.
- Stravinsky, Igor: *Schoenberg Speaks his Mind*; en *The Observer*, Londres, 18 de octubre de 1964.
- Struckenschmidt, H.: *Arnold Schönberg*; Zurich, 1951; edición castellana en Alianza Música.
- - *Stil und Ästhetik Schoenbergs*; en SMz, XCVIII, 1958.
- - *Kandinsky und Schönberg*; en *Melos*, XXXI, 1964.
- Thomson, V.: *How Dead is Schoenberg?*; en *The New York Review of Books*; 22 de abril de 1956.
- Vinaver, Ch.: *Anthology of Jewish Music*; Nueva York, 1955.
- Vlad, R.: *Storia della dodecafonía*; Milán, 1958.
- Wadler, M.: *An American's Impression of Schoenberg*; en *The Musical Leader*, XLIX, 1925.
- Walker, A.: *Schönberg's Classical Background*; en MR, XIX, 1958.
- Webern, A.: *Über Arnold Schönberg*; en *Rheinische Musik und Theater-Zeitung*, XIII, 1912.
- Wellesz, E.: *Schoenberg and Beyond*; traducción de Otto Kinkeldey; en MQ, II, 1916.
- - *Arnold Schönberg*; Leipzig, 1921.

- - *The Origins of Schönberg's Twelve-Tone System*; Washington DC, 1958.
- Wörner, K. H.: *Schoenberg's "Moses and Aaron"*; Nueva York, 1964.
- - *Arnold Schoenberg and the Theater*; en MQ, XLVIII, 1962.
- Yates, P.: *Moses und Aron by Schoenberg*; en *Arts and Architecture*, LXXV/9, septiembre de 1958, y LXXV/10, octubre.
- Zillig, W.: *Notes on "Die Jakobsleiter"*; en *The Score*, 25 junio de 1959.

Stravinsky

- Ansermet, E.: *Igor Stravinsky, the Man and his Work: his First String Quartet*; en *Musical Courier*, LXXI/21, 25 de noviembre de 1915.
- Armitage, M.: *Stravinsky*; Nueva York, 1936.
- Asafiev, B.: *Kniga o Stravinskome*; Leningrado, 1929.
- Babbitt, M.: *Remarks on the Recent Stravinsky*; en PNM, II/2, 1964.
- Babitz, S.: *Igor Stravinsky's Rhythmic Innovations*; en *International Musician*, XLVII/11, mayo de 1949.
- Balanchine, G.: *The Dance Element in Stravinsky's Music*; en *Dance Index*, VI/10-12, 1947.
- Beckwith, J.: *A Stravinsky Triptych*; en CMJ, VI/4, 1962.
- Berdyaev, N.: *Towards a New Epoch*; en MQ, XX, 1934.
- Boys, H.: *Stravinsky: Critical Categories*; en *The Score*, I, 1949.
- - *Stravinsky: A propos his Aesthetic*; en *The Score*, 2, 1950.
- Casella, A.: *Igor Strawinski*; Roma, 1926. Nueva edición con un capítulo añadido de G. Barblán, Brescia, 1951.
- Citkowitz, I.: *Stravinsky and Schoenberg: a Note on Syntax and Sensibility*; en *Julliard Review*, I/3, 1954.
- Cone, E. T.: *Stravinsky: The Progress of a Method*; en PNM, I/1, 1962.
- - *The Uses of Convention: Stravinsky and his Models*; en MQ, XLVIII, 1962; también en P. H. Lang, encargado de la edición: *Stravinsky*, Nueva York, 1963.
- Craft, R.: *Working Habits of Stravinsky*; en *Opera & Concert*, San Francisco, XVI, junio de 1951.
- Dahlhaus, C.: *Die Tonalitätsbegriff in der neuen Musik*; en R. Stephan, encargado de la edición: *Terminologie der neuen Musik*; Berlín, 1965.
- Dennington, A.: *The Three Orchestration of Stravinsky's "Firebird"*; en *The Chesterian*, 34, 1960.

- Drew, D.: *Stravinsky's Revisions*; en *The Score*, 20, 1957.
- Dushkin, S.: *Working with Stravinsky*; en E. Corle, encargado de la edición: *Stravinsky*, Nueva York, 1949.
- Fellerer, K.: *Probleme neuer Kirchenmusik: Gedanken zu Igor Strawinskys Messe*; en *Begegnung*, VI, 1951.
- Fleischer, H.: *Strawinsky*; Berlín, 1931.
- Fox, Ch.: *Modern Counterpoint: a Phenomenological Approach*; en *Notes*, MLA, VI, 1948.
- Frankestein, A.: *Stravinsky-With the Composer's Imprimatur*; en *High Fidelity*, XII/7, julio de 1962.
- Frederickson, L.: *Stravinsky's Instrumentation: a Study of his Orchestral Techniques*; tesis de la Universidad de Wisconsin, 1960.
- Goldman, R.: *Stravinsky's Mass of 1948*; en *Perspectives USA*, 3, 1953.
- Haggin, B. H.: *Composers and Critics*; en *The Hudson Review*, XV, 1962.
- Herzfeld, F.: *Igor Strawinsky*; Berlín, 1961.
- Johns, D.: *An Early Serial Idea of Stravinsky*; en *MR*, XXIII, 1962.
- Kellers, H.: *Schönberg and Stravinsky: Schönbergians and Stravinskyans*; en *MR*, XV, 1954.
- Kirchmeyer, H.: *Ygor Stravinsky*; Regensburg, 1958.
- Kirstein, L.: *Igor Stravinsky*; en *The Nation*, 184, 15 de junio de 1957.
- Lindlar, H.: *Igor Strawinskys sakraler Gesang*; Regensburg, 1957.
- Mason, C.: *Stravinsky's Opera*; en *ML*, XXXIII, 1952.
- Mellers, W.H.: *Stravinsky's Oedipus as 20th Century Hero*; en *MQ*, XLVIII, 1962. También en P. H. Lang, encargado de la edición: *Stravinsky*, Nueva York, 1963.
- Mersmann, H.: *Strawinsky*; en *Musik der Zeit*, II, 1952.
- Messiaen, O.: *Le Rythme chez Igor Strawinsky*; en *RM*, 191, 1939.
- Milloss, A. von: *Strawinsky und das Ballett*; en *ÖMz*, XX, 1965.
- Milner, A.: *Melody in Stravinsky's Music*; en *MT*, XCVIII, 1957.
- Morton, L.: *Stravinsky and Tchaikovsky*; en *MQ*, XLVIII, 1962.
- Nabokov, N.: *Stravinsky Now*; en *The Partisan Review*, XI, 1944.
- Nelson, R.U.: *Stravinsky's Concept of Variation*; en *MQ*, XLVIII, 1962.
- Palmer, R.: *Stravinsky in Russia*; en *The New Statesman & Nation*, 2 de noviembre de 1962.
- Piston, W.: *Strawinsky's Rediscoveries*; en *Dance Index*, VI/10-12, 1947.

- Schaeffner, A.: *Strawinsky*; París, 1931.
- Scherchen, H.: *Konzentration statt Expansion*; en *Gravesaner Blätter*, III/9, 1957.
- Schilling, H. L.: *Zur Instrumentation in Igor Strawinskys Spätwerke*; en *AfMw*, XXIII, 1956.
- Schwarz, B.: *Stravinsky in Soviet Russian Criticism*; en *MQ*, XLVIII, Nueva York, 1963.
- Siohan, R.: *Stravinsky*; Bourges, 1959.
- Souvtchinsky, P.: *La Notion du temps et la musique*; en *RM*, 191, 1939.
- Stein, E.: *Stravinsky's Septet (1953)... An Analysis*; en *Tempo*, 31, 1954.
- Sternfeld, F. W.: *Some Russian Folksongs in Stravinsky's Petrushka*; en *Notes*, MLA, II, 1945.
- Stravinsky, Igor: *Chronological Progress in Musical Art*; en J. F. Cooke, encargado de la edición: *Great Men and Famous Musicians on the Art of Music*, Filadelfia, 1925.
- - *Poétique Musicale*; Cambridge, Massachussetts, 1942. Edición revisada en francés, París, 1952.
- - *Schoenberg Speaks his Mind*; en *The Observer*, Londres, 18 de octubre de 1964.
- - *An Interview*; en *The New York Review of Books*, 3 de junio de 1965.
- - *Memories and Commentaries*; Garden City, N.Y., 1959.
- - *Expositions and Developments*; Garden City, 1962.
- - *Dialogues and a Diary*; Garden City, N.Y., 1963.
- Stravinsky, T.: *Le Message d'Igor Strawinsky*; Lausanne, 1948.
- Strobel, H.: *Stravinsky: Classic Humanist*; Nueva York, 1955.
- Stuart, Ch.: *Stravinsky: The Dialects of Dislike*; en *Music Survey*, II, 1950.
- Struckenschmidt, H.H.: *Strawinsky und sein Jahrhundert*; Berlín, 1957.
- Tachezi, H.: *Igor Strawinsky*; en *Muzik-Erziehung*, XVI, 1962.
- Tansman, A.: *Igor Strawinsky*; París, 1948.
- Taper, B.: *Balanchine*; Nueva York, 1963.
- Tomek, O.(ed): *Igor Strawinsky*; Colonia, 1963.
- Valéry, P.: *The Art of Poetry*; traducción de Denise Folloit, Nueva York, 1956.
- Vlad, R.: *Strawinsky*; Turín, 1958. Traducción inglesa, Londres, 1960.
- - *"The Rake's Progress" di Strawinsky*; en *La Rasegna Musicale*, XXXII, 1962.
- Wade, C. D.: *A Selected Bibliography of Igor Strawinsky*; en P. H. Lang, encargado de la edición: *Stravinsky*, Nueva York, 1963.

- Ward-Steinman, D.: *Serial Techniques in the Recent Music of Igor Stravinsky*; tesis de la Universidad de Illinois, 1961.
- White, E.W.: *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*; Londres, 1930.
- - *Stravinsky, a Critical Survey*; Nueva York, 1948.
- - *Stravinsky and Debussy*; en *Tempo*, 61/62, 1962.
- Wilson, E.: *Stravinsky*; en *The New Republic*, XLII, 1925.

Webern

- Adorno, T.W.: *Anton Webern, zur Aufführung der Fünf Orchesterstücke in Zurich*; en *Anbruch*, VIII, 1926.
- - *Klangfiguren*; Berlín, 1959.
- *Anton Webern*; número especial de *Die Reihe*, II (edición alemana, 1955; edición inglesa, 1958).
- *Anton Webern zum 50. Geburtstag*, número especial de "*23" eine Wiener Musikzeitschrift*, 14, 1934.
- Beale, J.: *Weberns musikalischer Nachlass*; en *Melos*, XXI, 1964.
- Bresgen, C.: *Anton Webern in Mittersill*; en *ÖMz*, XVI, 1961.
- Chamfray, C.: *Variations pour piano (op. 27) de Webern*; en *RM*, XIX/184, 1938.
- Craft, R., y Stone, K.: *Anton Webern*; en *The Score*, 13, 1955.
- Dallapiccola, L.: *Gravesano Visit*; en *Gravesaner Blätter*, IV/10, 1958.
- - *Benennung mit Anton Webern*; en *Melos*, XXXII, 1965.
- Dimov, B.: *Webern und die Tradition*; en *ÖMz*, XX, 1965.
- Döhl, F.: *Weberns opus 27*; en *Melos*, XXX, 1963.
- - *Die Welt der Dichtung en Weberns Musik*; en *Melos*, XXXI, 1964.
- Dorian, F.D.: *Weberns als Lehrer*; en *Melos*, XXVII, 1960.
- Falk, J.: *Technique de la musique atonale*; París, 1959.
- Fant, G.: *Most om Anton Weberns kantater*; en *Nutida Musik*, VIII/1, 1964.
- Fiore, M. E.: *The Formalition and Structural Use of Vertical Constructs in Selected Serial Compositions*; tesis de la Universidad de Indiana, 1963.
- Forte, A.: *A Theory of Set-Complexes for Music*; en *JMT*, VIII, 1964.
- Fortner, W.: *Anton Weberns Sinfonie*; en *Melos*, XXVII, 1960.
- Goebel, W. F.: *Anton Weberns Sinfonie*; en *Melos*, XXVIII, 1961.

- Irvine, D. (encargado de la edición): *Anton Webern: Perspectives*. Ensayos del primer festival Webern, en 1962, que incluyen un informe de James Beale sobre la música inédita.
- Karkoschka, E.: *Der Missverständene Webern*; en *Melos*, XXIX, 1962.
- Kolneder, W.: *Klangtechnik und Motivbildung bei Webern*; en *Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag* (Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät 9, 9/1, Saarbrücken, 1960.
- - *Anton Webern: Einführung in Werk und Syll*; Rodenkirchen, 1961.
- Leibowitz, R.: *Anton Webern*; en *L'Arche*, II/11, noviembre, 1945.
- - *The Tragic of Anton Webern*; en *Horizon*, XV/88, 1947.
- Lewin, D.: *A Metrical Problem in Webern's Op. 27*; en *JMT*, VI, 1962.
- Lippman, E.: *crítica de la grabación de las obras de Webern por Craft*; en *MQ*, XLIV, 1958.
- McKensie, W. Ch.: *The Music of Anton Webern*; tesis del N. Texas State College, 1960.
- Maegaard, J.: *Some Formal Devices in Expressionistic Works*; en *Dansk Aarbog for Musik Forskning*, I, 1961.
- Mason, C.: *Webern's Later Chamber Music*; en *ML*, XXXVIII, 1957.
- Moldenhauer, H.: *The Death of Anton Webern: a Drama in Documents*; Nueva York, 1961.
- - *Wealth of Webern Manuscripts Now at the University of Washington*; en *Music of the West*, XVII/3, noviembre de 1961.
- Ogdon, W.: *A Webern Analysis*; en *JMT*, VI, 1962.
- Pisk, P. A.: *Anton Webern, Profile of a Composer*; en *Texas Quarterly*, V/4, 1962.
- Pousseur, H.: *Weberns organische Chromatik*; en *Die Reihe*, II, 1955.
- Powell, M.: *A Note on Webern*; en *Julliard Review*, IV/3, 1957.
- - *Webern's influence on our Young Composers*; en *The New York Times*, 3 de mayo, 1959.
- Reich, W. (encargado de la edición): *Anton Webern: Weg und Gestalt, Selbstzeugnisse und Worte der Freunde*; Zurich, 1961.
- Ringer, R.: *Zur Wort-Ton-Beziehung beim frühen Anton Webern: Analyse von Op. 3 Nr. 1*, en *SMz*, CIII, 1963.
- - *Zur Formstruktuz in Anton Weberns späten Klaverlieden: Analyse von Op. 23/II*, en *SMz*, CV, 1965.

- Rochberg, G.: *Webern's Search for Harmonic Identity*; en JMT, VI, 1962.
- Schmidt-Garre, H.: *Webern als Angry Young Man: aus alten Zeitungskritiken*; en NZfM, CXXV, 1964.
- Searle, H.: *Conversations with Webern*; en MT, LXXXI, 1940.
- - *Webern's Last Works*; en MMR, LXXVI, 1946.
- Spinner, L.: *A Short Introduction to the Technique of Twelve-Tone Composition*; Londres, 1960.
- - *Anton Weberns Kantate Nr. 2, Opus 31*, en SMz, CI, 1961.
- Spitzmüller, A.: *Le Triomphe de la sensibilité*; en *Contrepoints*, II, febrero de 1946.
- Stadlen, P.: *Serialism Reconsidered*; en *The Score*, 22, 1958.
- Stein, E.: *Alban Berg-Anton von Webern*; en *The Chesterian*, 26, 1922; versión en alemán en *Anbruch*, V, 1923.
- Stephan, R.: *Über einige geistliche Kompositionen Anton von Weberns*; en MuK, XXIV, 1954.
- Stockhausen, K.: *Weberns Konzert für 9 Instrumente Op. 24: Analyse des I. Satzes*; en *Melos*, XX, 1953.
- - *Struktur und Erlebniszeit*; en *Die Reihe*, II, 1955, 69; también como *Structure and Experiential Time*; en la edición inglesa, II, 1958, 64.
- Teitelbaum, R.: *Intervallic Relations in Atonal Music*; en JMT, IX, 1965. Mediante el empleo de un ordenador IBM 709, en Yale, Teitelbaum estudió 19 piezas de Webern y de Schönberg, escritas entre 1908 y 1923, y confirmó "una solidez asombrosa en la preferencia que sentía Webern" por los grupos de tres notas con los intervalos (principalmente y en realidad sus inversiones) de segunda menor, tercera mayor y menor.
- Vlad, R.: *Storia della dodecafonía*; Milán, 1958.
- Webern, A.: *Über Arnold Schönberg*; en *Rheinische Musik und Theater-Zeitung*, XIII, 1912; con el título de *Schönberg Musik*, en Berg y otros: *Arnold Schönberg*, Munich, 1912.
- - *Was ist Musik?*; en *Melos*, XXV, 1958.
- - *Der Weg zur neuen Musik*; edición de Willi Reich, Viena, 1960.
- - *Toward a New Musik*; en *The Score*, 28, 1961.
- *Webern Archive of the Moldenhauer Collection at the University of Washington*; Seattle, 1963.
- Wellesz, E.: *Anton Webern: Lieder Opus 12, 13, 14*; en *Melos*, II, 1921.

- - *Reminiscences of Mahler*; en *The Score*, 28, 1961.
- Westergaard, P.: *Some Problems in Rhythmic Theory and Analysis*; en PNM, I/1, 1962.
- - *Webern and "Total Organization": an Analysis of the Second Movement of Piano Variations Op. 27*; en PNM, I/2, 1963.
- Wildgans, F.: *Anton von Webern, zu seinem 75. Geburtstag*; en ÖMz, XIII, 1958.
- *Gustav Mahler und Anton von Webern*; en ÖMz, XV, 1960.

III) Bibliografía musical por épocas

Grecia y Roma

- A. Gevaert: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I Gent 1875; II Gent 1881 (ripr. fot. Hildesheim 1965)
- A. Salazar: *La música en la cultura griega*, México, 1954
- C. del Grande: *Espressione musicale dei poeti greci*. Napoli, 1932.
- C. del Grande: *Grecia*, "La Musica. Parte I: Enciclopedia storica", II Torino 1966, pp. 603-625.
- C. Sachs: *Die Musik der alten Welt in Ost und West*. Berlín, 1968.
- G. Wille: *Musica romana*. Ámsterdam, 1967.
- I. Henderson: *L'antica musica greca*, "Storia della musica, I: Musica antica e orientale" (trad. it. di G. Tintori) Milano, 1962, pp. 375-448.
- J. E. Scott: *La musica romana*, *ibíd*, pp. 449-468.
- L. Gamberini: *La parola e la musica nell'anichità*. Firenze, 1962.
- O. Tiby: *La musica in Grecia e a Roma*. Firenze, 1942.
- P. Righini: *La musica greca. Analisi storico-tecnica*. Padova, 1976.
- R. P. Winnington-Ingram: Greek Music (ancient), "Grove's Dictionary of Music and Musicians", III London, 1954, pp. 770-781.
- S. Michaelides: *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, 1978.
- Th. Reinach: *La musique grecque*. París, 1926.
- W. Vetter: *Antik Musik*. München, 1935.

Barroco

- Abert, A. A.: *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*. Lippstadt, 1954.
- Apel, W.: *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967.
- Blume, F.: *Die evangelische Kirchenmusik*. Handbuch der Musikwissenschaft, Postdam, 1931, nueva edición como *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, en colaboración con L. Finscher, G. Feder, A. Adrio, W. Blankenburg. Kassel, 1965.
- Braun, W.: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 4, Wiesbaden y Laaber, 1981.
- Bukofzer, M.F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza, 1986.
- Cerone, P.: *El melopeo y maestro*. Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613.
- Clercx, S.: *Le Baroque et la Musique*. Essai d'esthétique musicale. Bruselas, 1948.
- Correa de Arauxo, F.: *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica*. Alcalá de Henares, A. Arnao, 1626, ed. Por S. Kastner, 2 tomos, Barcelona, Instituto Español de Musicología CSIC, 1948-1952.
- Dart, T.: *Interpretación de la música*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1978.
- Einstein, A.: *The Italian Madrigal*, 3 vols. Princenton, 1949.
- Engel, H.: *Das Concert grosso*. Das Musikwerk 23. Colonia, 1962.
- Fabbri, P.: *Monteverdi*. Madrid, Turner, 1989.
- Fernández de Huete, D.: *Compendio numeroso de zifras con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. 2 tomos, Madrid, Imprenta de Música, 1702-1704.
- Forkel, J.N.: *Juan Sebastián Bach*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. 2 vols. Berlín, 1935/1936, 1966.
- Fubini, E.: *La estética en la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1988.
- Haas, R.: *Die Musik des Barock*. Postdam, 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft).
- Hogwood, C.: *Haendel*. Madrid, Alianza, 1988.
- Kolneder, W.: *Das Buch der Violine*. Zurci, 1972, 1993.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte der Oper*. Kleines Handbuch der Musikgeschichte nach Gattungen VII. Leipzig, 1919. NE Hildesheim, 1970.
- León Tello, F.J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Instituto Español de Musicología CSIC, 1974.

- López-Calo, J.: *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1983.
- Lorente, A.: *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, M. de Xamares, 1672.
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo, 1739, NE Kassel, 1954, 1969 (Documenta musicológica I,5).
- Nasarre, P.: *Escuela de música según la práctica moderna*, 2 tomos. Zaragoza, Herederos de M. Román/Herederos de D. de Larrumbe, 1723/1724. Ed. Facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Diputación Provincial), 1980.
- Palisca, C.V.: *La música del barroco*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1978.
- Rameau, J. P.: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. París, 1722. NE. Nueva York, 1965, Dallas, 1967 (Ed. completa, vol. I).
- Ruiz de Ribayaz, L.: *Luz y norte musical*. Madrid, M. Álvarez, 1677, Ed. Facsímil, Madrid, Alpuerto, 1982.
- Salazar, A.: *Juan Sebastián Bach*. Madrid, Alianza, 1985.
- Sanz, G.: *Instrucción sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de D. Dormer, 1674, Ed. Facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Diputación Provincial), 1979.
- Schweitzer, A.: *J.S. Bach. El músico poeta*. Buenos Aires, Ricordi, 1955.
- Talbot, M.: *Vivaldi*. Madrid, Alianza, 1990.
- Torres, J. de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Imprenta de Música, 1702, 2/1736. Ed. Facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983.
- Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik*. Hdb. der Musikwissenschaft. Potsdam, 1931.
- Wolff, C.: *Der stile antico in der Musik J. S. Bachs*. Wiesbaden, 1968.
- Wölfflin, H.: *Renaissance und Barock*. Munich, 1888. Traducción: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Paidós, 1986.

Clasicismo

- Arteaga, E. de: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid, A. de Sancha, 1789.
- Bücken, E.: *Musik des Rokoko und der Klassik*. Hdb. der Musikwissenschaft. Postdam, 1927.
- Dahlhaus, C. (ed.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Neues Hdb. der Musikwissenschaft. Vol. 5. Laaber, 1985.
- Dart, T.: *Interpretación de la música (vid. Barroco)*

- Diderot, D.: *El sobrino de Rameau*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Dimi, J., y Sáenz, M.: *Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart*. Barcelona, Muchnik, 1986.
- Dumesnil, R.: *L'Opéra et l'Opéra comique*. París, 1947.
- Engel, H.: *Die Entwicklung des deutschen Kalvierkonzertes von Mozart bis Liszt*. Leipzig, 1927. NE Hildesheim, 1970.
- Eximeno, A.: *Del origen y reglas de la música*, 3 tomos. Madrid, Imprenta Real, 1796.
- Finscher, L.: *Studien Geschichte des Streinquantetts*. Vol I: Kassel, 1974.
- Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (vid. Barroco).
- Gallego, A.: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza, 1988.
- Herrando, J.: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, J. a Cruce, 1756.
- Iriarte, T. de: *La música. Poema*. Madrid, Imprenta Real, 1779. Ed. Facsímil, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- Kirkpatrick, R.: *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza, 1985.
- Kunze, S.: *Las óperas de Mozart*. Madrid, Alianza, 1990.
- Landon, H.C.R.: *The Symphonies of J. Haydn*. Londres, 1955 (supl. 1961).
- León Tello, F. J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (vid. Barroco).
- Martín Moreno, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- Massin, J. y B.: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, Turner, 1987.
- Moser, H.J.: *Das deutsche Lied SEIT Mozart*. 2 vols. Berlín y Zurcú, 1937, Tutzing, 1966.
- Orel, A.: *Die katholische Kirchenmusik seit 1750*, en Hdb. der Musikgeschichte, ed. por G. Adler, Frankfurt, 1924, Berlín, 1930, NE Munich, 1975.
- Pauly, R.G.: *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1974.
- Paumgartner, B.: *Mozart*. Madrid, Alianza, 1990.
- Rosen, C.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza, 1986.
- Rummenhüller, P.: *Die musikalische Vorklassik*. Kassel y Munich, 1983.
- Soler, A.: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid, J. Ibarra, 1762.
- Subirá, J.: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. 2 tomos, Barcelona, Instituto Español de Musicología CSIC, 1949-1950.
- Subirá, J.: *La tonadilla escénica*. 3 tomos, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930.
- Subirá, J.: *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

Wolf, H.C.: *Oper. Szene und Darstellung von 1600-1900*. Leipzig, 1968 (Musikgeschichte in Bildern, vol. IV, 1)

Siglo XIX

Abraham, G.: *Cien años de música*. Madrid, Alianza, 1985.

Bekker, P.: *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*. Berlín, 1918.

Berlioz, H.: *Memorias*. 2 tomos, Madrid, Taurus, 1985.

Bücken, E.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Hdb. der Musikwissenschaft. Postdam, 1929.

Dahlhaus, C.: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, en: *Gattungen der Musik*.

Debussy, C.: *Lettres 1884-1918*. Réunies et presentes par F. Lesure. París, 1980.

Dömling, W.: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Alianza, 1993.

Einstein, A.: *La música en la época romántica*. Madrid, Alianza, 1986.

Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (vid. Barroco).

Gómez Amat, C.: *Historia de la música española, 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1984.

Gregor-Dellin, M.: *Richard Wagner. Su vida, su obra, su siglo*. 2 tomos, Madrid, Alianza, 1983.

Halm, A.: *Die Symphonien Anton Bruckners*. Munich, 1913, 1923, NE Hildesheim, 1975.

Hanslik, E.: *De lo bello en música*. Buenos Aires, Ricordi, 1947.

Kloiber, R.: Hdb. der klass. und romant. Symphonie. Wiesbaden, 3972/73, 1983/87.

Kropfinger, K.: *Wagner und Beethoven. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Vol. 29. Ratisbona, 1975.

Lankheit, K.: *Revolution und Restauration*. Baden-Baden, 1965.

Laplane, G.: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona, Noguer, 1958.

Longyear, R. M.: *La música en el siglo XIX. El Romanticismo*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1983.

Massin, J. y B.: *Ludwig van Beethoven*. Madrid, Turner, 1987.

Mersmann, H.: *Die moderne Musik seit der Romantik*. Hdb. der Musikwissenschaft. Postdam, 1927.

Peña y Goñi, A.: *España, desde la ópera a la zarzuela*. Ed. por E. Rincón, Madrid, Alianza 1967.

Schmidt, C.M.: *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber, 1983, ed. rev. 1988.

Vitoux, F.: *Rossini*. Madrid, Alianza, 1988.

Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid, Turner, 1989.

IV) Obras

A. Schönberg:

- Óperas: *Erwartung* ("Expectación", 1900), *Die glückliche Hand* ("La mano afortunada", 1913), *Von Heute auf Morgen* ("De hoy a mañana", 1930), *Moses und Aron* (1932, inacabada).
- Música coral: *Gurrelieder* (1911); *Un superviviente de Varsovia* (1947); *Die Jakobsleiter* ("La escalera de Jacob"), 1922, inacabada).
- Música orquestal: *Verklärte Nacht* ("Noche transfigurada", 1917); *Pelleas und Melisande* (1903); *5 Piezas* op. 16 (1909); *Variaciones* (1928); *Concierto para Violín* (1936); *Concierto para Piano* (1942); *2 sinfonías de cámara*.
- Música de cámara: *4 cuartetos de cuerda; trío de cuerda; quinteto de viento*.
- Música vocal: *Das Buch der hängenden Gärten* ("El libro de los jardines colgantes", 15 canciones, 1909); *Pierrot lunaire* (1912); *canciones de cabaret*.
- Música para piano: *3 Piezas*, op. 11 (1909); *6 Piezas Breves*, op. 19 (1911); *5 Piezas*, op. 23 (1920, 1923); *Suite* (1923).
- *Coros sin acompañamiento, cánones*.

A. Berg:

- Óperas: *Wozzeck* (1925); *Lulú* (1937).
- Música orquestal: *Concierto de Cámara* (1925); *Concierto para Violín* (1935).
- Música de cámara: *Cuarteto de Cuerda* (1910); *Suite Lírica para cuarteto de cuerda* (1926, orquestada con posterioridad).
- Canciones: *4 Canciones*, op. 2 (1910); *Canciones de Atenberg*, con orquesta (1912).
- Música para piano: *Sonata* (1908).

A. Webern:

- Música orquestal: *Passacaglia*, op. 1 (1908); *6 Piezas*, op. 6 (1909); *5 Piezas*, op. 10 (1913); *Sinfonía*, op. 21 (1928); *Variaciones*, op. 30 (1940).
- Música coral: *Das Augenlicht* (1935); *3 cantatas*.

- *Música de cámara: 5 Movimientos para cuarteto de cuerda* (1909); *6 Bagatelas para cuarteto de cuerda* (1913); *3 cuartetos de cuerda* (1905, 1929, 1938).
- *Música vocal: Canciones de George*, op. 3 (1909), op. 4 (1909); *Canciones de Rilke*, op. 8 (1910); *Canciones de Jone*, op. 25 (1934).
- *Música para Piano: Variaciones*, op. 27 (1936).